

SOSYOLOJİ
DERGİSİ
Sociology Journal

SOSYOLOJİ DERGİSİ/SOCIOLOGY JOURNAL
Cilt/Volume 38 • Sayı/Number 1 • Haziran/June 2018
ISSN 1304-2998 • eISSN 2148-9165 • doi 10.26650/SJ

Sosyoloji Dergisi uluslararası ve hakemli bir dergidir. Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir. Sociology Journal is the official peer-reviewed, international journal of the Istanbul University Department of Sociology. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Baş Editör/Editor-in-Chief

Prof. Dr. İsmail Coşkun (İstanbul Üniversitesi)

Sayı Editörü/Guest Editor

Prof. Dr. Ali Ergur (Galatasaray Üniversitesi)

Yönetici Editör/Managing Editor

Arş. Gör. M. Fatih Karakaya (İstanbul Üniversitesi)

Çeviri Editörleri/English Language Editors

ENAGO

Kevin A. Collins

Yayın Kurulu/International Editorial Board*

Yrd. Doç. Dr. Ayşen Şatıroğlu (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Craig Browne (Sydney University, Avustralya)

Prof. Dr. David R. Segal (Maryland University, ABD)

Prof. Dr. Douglas Kellner (University of California, ABD)

Doç. Dr. Enes Kabakcı (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Glenn Muschert (Miami University, ABD)

Prof. Dr. İsmail Coşkun (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. J. Scott Brown (Miami University, ABD)

Prof. Dr. Jeffrey C. Alexander (Yale University, ABD)

Doç. Dr. Mehmet Samsakçı (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Michael Illner (Bilimler Akademisi, Çek Cumhuriyeti)

Doç. Dr. Orhan Gürbüz (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Oya Okan (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

Prof. Dr. Philip Smith (Yale University, ABD)

Prof. Dr. Ryan Kelty (Washington College, ABD)

Prof. Dr. Sujatha Fernandes (City University of New York, ABD)

Prof. Dr. Timothy Shortell (City University of New York, ABD)

Prof. Dr. William Peter Baehr (Lingnan University, Hong Kong)

Prof. Dr. Yücel Bulut (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)

***Ada göre alfabetik sırada In alphabetical order by name**

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Semih Edis

Tashih/Proofreading
Mehmet H. Ramazanoğlu

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
EDAM (Eğitim Danışmanlığı ve Araştırmaları Merkezi)
Web: www.edam.com.tr **Elektronik posta:** edam@edam.com.tr

Yayın Türü/Type of Publication
Yerel Süreli Yayın

Yayın Dili/Languages of Publication
Türkçe, İngilizce, Almanca, Fransızca/Turkish, English, German, French

Yayın Periyodu/Publishing Period
Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

Baskı ve Cilt/Press
Hamdiogulları İçve Dış Ticaret A.Ş.
Adres: ZübeydeZübeyde Hanım Mah. Elif Sokak No: 7/197 Altındağ, Ankara
Sertifika No: 35188
Tel: (0542) 695-7760 • **e-Posta:** hamdiogullari@hotmail.com



İletişim/Correspondence

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Ordu Cad. No: 196 34459 Beyazıt İstanbul

Telefon: +90 (212) 455-5700/15998

Web: http://tjs.istanbul.edu.tr/

Elektronik posta: sosyolojidergi@istanbul.edu.tr

Sosyoloji Dergisi; Clarivate Analytics Emerging Sources Citation Index (ESCI), ProQuest CSA Sociological Abstract, EBSCO SocINDEX (with Full Text), Emerging Sources Citation Index (ESCI) ve Index Copernicus tarafından taranmakta ve indekslenmektedir.

İçindekiler/Table of Contents

Editörden/Editorial..... 9

Araştırma Makalesi

Küçük, Parçalı ve Atomlaşmış Dünyanın Müzik Sosyolojisindeki Yeni Kavramları/
The New Concepts of the Little, Divided, and Atomized World in the

Sociology of Music 13

Elif Damla Yavuz

Araştırma Makalesi

Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg
Simmel/ Historical Perspectives in the Universe of Music Sociology [Sociomusicology] and

Georg Simmel 31

Bilen Işıktaş

Araştırma Makalesi

Müzik Kültürleri İncelemelerinde “Öteki” Kavramı Üzerine Sosyolojik ve Antropolojik
Yaklaşımlar/ Sociological and Anthropological Perspectives on the Notion of “The Other” in
Studies on Music Cultures 67

Uğur Zeynep Güven

Araştırma Makalesi

Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü/The Transformation of Arabesk
Music within the Framework of the Sociology of Music 89

Nuran Erol Işık

Araştırma Makalesi

Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine/ The Definition of the New Ankaralı Music 107
Ömer Can Satır

Araştırma Makalesi

Türkiye’de 1960’larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı/ The Roots of Protest Music in Turkey in the 1960s: A Bourdieusian Analysis of Anatolian Pop..... 131
Ozan Eren

Araştırma Makalesi

Milonganın Eşik Bekçileri: Tango DJ’leri/ Tango DJs: The Gatekeepers of Milonga 163
A. Tül Demirbaş

Araştırma Makalesi

Göç Bağlamında Müzik ve Kimlik İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği/ The Relation between Music and Identity in the Context of Migration: The Case of German-Turkish Young Women 179
Nevin Şahin

Yazarlara Notlar 199

Notes for Contributors 200

Editörden/Editorial

Müzik üzerine düşünmek ve yazmak, özünde ince ve hayli belirsiz bir çizgide yürüyüp mutlaka farklı topraklara ayak basmak anlamına gelir. Çıkış noktası ya da temel bakış açısı ister sosyolojinin kavramsal-tarihsel ve görgül çerçevesi, ister müzikolojinin teknikleşme eğilimini kaçınılmaz olarak içeren çözümlemeci bakış açısı olsun, müziğin anlaşılması ve açıklanması, bu yöntemsel araçların tamamını seferber etmeyi gerektirir. Zira yalnızca bir disiplinin kavram ve yöntem donanımı içinde kalınarak müziğe bakış, kaçınılmaz olarak eksik kalmaya mahkûmdur. Bu durum, belki sosyolojinin ilgilendiği bütün alanlar için de geçerlidir. Örneğin din sosyolojisi yapmak için asgari ilahiyat mefhumlarına ve tartışmalarına vâkıf olmak gerekir. Kent sosyolojisi, ister istemez mimari, kent planlama, ulaştırma mühendisliği, vb. disiplinlerin dilleriyle ilişki kurmayı zorunlu kılar. Kuşkusuz bunların hiçbirinde, sosyoloğun ilişki kurduğu ya da haberdar olduğu disiplinlerin uzmanı olması mümkün değildir. Ancak çağımızda bilimsel bilginin iki yönlü bir ilerleyişine tanık oluyoruz: Bir yandan hiperuzmanlaşmaya dayalı bir aşırı içe kapanma yaşanırken, diğer yandan disiplinler arası alış-verişlerin artışı kendini dayatmaktadır. Bu genel eğilimin içinde ancak kendine özgü bir bileşimsellik gereği olarak, müziğin sosyolojisi, doğal olarak bu disiplinler arası çoğulluğu en çok deneyimleyen alanlardan biridir. Hatta bu müziğin ontolojik boyutuyla ve ona bağlı çeşitli düzeylerdeki bilgi katmanlarını çözümlemesine katmadan, diğer bir deyişle yapısal olarak disiplinler arası olmadan var olması mümkün değildir. Müzikoloji bilimi, her ne kadar sosyolojinin ‘mücvir alanı’ sayılan konularda etkinlik gösteren bir dalı olsa da, çoğu zaman, kendisini müzik icrasına, en iyi olasılıkla kompozisyon gibi kuramsal boyutu kuvvetli bir alana daha yakın bir şekilde konumlandırmıştır. Oysa müzikoloji, her ne kadar müziğin teknik boyutu, onun ontolojik unsurları üzerinden çözümleme yapan, diğer bir deyişle yöntem donanımı müzik kuramıyla iç içe olmak zorunda olan bir disiplin olsa da, varmak istediği sonuçlar, bilimsel erekselliği açısından onu bir sosyal bilim yapar. Müzik sosyolojisini, kendi içine kapalı, kendi iktidar araçlarını üreten, kendi kurucu ideolojisi ekseninde var olmaya çalışan bir alan olarak değil de, etkileşim sayesinde çoğaltılan bilginin kaynağı olarak tasavvur ettiğimiz takdirde, sosyoloji ve müzikolojinin yalıtılmış duran özerk (Adorno “sahte-özerk” derdi!) iştiğal alanlarının yapıcı ve üretken bir şekilde birbirleriyle konuşması sağlanabilir.

Bir süredir, Türkiye’de (Dünya’daki eğilimden çok da bağımsız olmayan bir şekilde) bir genç müzikolog kuşağı, sosyal bilimlerin genişlettiği ufukta ilerlemeye ciddi anlamda arzulu görünüyor. Üstelik önemli bir kısmı, bu konuda kendilerini takdire şayan bir düşünsel donanımla güçlendiriyor. Daha az sayıda sosyolog da benzer bir çaba içine girmiştir. Böylece, müziğin çözümlemesini yaparken ne görgül mesnedi olmayan fazla spekülatif kavramsal tartışmalar içinde boğulmayı marifet addetmekte, ne seslerin düzenleme mantığını, onu salt teknik unsurlara parçalamak, üstelik bu çabayı da yalnızca betimsel bir düzeyde tutma sığınağına düşmekte. Bu açıdan, bu genç müzik araştırmacılarının çabasını takdirle karşılamak gerekiyor.

Müziğin mutlak anlamda bir anlaşılması yoktur. Bu yalnızca ‘anlama’nın özelliği ve sınırlılığından kaynaklanmaz; aynı zamanda, onun açıklanabilir olanın dışında kalan bir ifade biçimi, kendine özgü bir dil olması, bu tercüme edilemezliğin önemli bir nedenidir. Ancak, müziğin bu yapısal özelliğini, çoğu müzik icracısı ve severinin yaptığı gibi, onun tek var oluş koşulu, biçimi ve anlamı olarak sınırlamak da doğru olmaz. Zira böyle bir yaklaşım, örneklerini mebzul miktarda müzik piyasasında (en pop seri üretimden en ‘seçkin’ olduğu sanılan senfonik müziğe kadar yayılan piyasa) gördüğümüz şekilde, ona yalnızca kutsama nesnesi, ulvi ve sorgulanamaz eylem, (Durkheim’cı anlamda) dinsel bir cezbe hali (extase) muamelesi yapmaya neden olur. Oysa müzik, başka bir dille ifade edilemeyecek, duygulara hitap eden bir boyut barındırsa da, bu özelliği, onun toplumsal-ekonomik ilişkiler toplamının temsil ve anlam aracı olma niteliğine engel değildir. Bu

iki boyut (duygusal-tözel ve tarihsel-toplumsal) birbirinin zıt kutupları değil tamamlayıcılarıdır. Müzik, ancak bu iki farklı boyutun diyalektik dönüşümüyle kendisi olur. Sosyoloji Dergisi'nin bu sayısının kurgulanmasındaki temel yaklaşımın bu bileşimcilik çabası olduğunu özellikle vurgulamalıyım. İşte bu kapsamda, Sosyoloji Dergisi'nin Müzik Sosyoloji başlıklı sayısında, birbirini hem kavramsal hem araştırma pratiği bakımından çok iyi tamamladığını düşündüğüm sekiz geniş ufuklu genç yazarın makaleleri yer alıyor. Bu tür dosya sayılarındaki en büyük tehlike, birbirinden kopuk, düşünsel düzeyleri farklı makalelerin hasbelkader bir araya getirilmeleridir. Bu sayıda, her ne kadar aralarında yöntem ve yaklaşım farkları olsa da, müziğin sosyolojisine aynı çoğulcu ve spekülatif olmayan bakışla yaklaşan makaleler sayesinde, arzu edilen düzeyde bütünlüğe sahip ciddi bir düşünsel anlayışın egemen olduğunu düşünüyorum. Eksikler ve hatalar elbette vardır; bunlar da çoğunlukla editöre aittir. Ancak müzik üzerine düşünmek isteyen herkese referans olabilecek bir derlemeyi, değerli yazarların ve onların eserlerinin mükemmelleşmesinde çok önemli rol oynayan değerli hakemlerin büyük payı vardır. Kuşkusuz nihai karar okuyucundur.

Sosyoloji ve müzikolojinin sınırlarını açıp serbest dolaşım hakkından hem kendilerini hem bu alanının düşünce üreticilerini yararlandıran yazarlar, bu sayının başından sonuna kadar anlamlı bir bütün oluşturmaktadırlar. Müziğin sosyolojisi için gereken temel kavramsal ve kuramsal donanım, Elif Damla Yavuz'un *Küçük, Parçalı ve Atomlaşmış* Dünyanın Müzik Sosyolojisindeki Yeni Kavramları başlıklı makalesinde maharetle sunulmuştur. Yavuz, aynı zamanda müzik araştırmacılarına, Türkiye'de az bilinen kaynak ve araştırmacılara da yer vererek, üst düzey bir çıkış noktası sunmaktadır. Müzik üzerine yapılan, özellikle lisansüstü çalışmaların birçoğunun vasat düzeyi göz önüne alındığında, bu makale çok değerli bir yöntem çerçevesi de sağlamaktadır. Benzeri bir çalışma, Bilen Işıktaş'ın titizlikle örülmüş, baştan savmalığın alışkanlık haline getirildiği müzikolojik çalışmalarla dolu akademik ortamda çölde vaha etkisi yapan *Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel* başlıklı makalesinde, farklı bir kuramsal vurguyla ortaya konmuştur. Işıktaş, kurucu düşünürler içinde bugün yeniden değer kazanan Georg Simmel'in düşüncesiyle müziğe kavramsal-felsefi bir yaklaşım getirmektedir. Bunu yaparken, Işıktaş, birçok müzikoloğa ve sosyoloğa örnek teşkil etmesi gereken bir kaynak zenginliğini seferber etme çabasından başarıyla çıkıyor. Zira böyle bir geniş kaynakça kullanımı, kolaylıkla malumatfuruşluğa da yozlaşabilir. Oysa Işıktaş, sahici anlamda bir düşünümün ne spekülatif fikir damlaları serdetmek ne salt betimsel bir veri yığına olduğunu ortaya koymaktadır. Müzik sosyolojisine kuramsal bir başlangıç yapmak isteyen genç bir araştırmacıya giriş mahiyetinde, aynı dalga boyundan bir diğer makale de Uğur Zeynep Güven tarafından yazılmıştır: *Müzik Kültürleri İncelemelerinde 'Öteki' Kavramı Üzerine Sosyolojik ve Antropolojik Yaklaşımlar*. Güven, müzik sosyolojisi alanında, Türkiye'de birkaç önemli öncü isimden biri olarak, hem kuramsal olarak yoğun şekilde içine girdiği hem bizzat saha çalışmalarıyla içinden özgün veri damıttığı araştırmalarının bir bileşimi olarak, genel müzik sosyolojisi yöntemini, müzikolojiyle kesişme noktalarını, özelde ise 'müzikal öteki' kavramını irdeliyor. Türkiye'de önemli bir toplumsal olgu olan Arabesk müzik üzerine ilk sosyolojik nitelikli çalışmalardan birini yapan Nuran Erol-Işık, simgesel öneme sahip Müslüm Gürses hakkındaki öncü kitabıyla (Caner Işık'la birlikte) yol gösterici olmuş değerli bir sosyologdur; *Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü* başlıklı makalesiyle sayımızı onurlandırdı. Erol-Işık Arabesk olgusuna, özelde Müslüm Gürses'e görgül düzeyde değinirken, nasıl saha verisinin kuramla sürekli alış-veriş içinde olması gerektiğini başarıyla gösteriyor. Bu anlamda genç araştırmacılara yalnızca kuram değil yöntem örneği sunması açısından da dikkatle okunması gereken bir makaledir. Müzikoloji çevrelerinde ses getiren araştırmasıyla kendine haklı bir yer edinmiş olan Ömer Can Satır, *Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine* başlıklı makalesinde, Ankaralı müziği olgusundan yola çıkarak küreselleşmenin kültürel sonuçlarına dair incelikli bir

çözümleme yapıyor. Ankaralı müziği ve pavyon kültürünün, kırsal kökenlerinden nasıl kentleşme süreci içinde git gide eklektik bir dönüşüm sahnesi haline geldiğini açıklıkla ortaya koyuyor. Ankaralı müziğine olan rağbetin ardındaki toplumsal eğilimleri ve bunların estetik izdüşümlerinin anlamlarını, küresel-yerel eklenmesi aşamasında ne tür postmodern bileşimler ortaya çıkardığını tartışıyor; özgün bir başvuru metni. Türkiye'nin popüler müzik tarihinin önemli bir dönüm noktası, başka birçok toplumsal-siyasi konuda olduğu gibi, 1960'lı yıllardır. Bu dönemde ortaya Anadolu-Pop olgusunu, *Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı* başlıklı, kapsamlı kuramsal donanımına sahip makalesiyle Ozan Eren irdeliyor. Müzik bilen ve yapan genç bir sosyolog olarak, toplum kuramıyla, özellikle Bourdieu kavramlarıyla, ayrıntılı bir şekilde incelemiş olduğu Anadolu-Pop olgusunu başarılı bir şekilde konuşturuyor. Eren, hakkında popüler mecralarda bolca yazılan, ancak bilimsel anlamda fazla çalışma olmayan bir konuda yol açıcı nitelikte bir katkı sunmuş oldu. Yine hakkında popüler anlamda görece fazla, bilimsel boyutta is kısıtlı yayın bulunana Tango olgusuna farklı bir bakışı Tül Demirbaş'ın makalesinde bulmak mümkün. Demirbaş, *Milonganın Eşik Bekçileri: Tango DJ'leri* başlıklı makalesinde, Milonga etkinliklerinin yalnızca müzikal içeriğini incelemekle kalmıyor, bunları birer toplumsallaşma çevresi ve süreci olarak okuyor. Küresel etkilerin, Milonga'nın anlam dünyasını, Tango DJ'lerinin birer *eşik bekçisi* gibi işlev gördüğü bu ortamda, nasıl dönüştürdüğüne ait saptamalara yer verilen özgün çalışmada, Türkiye'de Tango kültürünün taşıdığı modernleşme işaretlerine de yer veriliyor. Demirbaş, Tango'nun yalnızca bir etkinlik ve eğlence olayı olmadığını, ardında bir simge yükü olan bir dünyayı imâ ettiğini ortaya koyuyor. Müzik hem anlam taşıyıcı hem toplumsallaştırıcı bir olgudur. Nevin Şahin'in *Göç Bağlamında Müzik ve Kimlik İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği* başlıklı makalesi, Almanya'daki Türkiye kökenli göçmenlerin (Avro-Türkler), kendi tarihsel aidiyet kodlarına sahip çıkmak için bir müzik etkinliğine dâhil olurken, kendilerine nasıl bir kimlik stratejisi inşa ettiklerini, müzik olayının özeldes nasıl bir kadınlık deneyimi haline gelerek bir toplumsallaşma sürecine dönüştüğünü saha verilerine dayanarak çarpıcı bir şekilde kaleme aldı. Geniş bir göç sosyolojisi yazını içinde dar bir alanı işgal eden müzikle ilgili çalışmalar arasında Şahin'in makalesi anlamlı bir yer tutuyor.

Bu sayının hazırlanmasında yazarların yanı sıra, değerli bilgi ve deneyimlerini, onların makalelerini daha nitelikli hale getirmek için çaba sarf ederek bize destek olan hakemlere teşekkür sunmayı borç addediyorum. Diğer yandan derginin bütün editoryal sürecinde sabırla ve nezaketle desteğini görmekten mutluluk duyduğum değerli Arş. Gör. M. Fatih Karakaya'ya özel bir teşekkür sunmak isterim. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi'nin yalnızca bir değil üç sayısını müziğe ayırma cesaretini gösteren sevgili Prof. Dr. İsmail Coşkun ise, bu geniş ufuklu bakışı, disiplinler arası işbirliğine olan derin inancı nedeniyle, sosyoloji ve müzikoloji alanında bir başvuru eserinin ortaya çıkmasına vesile olmasından dolayı, teşekkür listemde ayrıcalıklı bir yer işgal ediyor.

Sosyoloji Dergisi'nin Müzik Sosyolojisi sayısının, ilgili okuyucuya olduğu kadar, bu sayede müzik araştırmalarına ilgi duyacak okurlarına bu derlemeyi sunmaktan mutluluk duyuyorum.

Ali Ergur

Sayı Editörü

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Küçük, Parçalı ve Atomlaşmış Dünyanın Müzik Sosyolojisindeki Yeni Kavramları

Elif Damla Yavuz¹

Öz

Modernizm, postmodernizm ve küreselleşmenin önde gelen teorisyenleri, yirmi birinci yüzyıl dünyasının, birleştirici ve tektipleştirici güçler ile atomlaştırıcı, parçalayıcı ve bölük pörçükleştirici güçlerin, kendilerini ve birbirilerini gerçekleştirme mekanizmaları tarafından şekillendirildiğinde artık hemfikirdir. Bu mutabakatın uzantılarını 1990'lerden itibaren müzik sosyolojisi literatüründe de gözlemlemek mümkündür. Öyle ki yirminci yüzyılın ilk yarısında standartlaşma, tektipleşme, endüstrileşme, ticarileşme gibi süreçlere yoğunlaşan ilgi, giderek daha fazla büyük resmin dışında kalan, parçalı, küçük ve yerel birimleri anlamaya yöneldi; böylece her biri farklı derecelerde parçalanmaya, ayrışılmaya, kimi zaman da etkileşimle iç içe geçmeye işaret eden birimleri anlama çabasına dönük yeni kavram ve çerçeveler dolaşıma girdi. Bu makale küçük, parçalı ve atomlaşmış müzik yaşamı analizlerinde ağırlıklı olarak benimsenen sahne (scene), mikromüzikler (micromusics), music milieu ve minör müzik (musique mineure) gibi yeni kavram ve çerçevelerin kapsadıkları, dışladıkları ya da boş bıraktıkları alanları saptayarak müzik sosyolojisindeki kullanımlarını ele almakta; aynı zamanda evrimci biyoloji, ekoloji ve ekonomi çalışmalarında kullanılan niş (niche) kavramını müzik sosyolojisi çalışmaları için önererek küçük ve yerel birimlerin yorumlanmasına genişlik kazandırmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Sahne • Mikromüzikler • Music milieu • Minör müzik • Niş

The New Concepts of the Little, Divided, and Atomized World in the Sociology of Music

Abstract

Leading theoreticians of modernism, postmodernism, and globalism now agree that the 21st century world is being shaped by unifying and standardizing forces as well as atomizing, dividing, and fragmenting forces through their self-fulfilling mechanisms and awareness of each other. The traces of this agreement can also be found in the literature of music sociology since the 1990s. Indeed, the concentrated interest in the processes of standardization, industrialization, and commercialization during the first half of the 20th century has gradually shifted toward units that stay out of the big picture and are fragmented, small, and local. In an effort to understand such units, new concepts, and theoretical frameworks –each of which refers to fragmentation, differentiation, and sometimes intertwinement through interaction- have been brought into circulation. This article deals with new concepts and theoretical frameworks, such as scene, micromusics, music milieu, and musique mineure as they are found in the analyses of small, fragmented, and atomized musical life within music sociology literature. It aims to determine their scope and limits and also to expand the analysis of small and local units by exploring the concept of niche, which is used in evolutionary biology, ecology, and economy studies.

Keywords

Scene • Micromusics • Music milieu • Musique mineure • Niche

1 Elif Damla Yavuz (Doç. Dr.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Beşiktaş, 34357 İstanbul. Eposta: elif.yavuz@msgsu.edu.tr

Atf: Yavuz, E. D. (2018). Küçük, parçalı ve atomlaşmış dünyanın müzik sosyolojisindeki yeni kavramları. *Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 13–30. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0008>

Extended Abstract

At the beginning of the 21st century, we witnessed how society was fragmented (Jenks, 2007), modern institutions were divided (Giddens, 2010a, 2010b), and nation-states transformed into archipelago-states composed of minorities and diasporas as a result of modern migration movements. We see blurred connections related to the formations of identity and belonging (Bauman, 2015), how organized modernity collapsed (Wagner, 2005), how global and local started to interact (Khonder, 2004; Robertson, 1995), and how this interaction gave birth to new spaces (Appadurai, 1996). This fragmented and atomized world found its place in the debates of modernism, postmodernism and globalism, and after a while, music sociology started to deal with musical activities, practices and tastes in various geographies within the context of their specific conditions and singularities. This shift of focus gave way to new concepts and theoretical frameworks in music sociology literature, such as *music scenes* (Cohen, 1999), *micromusics* (Slobin, 1992, 1993), *music milieu* (Webb, 2007), and *musique mineure* (Cler & Messina, 2007). There is no doubt that the appearance of new concepts and theoretical frameworks was supported by the criticism or even rejection of existing theoretical frameworks (Bennett, 2004, p. 223), and by the fact that they fell short of analyzing small and local units that were becoming more effective in musical life.

On the other hand, by the 1990s the dynamics that shape cultural life had changed. The *philanthrocapitalism* model (Bishop & Green, 2009; Edwards, 2008) predicting a paradigm shift in sponsorship from state to private sector (Wu, 2005) was accepted and applied more widely. By the 2000s, it became obvious that cultural life at the beginning of the new century was oscillating between big corporations, business organizations, non-governmental organizations, independent organizations, and all kinds of micro organizations and communities; the need for new theoretical tools for analyzing this multi-dynamical system became more obvious than ever before. However, it should be noted that there is no single or centralized system that controls the cultural flow in the 21st century, as well as no single analytical system that can help comprehend this world (Slobin, 1992, pp. 1–5). Indeed, none of the above-mentioned concepts or frameworks claims to analyze the whole system or its parts; such a comprehensive analytical system does not appear possible anymore due to multiple singularities of small and local units. Therefore, the music sociology literature of the last two decades is full of new concepts and theoretical frameworks. Most of them are limited to a few studies; on the other hand, only a few of them are embraced and developed by different researchers. Although all of them agree on the priority and significance of ethnographic methods and *in situ* experiences to reveal singularities of small and local units, there seems to be no consensus on the definition of these units, or on how such a unit interacts with other units. Some of the researchers who use these concepts and frameworks took a city, a neighborhood, or a community that gathers in a certain venue as a small or local unit, and attempted

to reveal its inner social, economic and industrial relationships; while others focused on the individual as the smallest unit or on the units that resisted industrial relations. It means that although these new concepts and theoretical frameworks grow out of a similar kind of objection to the existing frameworks, they inevitably separate from each other due to the difference in their analytical objects.

For example, in the early 1990s, after academic studies adopted the concept of *scene*, which has been used by musicians and music journalists for a long time to describe a group of musicians, promoters, and fans that gather around particular music genres (Bennett, 2004, p. 223), it became a theoretical framework in global, mobile, and trans-local contexts with the studies of Sara Cohen (1991), Will Straw (1991), and Barry Shank (1994), and opened new methods for analyses of small and local units. Straw and Geoff Stahl used the concept this way: “scene memberships are not necessarily restricted according to class, gender or ethnicity, but may cut across all of these” and they “encompass a much more diverse range of sensibilities and practices than subculture” (Bennett, 2004, p. 225). However, as the concept was adopted by different researchers and used in studies on youth cultures and trans-locality, it lost its emphasis on single localities and local singularities, and became too fluid and flexible (Hesmondhalgh, 2005).

Similar to the initial idea of the concept of *scene*, *micromusics*, termed by Mark Slobin, refers to the small musical units within big music-cultures, especially musics of communities shaped by deterritorialization (1992; 1993). Slobin points out that the tendencies, activities, and formations of migrant and diaspora communities do not only affect the community itself but also bigger populations in a broader sense (1991, p. 1), and thus create a *diasporic interculture*, on which the concept of *scene* stays silent. Slobin’s approach also emphasizes that without considering migrant and diaspora communities, the fragmented and atomized world cannot be fully understood.

Another concept that both criticizes the concept of *scene* and offers an alternative to it is *music milieu* by Peter Webb. According to Webb, an individual’s *lifeworld* is composed of *momentary milieu*, which refers to a “relatively stable environment and disposition of the individual to the world,” and *milieu structure*, which refers to “the current and transitory content of the actual environment (...) through the individual’s order of values” (Webb, 2007, p. 31). Thus, he accentuates the individual, the individual’s choices, and the interaction between stable and temporary experiences. In this sense, his “small unit” is the individual, and the network around him is composed of various kinds of connections, relations, and collective activities.

On the other hand, Jérôme Cler’s concept of *musique mineure*, borrowed from *littérature mineure* by Deleuze and Guattari, refers to the edges of the periphery and single practices within complicated structures; in other words, *musique mineure*

is like sidetracks on which every kind of hegemonic mechanism is refused (2007). Nevertheless, Cler's aim is not to offer an analytical model with this concept; on the contrary, it is to point to the fields ignored by both music sociology and ethnomusicology, to break down the dichotomy between global and local, and to show that cultural life is not only determined by global and local worlds or by their interaction.

The concept of *niche*, which has long been used in evolutionary biology, ecology, and economics with respect to migration studies, focuses on the explanation of the change and transformation of an entity, and aims to offer an interactive concept for the entity-environment relationship. The "mixed embeddedness" approach of the concept is also useful to understand how migrant and diaspora communities become organized in particular ways and how they shape their cultural activities, since the approach focuses on the internal and external networks of the individual and its community, laws, regulations, governmental and non-governmental organizations, and on the effect of changing the habitat in which they live.

In conclusion, it seems that music sociology, when it tries to understand a fragmented and atomized world, not only becomes richer in terms of concepts and theoretical frameworks, but also becomes more fragmented and atomized than ever before. Some new concepts and theoretical frameworks lose their sharpness when they are embraced and adopted by different researchers; nevertheless, each one of them consolidates the notion that the world in the 21st century is becoming more homogenous and standardized while it is fragmented and atomized at the same time.

Küçük, Parçalı ve Atomlaşmış Dünyanın Müzik Sosyolojisindeki Yeni Kavramları

Yirmi birinci yüzyıla *altkültürlerin* toplumsal bütünlükleri parçalayışına (Jenks, 2007), modern kurumların bölünüşüne (Giddens, 2010a, 2010b), kimlikler ve aidiyetlerle ilgili bağları muğlak hale getiren modern göç hareketlerinin ulus-devletleri azınlık ve diasporalardan oluşan takımadalara dönüştürmesine (Bauman, 2015), örgütlü modernliğin çöküşüne (Wagner, 2005), küresel ile yerel güçler arasındaki etkileşime (Khondker, 2004; Robertson, 1995) ve bu etkileşimin yeni alanları doğurmasına (Appadurai, 1996) tanıklık ederek girdik. Parçalanmış ve atomlaşmış dünyaya, önce modernizm, postmodernizm ve küreselleşme tartışmaları içinde sosyoloji, sonra da farklı coğrafi alanlardaki müzik etkinliklerinin, pratiklerinin ve beğenilerinin üretildiği, paylaşıldığı ve benimsendiği özgül koşulları irdeleme ekseninde müzik sosyolojisi dikkat kesildi. Bu doğrultuda *müzik sahneleri* (*music scenes*; Cohen, 1999), *mikromüzikler* (*micromusics*; Slobin, 1992, 1993), *music milieu* (Webb, 2007) ve *minör müzik* (*musique mineure*; Cler & Messina, 2007) gibi küçük ve yerel birimlerin analizine dönük yeni kavram ve çerçeveler de müzik sosyolojisi literatüründe kendini göstermeye başladı.

Kuşkusuz bu yeni kavram ve çerçeveler, müzik araştırmasında kullanılan mevcut teorik çerçevelerin eleştirilmesinden, hatta reddedilmesinden (Bennett, 2004, s. 223), küçük ve yerel birimlerin görmezden gelinmesinden ya da sadece *altkültür* olarak ayrıksılık ve kendi başınlıkla ele alınmasına yapılan itirazdan besleniyordu. Ortak geçmişin ve bir topluluğa aidiyetin metaforu ve temsili olarak müziğin kimlik inşasının bileşenlerinden biri oluşu veya ortak geçmişi olmayan bireyleri belirli bir yaşam stili etrafında bir araya getirebilmesi, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında hem topluluk odaklı çalışmalarda hem de gençlik kültürlerine odaklanan çalışmalarda ele alınmıştı. Yine de bu çalışmalarda topluluğun kimi zaman etnisite ve cinsiyet, kimi zaman da sınıf ve sosyal statü temelinde görece tektip ya da benzer bireylerden oluşan, neredeyse kapalı bir birim olarak kavranması, yirminci yüzyılın son yıllarında yükselen itirazın temelini oluşturuyordu. Nitekim böylece bir topluluk kavrayışının, topluluk üyelerinin geniş erimli, geçirgen ve dinamik sosyal ve ekonomik ilişkilerini anlamada yetersiz kaldığı sıkça dile getirilen gözlemlerden biriydi. Bahsedilen yetersizliğe yapılan vurgu gücünü, teknolojik gelişmelerin hareketliliği ve iletişimi kolaylaştırmasından, hızlandırmasından ve dönüştürmesinden alıyordu. Diğer taraftan 1990'larda kültür yaşamının işleyişini belirleyen dinamikler de değişmişti. *Hayırseverlik* ve vergi teşvikleri arasında kurulan bağ ile kültürel yaşama içkin olan unsurların şirket bünyelerine ve piyasa mekanizmalarına aktarılmasını öngören (Wu, 2005) ve yakın zamanda *filantrokapitalizm* (*philanthrocapitalism*; Bishop & Green, 2009; Edwards, 2008) olarak adlandırılan model 1990'larda daha geniş bir kabul ve uygulama

alanı bulmaya başlamıştı. Bu süreç yalnızca kültür yaşamının temelde devlet himayesine dayanan kurumsal bedenini değiştirmemişti; aynı zamanda destek sistemlerini, üretim ve tüketim mekânlarını, aktörlerini, aktörler arasındaki sosyal ve ekonomik ilişkileri, yüklendiği değerleri ve sistemin haricilerinin hayatta kalma biçimlerini de değiştirmişti². 2000'li yıllara gelindiğinde büyük şirketler, küçük ticari işletmeler, sivil toplum kuruluşları, bağımsız oluşumlar³, her türden mikro organizasyon ve topluluk arasında salınan kültür yaşamının özde her bir parçasını, genelde ise bir araya gelerek oluşturdukları sistemi analiz etmek için yeni yaklaşımlara duyulan ihtiyaç artıyordu. Yine de yirmi birinci yüzyıl dünyasında kültür akışını kontrol edebilen tek ve genel bir sistem olmadığı gibi bu dünyayı tek başına kavrayabilecek analitik bir sisteme ulaşmanın da mümkün olamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır (Slobin, 1992, s. 1-5). Nitekim alana ilişkin anılan yeni kavram ve çerçevelerin hiçbiri tüm sistemi ya da sistemin bütünlüklü görünen parçalarını tek elde analiz etme iddiasını taşımaz. Kısmen böylesi bir analiz sisteminin mümkün olmamasından kısmen de tekil birimlerin özgüllüklerinin çokluğundan, müzik sosyolojisi üzerine çalışanlar neredeyse ele aldıkları her konuda yeni kavramları devreye sokma gereğini duymuşlardır. Dolayısıyla müzik sosyolojisi literatürünün son yirmi yılı, çoğu zaman tek bir yazarla sınırlı kalan ya da ancak birkaç yazar ve çalışma tarafından benimsenmiş, nadiren belli bir çekim gücü yaratmış, farklı yazarlar tarafından geliştirilmiş yeni kavram ve çerçevelerle doludur. Yine de tüm bu çalışmaların, özgüllükleri isabetli şekilde ortaya koyabilmek adına etnografik yaklaşım ve yöntemlerin daha fazla devreye sokulması gerekliliğinde buluştukları belirtilebilir. Bu doğrultuda müzik sosyolojisi literatürü içinde yerelliklere dikkat kesilen ilk çalışmalar, popüler müzik çalışmalarının metin odaklı analizlerine itiraz edenlerden geldi. 1982'de Simon Frith'in, popüler müzik çalışmalarında etnografik yöntem eksikliğinin yıldız icracılar dışındaki aktörleri görünmez kıldığı eleştirisiyle neredeyse eşzamanlı olarak anketler, yapılandırılmamış görüşmeler ve otobiyografik çalışmalarla popüler kültürü analiz etmeye yönelen çalışmalar yapıldı⁴. Popüler müzik alanında ise Ruth Finnegan'ın

2 Kültür yaşamını belirleyen destek sistemleri, özellikle 1980'lerden itibaren devletin küçülmesi ve ekonomik ve sosyal alanlarda devletin yerine piyasa aktörlerinin geçişiyle değişmeye başlamıştı. Gerek şirketlerin bünyelerinde sanat departmanları, müzeler ve galeriler kurmalarıyla, gerekse de işadamlarının yatırım için giderek daha fazla sanat koleksiyonculuğuna yönelmesiyle, kültür ve sanat ürünlerinin mübadele işlevi ön plana çıktı. Böylece piyasa aktörleri kültür yaşamı içinde görece edilgen bir konumdan daha etkin bir konuma ilerlediler. Kültürel etkinliklere yapılan sponsorlukların büyük bir kısmının ya da tamamının gelir ve kurumlar vergisine tabi tutulacak kazançtan indirilmesine yönelik yasal düzenlemeler (örneğin Türkiye'de 2004 yılında yürürlüğe giren 5228 sayılı Kanun'un 7. Maddesi) ile bir taraftan devletin çekildiği alanların hayırseverlerin teşvikiyle finanse edilmesi sağlanırken, diğer taraftan şirketlerin kültür yaşamının üretim, yayılma ve alımlama süreç ve biçimlerinde belirleyici olmalarının da yolu açıldı.

3 1970'lerin sistem karşıtlığı yaklaşımlarından beslenen bağımsız oluşumlar, günümüzde de küreselleşmeyi, kapitalist ekonomik düzenle yakın ilişkileri, devletin, galerilerin ve şirketlere ait sanat departmanlarının sanat yaşamındaki tahakkümlelerini, kendi iradelerini kullanabilme arzusuyla reddetmekte birleşir. Yine de bu oluşumların bağımsızlık fikrini kavrayışları farklılık gösterir. Kimileri bağımsızlıklarını kurumsal yapıların toptan reddi üzerine kurarken, kimileri de oluşum üzerinde kısıtlama ya da yaptırım hakkına sahip olmayan alternatif fon kaynaklarına sahip olmakla tanımlar. Müzik yaşamındaki bağımsız oluşumlar da bahsedilen bu iki doğrultuda konumlanır. Bir tarafta gelişmiş kayıt teknolojileri ve artan erişilebilirlikle büyük ve küresel plak şirketlerine güçlü bir alternatif hale gelen bağımsız plak şirketleri bulunur. Diğer tarafta ise binlerce kişilik salonlardaki büyük prodüksiyonlara alternatif sunan, çoğu 100 kişiden az kapasiteli, gücünü icracı ile dinleyicinin kurduğunu yakın temastan alan küçük salon konserleri bulunur. Bu konserler çoğunlukla özel bir müzik okulunun salonunda ya da geniş bir salonu ve tercihen piyanosu bulunan bir ev ya da benzeri mekânda düzenlenir. Böylesi salonlarda konser vermek isteyen müzisyen, müzik sektörünün başat aktörleriyle kurduğu ilişkilerden çok kişisel ilişkilerine başvurur.

4 Bu çalışmalar arasında M. De Certeau'nun 1980 tarihli *The Practice of Everyday Life*, M. Csikszentmihalyi ve E. Rochberg-Halton'ın 1981 tarihli *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self* ve D. Morley'in 1986 tarihli *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* kitapları sayılabilir.

The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town (1989) adlı kitabı, gözden kaçmış amatör müzisyenlere yönelen ilk kapsamlı çalışma oldu. Howard Becker'in *sanat dünyaları* (*Art Worlds*, 1982) yaklaşımından yola çıkan Finnegan'ın, müziğin bireylerin "kolektif etkinliklerinin sosyal organizasyonu" (1989, s. 32) ile meydana geldiğini ifade etmek için *müzik dünyaları* (*music worlds*) kavramını kullanması, yerel ve küçük birimlere odaklanan çalışmalarda müziğin işbirliğine dayanan bir etkinlik alanı oluşuna ve gündelik yaşamdaki rolüne yapılan vurguyu pekiştirdi (Cohen, 1993, s. 127–128).

Müziği kolektif bir etkinlik alanı olarak görmek, tüm yeni kavram ve çerçevelerin beslendiği etnografik yöntem eksikliğine yapılan itirazla da uyumludur. Yine de bu makalede ele alınan kavram ve çerçeveler irdelendiğinde, etnografik yöntemlerle analize tabi tutulacak birimin ne olduğuna ve hangi diğer birimlerle etkileşimlerinin dikkate alınması gerektiğine dair bir mutabakat olmadığı görülecektir. Anılan kavram ve çerçevelerin kimileri bir şehri, bir şehirdeki belirli bir mekânı ve bu mekânda bir araya gelen toplulukları, bu topluluklar arasındaki sosyal, ekonomik ve endüstriyel ilişkileri analiz konusu ederken, kimileri endüstriyel ilişkilere direnen birimleri ya da bireyin kendisini konu etmektedir. Başka bir deyişle, odağa alınan kavram ve çerçeveler aynı itirazdan doğuyor olsa da, analiz nesnelerindeki farklılıklar nedeniyle kaçınılmaz olarak birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu nedenle söz konusu kavram ve çerçeveleri kapsam, erim, uzlaşma ve ayrışma noktalarıyla irdelemek, büyük ve küçük sosyolojik birimlerin, aktörlerin, dinamiklerin, süreçlerin, sosyal işbirliği ve etkileşim ağlarının ve bu ağların bulunduğu uzamların bir kere daha düşünülmesine ve yeni yaklaşımların geliştirilmesine olanak sağlayacaktır.

Sahne (Scene)

Müzisyenler ve müzik gazetecilerinin uzun süredir belirli bir tür etrafında toplanan müzisyenler, yapımcılar ve hayranlardan oluşan topluluklar için kullandığı *sahne* (*scene*) tabiri (Bennett, 2004, s. 223) 1990'larda belirli bölgelere özgü olduğu kabul edilen müzik stillerine atfen akademik çalışmalarda da kullanılan bir kavram haline geldi⁵. Kavram, Sara Cohen'in Liverpool'daki iki yerel *rock* topluluğuna (1991), Barry Shank'ın Austin'deki *rock'n'roll* sahnesine (1994) ve Will Straw'un Kuzey Amerika *rock* sahnesine odaklanan (1991) çalışmalarıyla kısa sürede küresel, mobil ve yerel-ötesi gibi farklı bağlamları içeren bir çerçeveye dönüştü. Farklı yazarlar tarafından da benimsenen çerçeve kısa sürede akışkan, kozmopolit ve farklı coğrafyalara dağılmış müzik kültürlerini de (Webb, 2007, s. 29) kapsayan bir genişliğe ulaştı.

5 Erving Goffman'ın, gündelik yaşamda, iş yaşamında, dini yaşamda, sporda ve sanatta kendini sergileme ve böylece bir etki uyandırma niyetiyle yapılan tüm eylemleri *toplumsal performanslar* olarak tanımlaması, katılımcıların işbirliği ve etkileşimiyle oluşan *takımların toplumsal performanslardaki* rolüne dikkat çekmesi, kuşkusuz *sahne* çerçevesine içkin kabullerdir. Benzer şekilde Goffman'ın toplumsal performansların icra edildiği, coğrafi olarak genelde olduğu yerde duran "set" in bir bileşeni olarak andığı "sahne" (2016, s. 33) ile kavramın *sahne* çerçevesindeki kapsamı da birbirine denk düşer. Yine de bu makale kapsamında anılan *sahne* çalışmalarında Goffman'ın dramaturjik modelinin ve modelin bileşenlerinin analitik bir keskinlikte ele alındığını ya da benimsendiğini söylemek mümkün değildir.

Sahne kavramı, müziğin üretiminden tüketimi ve alımlanmasına dek tüm süreçlerini irdeleme olanağını tanımalarının yanı sıra müzik sosyolojisi çalışmaları için yeni kapılar açıyordu. Öncelikle Will Straw ve Montreal sahnesine odaklanan Geoff Stahl (2004) tarafından kullanıldığı biçimiyle, sınıf, cinsiyet ya da etnisiteden bağımsız ya da hepsinin ötesine geçen bir topluluk üyeliğini olanaklı kılıyor ve *altkültür* çerçevesinin aksine gençlik kültürleri dışındaki küçük ve yerel birimleri de ilgi alanına dâhil ediyordu. Tekil örnekler üzerinden hareket etmekle birlikte yerel ile yerel-ötesi bağlar arasındaki etkileşime de erişim sağlayabiliyordu (Bennett, 2004, s. 225–226). Etnografik yöntemlerin önceliğini gözettiği için Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar okulunun *altkültür* yaklaşımına getirilen ampirik bulgu eksikliği (Waters, 1981) ve öznel yaklaşım (Redhead, 1990, s. 25) eleştirileri için de bir tür çıkış yolu sunuyordu. Yine de *sahne* kavramı ilk kullanıldığı şekliyle kolektiviteye dayalı olan, yerel dinleyiciler tarafından desteklenen, iyi bir canlı icra için gereken mekâna sahip müzisyenlerden oluşan, çeşitli yerel müzik işletmeleri, organizasyonlar, plak şirketleri ve dergilerle enformel bir ekonomi yaratan (Cohen, 1999, s. 240–241) yerel ve bölgesel birimler için kullanılmıştır. Kavram, teorik bir çerçeve olarak genişledikten sonra bu kapsamın *yerel sahneler* (*local scenes*) alt-kavramına, küresel ve yerel arasındaki ilişkiye odaklanan kapsamların ise *yerel-ötesi sahneler* (*trans-local scenes*) alt-kavramına devredildiğini belirtmek gerekir. Bu doğrultuda gerek Cohen’in Liverpool üzerine çalışması (1991) gerekse de Shank’ın Austin üzerine çalışması (1994) etnografik yöntemlerin kullanılmasıyla belirli yerel duyarlılıklar ve sosyo-ekonomik koşullarla çevrili mikro-sosyal toplulukların müzik etkinliklerinde kolektif değerleri nasıl ürettiklerini, kendine özgü sosyal ağları nasıl oluşturduklarını örneklemesi bakımından hem *sahne* çerçevesine hem de *yerel sahnelere* odaklanan öncü çalışmalardandır.

Diğer taraftan *bölge-ötesilik* (*trans-regionalism*) terimiyle *mediascape* üzerinden küresel olarak eşzamanlı yayılan yerel müzik stillerine vurgu yapan fakat Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar okulundan değil, Chicago Okulu’nun *altkültür* çerçevesinden hareket eden Mark Slobin (1992; 1993) ile benzer bir olguyu bu kez yerel-ötesi terimiyle ve gençlik kültürleri bağlamında irdeleyen Holly Kruse (1993), Keith Harris (2000) ve Kristin Schilt’in (2004) çalışmalarıyla bir bakıma *sahne* çerçevesinin tekil yerelliklerle ve yerelin kendine özgülüğüyle bağlantısını da kopardıkları söylenebilir. Yerel-ötesi ilişkilere odaklanmak ise küresel ile yerel arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesi, bu ilişkinin yürütüldüğü alanların dikkate alınması anlamına da gelir. Özetle *sahne* çerçevesi içinde yerel-ötesi ilişkilere odaklanan çalışmalar, üçüncü alt-kavram ve kapsam olan *sanal sahnelerin* (*virtual scenes*) ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştı (Bennett, 2004, s. 228–230).

Bilişim ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi, 1990’ların sonunda müziğin amatör, yarı-profesyonel ve profesyonel aktörlerini, süreçlerini ve dinlerkitleyi ağ mekân, sanal kent ya da sibermekân olarak adlandırılan yeni mekânlara taşıdı. Bu taşınma,

alan araştırması ve etnografik yöntemleri kullanan tüm disiplinlerde olduğu gibi özellikle popüler müzik ve dünya müzikleri üzerine yapılan çalışmalarda *alanın* tanım ve kapsamının sorgulanmasına neden oldu (Cooley & Barz, 2008, s. 14; Taylor, 1997, s. xvii). *Yerel ve yerel-ötesi sahnelere* odaklanan çalışmalar için olarak sibermekânın yerel-ötesi ilişkileri kurma ve böylece *yerel sahneleri* değiştirmedeki rolünü vurguluyordu. Dolayısıyla 2000’li yıllara gelindiğinde *sanal sahnelerin* literatürde iki temel şekilde irdelendiği görülür: Kendilerine özgü üretim, paylaşım ve tüketim biçimleriyle ve *yerel ve yerel-ötesi sahnelerin* farklı uzamlardaki gösterim ve temsil biçimleriyle. Başka bir deyişle, *sanal sahneler*, *sahne* çerçevesi içinde hem bir alt-kategori ve alt-kavram olarak hem de tamamlayıcı bir bakış açısı olarak akademik çalışmalarda ele alındı. Nitekim *sahne* çerçevesini kullanan pek çok çalışmada *yerel*, *yerel-ötesi* ve *sanal sahneler* arasındaki iletişim ve etkileşim biçimlerinin birbirinin içine geçen ve birbiriyle örtüşen yanlarından bahsedilir (Lee & Peterson, 2004). Fakat hem böylesi geçişlerin hem de *yerel sahneler* ile küresel akışla birbirine bağlanan *yerel-ötesi* ve *sanal sahnelerde* toplulukların farklı koşul ve nedenlerle bir araya geliyor olmasının, çerçevenin alt-kavram ve kategorilere doğru genişledikçe keskinliğini kaybettiğine, fazla akışkan ve esnek bir yapıya dönüştüğüne yönelik eleştirileri de beraberinde getirdiği belirtilmelidir⁶ (Hesmondhalgh, 2005).

Mikromüzikler (Micromusics)

Mark Slobin’in *mikromüzikler (micromusics)* kavramı, büyük müzik kültürleri içindeki küçük birimleri karşılar. Slobin, küçük birimlerin sanıldığı aksine tektipleştirici güçlere ya da kendi kavramsallaştırmasıyla *süperkültürün (superculture)* gücüne rağmen yok olmadıklarını, kitlesel göçlerle yerinden edilen toplulukların yükselen ulusal ve bölgesel duyarlılıklarında büyük rol oynamaya devam ettiklerini, müziğin bu toplulukların bireysel ve kolektif kimlik biçimlenmelerinin merkezinde durduğunu savunur. Slobin’i bu düşünceye iten etnomüzikolojinin geleneksel yaklaşımının aksine küçük birimlerin sadece küçük ve sınırlı kitleleri kapsamadığını, bu birimlerin etkinliklerinin daha kitlesel etkinlikleri sürekli olarak kestiğini gözlemlemesi; yerel, bölgesel ve küresel nitelendirmelerinin kullanım biçimlerine karşın kolay tanımlanabilir kavramlar olmadığını düşünmesidir (1992, s. 7–8).

Mikromüzikler, *sahne* çerçevesinin de kapsadığı, Slobin’in *endüstriyel interkültür (industrial interculture)* kavramıyla karşıladığı endüstri ve birbirleriyle ilişki içindeki müzik

6 Ömer Can Satır, gerek “Yeni Ankaralı” müzik anlayışının ve eğlence pratiklerinin dönüşümünü ele aldığı doktora tezinde (2014) gerekse *sahne* ve *yerel sound* kavramlarını tartıştığı makalesinde “Türççeye aktarımda gösteren-gösterilen ilişkisinin gerçek anlamı tam manasıyla karşılayamayacağı” (2016, s. 241) belirterek kavramı Türççeleştirmeyi tercih eder. Nitekim Satır’ın ele aldığı “Yeni Ankaralı” müzik anlayışının ortaya çıkışında fiziksel mekânın ve o mekânda bulunan tüm bireylerin etkin bir rolü vardır ve bu bağlamda gündelik kullanımdaki “sahne” ifadesi, *sahne* çerçevesinin işaret ettiği şekilde fiziksel mekânda üretilen, paylaşılan ve tüketilen kolektif “Yeni Ankaralı” müziğinin dinamiklerini karşılamaya yetmez. Ancak *yerel sahneye* dayanmayan ya da onu aşan ve belirleyiciliğini ortadan kaldıran *yerel-ötesi* ve *sanal sahneler* söz konusu olduğunda “sahne” ifadesi zaten gündelik dildeki karşılığından bağımsızlaşmış olur. Bu noktada kavramı Türççeleştirme konusunu çerçevenin genişlemesine bağlı keskinlik kaybı eleştirileri penceresinden tartışmak gerekir.

ve müzisyenlerin, kurumsallaşmış kural ve etkinlik mekânlarının dışında kalan müziklere denk düşer. Slobin, Georg Simmel'in 1922 tarihli *Die Kreuzung Sozialer Kreise* adlı çalışmasını takip ederek sosyolojinin bireyler arasındaki ilişkilere, bireylerin tercihlerine ve bu tercihlerle parçası oldukları toplulukların sunduğu sosyalleşme ve rekabet olanaklarına odaklanmamasının müzik sosyolojisinde de ana eğilim olarak sürdürüldüğünü savunur. Bu doğrultuda revize edilmiş bir *alkültür* kavrayışıyla kendi yaklaşımını kültür etkinliğini belirleyen ve birbirinin üstüne binen üç katman üzerine kurar: Tercih (*choice*), benzeşim (*affinity*) ve aidiyet (*belonging*). Slobin'in küçük birimlere bu üç katman üzerinden yaklaşması, *interkültürün* ikinci tipini ve *sahne* çerçevesinin odağa almadığı bir topluluk biçimlenmesini de tartışmaya dâhil eder: *Diasporik interkültür* (*diasporic interculture*).

Slobin'in *interkültürü* kitlesel göç süreçleriyle yer değiştiren toplulukları da dikkate alarak kategorileştirmesi iki bakımdan önemlidir. Birincisi yer değiştiren toplulukların parçalı toplumsallıkların hem öznesi hem de nesnesi olmaları, nedeniyle parçalı toplumsallıkların göçmen, diaspora ve kitlesel göçle oluşmuş azınlık topluluklar dikkate alınmadan anlaşılamayacağını vurgulamasıdır. İkincisi ise böylesi toplulukların etkinliklerinin sadece topluluk içi dinamikler ve anavatan toplumuyla etkileşim tarafından değil, topluluğu aşan yerel, ulusal, devletlerarası, devlet ve ulus-ötesi etkileşimlerle belirlendiğini ortaya koymasındır. Nitekim gerek *anavatan* (*homeland*) kavramının birden fazla anlamının ve birden fazla kapsamının olması (Yavuz, 2015) gerekse anavatan ve yeni-vatanla etkileşimin birden fazla biçiminin olması (Gold, 1984), göçmen ve diaspora topluluklarının bireysel ve kolektif etkinliklerinin büyük yapı içindeki işlev ve konumlarının analizini zorlaştırır; nitekim göç literatürünün genel eğilimi de böylesi toplulukların iç biçimlenmesini ve dinamiklerini anlamak üzerinedir. Göç deneyimi olan ya da bir-iki kuşak öncesinde göç deneyimi bulunan toplulukların yaşadıkları ülkelerde farklı çatılar altında örgütlenmesi, örgütlenme modellerinin getirdiği zorunlulukları tali yollar açan stratejilerle aşmaları ve daha önemlisi bu şekilde içinde buldukları kültür yaşamının bütünlüğünü sürekli parçalıyor olmaları da böylesi toplulukların etkinliklerini analiz etmeyi zorlaştırır. Slobin'in *diasporik interkültürü*, *süperkültür* ve birey arasındaki ilişkiler tarafından belirlenen karmaşık bir yapı olarak adlandırması da buradan kaynaklanır. Yine de Slobin, medya egemen ve üst düzeyde eklemelenmiş toplumlarda *mikromüzikleri*, *alkültürlerin* kendi içlerindeki etkileşimi, başka *alkültürlerle* etkileşimleri ve *interkültürler* arasındaki etkileşimleri göz önünde tutarak ele alır (1992). Bu açıdan bakıldığında büyük yapılardan küçük ve yerel birimlere yönelen sosyolojik yaklaşım içinde *alkültür* ile *sahne* çerçevesi arasındaki geçiş dönemine konumlanır gibidir. Fakat 1990'larda hem *alkültür* çerçevesinin revize edildiğini hem de *alkültür* ve *sahne* kavramlarının pek çok popüler müzik çalışmasında kimi zaman birbirinin yerine, kimi zaman da birbirinin karşıtı olarak kullanıldığını unutmamak gerekir. Bu çelişkili görünen durum, bazı yazarların *alkültür* çerçevesini kullanmayı tercih etmekle birlikte "sahne" ifadesini sadece gündelik dildeki karşılığıyla ve herhangi bir teorik karşılığa denk gelmeyecek şekilde kullanmalarından kaynaklanır.

Konuya ilişkin olarak belirtilmesi gereken diğer bir nokta, Slobin'in *mikromüzikler* yaklaşımının iki açıdan eleştirildiğidir. Birinci eleştiri, kavramı sunduğu çalışmalarında (1992; 1993) kısıtlı etnografik malzeme kullanması fakat bu malzemedен hareket ederek geniş bir etnografik alanı yorumlamak için analitik bir model kurmayı hedeflemesidir. İkinci eleştiri ise *alkültür*, *interkültür* ve *süperkültürden* oluşan kavramsal şemasının *mikromüzikler* gibi amorf alanlar için fazla genel ve detayları görünmez kılan bir yaklaşım üretmesinedir (Erlmann, 1993).

*Music Milieu*⁷

Hem *sahne* çerçevesini eleştiren hem de ona alternatif sunan bir diğer kavram *music milieu*'dür. Kavramı öneren ve *Exploring the Networked Worlds of Popular Music* (2007) adlı kitabında Bristol'de farklı müzik türleri etrafında bir araya gelen müzisyenlere odaklanan Peter Webb, *sahne* çerçevesinin David Muggleton'un *post-alkültür*, Bennett'in *yeni-kabileci* ve Peter J. Martin'in postmodern analizleriyle birlikte kullanıldığında oldukça betimsel kaldığını, hem yazarların hem de teorisyenlerin *post-alkültür* ve *topluluk (community)* gibi terimleri birbirinin yerine kullanmaları nedeniyle muğlak kaldığını savunur. Müzik yapmanın ve müziksel birlikteliklerin dinamik, akışkan ve değişmiş doğasını daha fazla kapsayan, müziği kolektif şekilde üretenlerin etkileşim ağlarını yansıtan bir kavram geliştirmek üzere yola çıkan Webb, *music milieu* tabirini bağlantıların, ilişkilennmelerin, tiplendirmenin, kolektivitennin ve estetiğinn yoğunlaştığı farklı alanlardan oluşan bir ağı ifade edecek şekilde kavramlaştıır. Buna göre bireyin yaşam dünyasını (*lifeworld*) oluşturan *milieu*, iki öğeden oluşur ya da iki öğe tarafından belirlenir: *Anlık milieu (momentary milieu)* ve *milieu yapısı (milieu structure)*. *Milieu yapısı* görece daha stabil bir durumu ve bireyin hayata karşı genel eğilimlerini içerirken *anlık milieu*, herhangi bir an ve bireyin değerler sistemi aracılığıyla filtrelenen güncel ve geçişli durumlarını içerir:

Yeni müziğe açık eğilimi olan bir birey, doğaçlama jazz'ı ilk kez dinleyebilir ve bir dizi yeni referans noktaları ve kendi müzik dinleme çerçevesine işaret eden biçimler yaratarak kendi müzik sözlüğündekilerle bu müziği birleştirmeye başlayabilir ya da söz konusu birey müzik yapan biriye bunu kendi yaratıcı çerçevelerinde kullanabilir. Bu durumda anlık milieu, bireyin kendi çevre algısına etki edecek bir dizi yeni referans noktalarına, ilişkilennmelere ve tiplendirmelere kapı açar (2007, s. 32).

Görülüyor ki, Webb'in *music milieu* kavramı bireyi, bireyin tercihlerini ve anlam yaratma süreçlerini belirleyen sabit ve geçici deneyimler ile bu deneyimlerin birbiriyle etkileşimini ön plana çıkarır. Webb kendi çalışmasında *alkültür* çalışmalarında eksikliği sıkça dile getirilen etnografik yöntemleri kullanır; yapısal

7 İngilizceye Fransızcadan geçen "milieu" kelimesi gündelik dilde "çevre", "bir olayın geçtiği fiziksel ya da sosyal ortam" anlamında kullanılmaktadır. Yine de Peter Webb'in "milieu" kelimesini tercih etmesinin, kelimenin "ortasında" ya da "arasında" anlamına gelen "mi" ile yer anlamına gelen "lieu" kelimelerinden oluşmasıyla ilişkili olduğu Webb'in kavram üzerine yaptığı açıklamalarda da görüldüğü için Türkçeleştirmek tercih edilmiştir.

analize girişmek yerine bireylerin sosyal pratiklerine yönelen sosyolojik yaklaşımları benimser (2007). Pierre Bourdieu'yu (1993) takip ederek müziği öncelikli olarak bireyin “kültür üretimi alanına” ve sonra da “güç ilişkileri” içine konumlandırır; yine de *music milieu* ile Bourdieu'nün *habitus* kavramları arasında Webb'in nasıl bir terminolojik farktan hareket ettiği net değildir (Baker, 2009, s. 120–121). Zira Bourdieu'nün *habitus* kavramı da bireylerin eylemlerini, tercihlerini, beğenilerini ve eğilimlerini, ekonomik, sosyal ve kültürel sermayeleri aracılığıyla içselleştirdikleri yapıların bireyle sürekli bir karşılıklık içinde yeniden üretilmesine işaret eder.

Minör Müzik (musique mineure) ve Üçüncü Müzik (tiers-musical)

Jérôme Cler'in Türkiye'nin güneyindeki alan çalışmalarında karşılaştığı Yörükler ve Alevi-Bektaşlı topluluklardan yola çıkarak ve bir model sunma iddiası taşımadan kullandığı *minör müzik (musique mineure)*, Cler'in de belirttiği gibi esinini Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin Kafka için kullandıkları *minör edebiyat* teriminden alır (2009, s. 1). Deleuze ve Guattari'nin “minör bir dilin değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat” olarak tanımladıkları *minör edebiyat*, hem azınlığın hem de çoğunluğun dilinin *yersiz yurtsuzlaşmasına* neden olur; *majör edebiyatın* tersine *minör edebiyatta* her şey siyasaldır, mekânın darlığı tüm bireysel sorunları siyasallaştırır ve kolektif hale getirir (2000, s. 25–27). Benzer şekilde Cler *minör müzikleri* belli bir bütünlüğü olduğu düşünülen coğrafi ve kültürel alanlar içinde periferinin de kıyısında kalan karmaşık yapılar içindeki tekil pratikler için kullanır. *Minör müzikle* azınlık müziğini kastetmediğini, azınlık oluşturmadan ya da neredeyse her bireyin tek başına azınlık oluşturmasıyla minör kalan ya da minörleşen müziklere işaret ettiğini söyler; Bruno Messina'nın *üçüncü müzik (tiers-musical)* kavramını, *minör müziğin* teorik genişlemesi olarak sunar. Messina ise *üçüncü müzik* terimini dikte edilen her şeye karşı direnilen, egemenlik kurma mekanizmalarının reddedildiği yan yollar olarak tanımlar. Bu açıdan Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle minörün majörü bozan ve kendisi için kaçış yaratan niteliğiyle de (Çalıcı, 2012, s. 23) bağlantı kurar. Messina, küreselleşme kadar küreselin yerellik temsilini de kapsamı dışında tutup *üçüncü müziği* yerel ile küresel müzik dünyalarının dışında kalan alana yerleştirirse de (2011) Cler, Slobin'in *süperkültür* ve *alkültür* kavramlarına da referans vererek *minör müziklerin*, örneğin bir *süperkültür* aracı olan ideolojiyle ilişkisini de ele alır. Yine de gerek Cler'in *minör müzik* kavramı gerekse de Messina'nın *üçüncü müzik* kavramı, analitik bir model sunmaktan öte temelde küresel ve yerelin dışında kalan, her ikisiyle de mesafeli bir ilişki kuran, müzik sosyolojisinin ve özelde de etnomüzikolojinin görmezden geldiğini düşündükleri alanları işaret etmek ve küresel ile yerel arasındaki dikotomiye kırmak, kültür yaşamının sadece küresel ve yerel dünyalardan ve bu dünyalar arasındaki etkileşim ve/veya çatışmayla belirlenmediği göstermek için kullanılmıştır.

Niş (Niche)

1920’lerde evrimci biyoloji ve ekoloji çalışmalarında kullanılan *niş (niche)* kavramı, türlerin değişim ve dönüşümünü kaynak dağılımı ve rekabete verilen karşılıklar bağlamında ele alan bir yaklaşımın ürünüdür. Türün kendi varlığını sürdürebilmesine olanak tanıyan habitat gereksinimleri (Brown & Lomolino, 1998; Carter, 2012) ile türün habitat içindeki rolü ve konumunu irdeleyen (Elton, 1927, s. 50), böylece türlerin birbirileri ve habitatla ilişkileri için etkileşimli bir model sunan (Smith & Varzi, 1999) kavram, 1980’lere doğru etnik işletme konseptinin ulusal ve uluslararası pazarlarda güçlenmesiyle ekonomi çalışmalarına da aktarıldı. Etnik yoğunlaşma uzamlarına işaret eden bu konsept, özellikle kitlesel göçler ve küresel güçlerle yeniden şekillenen ulus-devlet ekonomilerinin geçirmekte olduğu değişimi anlamak için kullanıldı. Ekonomideki *niş* çalışmaları, göçmenleri etnik bir topluluk olarak hareket ederek *niş* oluşturmaya iten nedenler üzerine odaklandı ve dört temel yaklaşımla *nişlerin* ekonomik ve sosyal uyumun mu, ayrışmanın mı göstergesi olduğunu anlamaya yöneldi.

“Kültürel tez” olarak anılan birinci yaklaşım, kültürel eğilimlerin, ihtiyaç ve taleplerin göçmeni *niş* oluşturmaya ittiğini savunur. Buna göre *nişin* oluşumu kadar sürekliliği de, örneğin ucuz veya ücretsiz işgücünün sağlanması (Light & Karageorgies, 1994, s. 663), kültürel kaynaklara ve topluluk içi dayanışmaya bağlıdır. Başka bir deyişle *nişin* hem oluşması hem de varlığını sürdürebilmesi, ortak değer ve yönelimlere, sosyal bağlar ve ilişkilere, hısımlık ve evlenme sistemlerine bağlıdır (Bonacich & Modell, 1980; Light, 1972; Light & Rosenstein, 1995).

Kültürel tezi yapısal koşulları görmezden gelme ve yalnızca etnik topluluğun kültürel özelliklerine odaklanma ile eleştiren “yapısalcı tez” ise göçmeni birincil iş piyasasından kaçarak *niş* oluşturmaya itenin ülkelerin yapısal koşulları olduğunu savunur (Bonacich, 1973; Ram & Jones, 1998; Waldinger, Aldrich & Ward 1990; Wilson & Portes, 1980). Yapısalcı tezin kültürel tezden önemli bir farkı, itme ve çekme faktörlerini topluluğun etnik özelliklerinden bağımsız olarak değerlendirmeye katmasıdır. Buna göre itme faktörleri göçmenin birincil iş piyasasında farklı eğitim altyapıları ve dil engelinden kaynaklanan dezavantajları; çekme faktörleri ise iş yaşamında özgürlüğün ve kendi işinin sahibi olmanın sağladığı avantajlardır (Light & Gold, 2000, s. 3). Yapısalcı tez içinde *nişler* ile yapısal koşullar arasındaki ilişkiyi örttüğü, dikkati yapısal sorunlardan kültürel faktörlere çektiği ve hatta yapısal koşulların belirleyiciliğini ikinci plana attığı (Barret, Jones & McEvoy, 1996, s. 790) gerekçesiyle ortak değerler, yönelimler ve etnisite gibi kültür bileşenlerinin işlevi ve konumu kısmen nötr bırakılır. Bunun yerine kültürel özellikler, göçmenin itme faktörünü çekme faktörü haline getirme stratejisi olarak ya da başka bir deyişle göçmenin “dezavantajlı avantajlı” konumuna geçiş hamlesi olarak yapısalcı tez içinde kendine yer bulur (Light & Gold, 2000).

Üçüncü yaklaşım ise kültürel tez ile yapısalcı tezin bir tür sentezini içerir. Buna göre *nişler*, topluluğun kültürel özellikleri ile ülkenin yapısal koşulları arasındaki etkileşim sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yaklaşımın temel dayanağı “girişimciliğin sosyalle bütünlük” olduğu, yani ekonomik etkinliklerin halihazırda ekonomik sisteme için sosyal ilişkilerin bir parçası olduğudur (Polanyi, 1944, s. 57). Ancak 2000’lerin başında ortaya çıkan dördüncü yaklaşım, bu sentezi de yeterli görmez ve bütünlüğe politik ve kurumsal boyutların eklenmesini, başka bir deyişle ülkenin politik, sosyal ve ekonomik kurgusu ile bu kurgunun içindeki mikro düzeydeki kültürel güçlerin karşılıklı etkileşiminin dâhil edilmesini öngörür (Lo, Teixeira & Truelove, 2002, s. 7). “Karma bütünlük” olarak anılan bu yaklaşımda, *nişlerin* oluşması ve sürdürülmesinde topluluk ağlarıyla birlikte topluluk dışı ağlar, yasalar, kamu kurumları ve düzenlemeci uygulamalar da etki sahibidir (Volery, 2007, s. 35).

Niş kavramını, özellikle de karma bütünlük yaklaşımını, müzik sosyolojisi ile göç sosyolojisinin kesiştiği alanlarda, göçmen, diaspora ve göçle meydana gelmiş azınlık topluluklarının kurumsal örgütlenmelerini, bu örgütlenmelerin neden belli modelleri takip ettiğini, bu modellerin birey ve toplulukların kültür etkinliklerini nasıl şekillendirildiğini anlamada kullanmak mümkündür. Zira böylesi topluluklar, ortak değerleri ve yönelimleri sürdürmek, topluluk içi birlikteliği ve dayanışmayı oluşturmak veya pekiştirmek için buldukları ülkenin sivil toplum mekanizmalarını kullanarak sosyal dernekler ve birlikler çatısı altında örgütlenirler. Fakat pek çok dernek ve birlik, kültür etkinlikleri alanına bir dizi olanaksızlıklar sonucunda ya da *niş* çerçevesi terminolojisiyle kültürel talepler ile yapısal koşullar, politik ve kurumsal çatılar arasındaki uyumsuzluklar ve *filantrokapitalizmin* ilgi ve kâr alanından uzak kalış sonucunda dâhil olur. Kültürel taleplerin uyumsuzlukla bloke edilmesi, dernek ve birliklere yukarıda bahsedilenlere ek bazı işlevler yükler. Örneğin yaşadıkları ülkenin devlet ya da yerel yönetim destekli kültür ve eğitim ortamlarına sızamayan, bu ortamların aktörleri tarafından salt geleneksel ve sosyal bağlarıyla var olan müzik etkinlikleri çoğunlukla dernekleri mesken tutar; bu örgüt çatısı, kültür etkinliğinin de çatısı haline gelir. Böylece müzik etkinliğini ve müziğin kendisini belirleyen dinamiklere mekânın ve örgütlenme biçiminin koşulları da eklenir. Yine de bu etkinliklerin, üyelerinin toplumdaki yatay ve dikey dağılım yoğunluğuna bağlı olarak sadece dernek ve birlikleri değil, var oldukları habitatı da dönüştürme gücüne sahip olduğu belirtilebilir (Yavuz, 2014).

Değerlendirme

Bu makale, müzik sosyolojisi literatürüne 1990’larda katılan ve türetilen yeni kavram ve çerçevelerden bazılarını ele alıyor; kuşkusuz bu liste genişletilebilir. Yine de genişlemiş listedeki kavramları tartışma biçimimiz, tartışmayı yürüttüğümüz büyük kavramsal çerçeveler radikal şekilde değişmeyecektir. Diğer taraftan bir yönüyle küresel akışla ilk etapta bütünlüklü görünen dünyayı her analiz etme girişimimizde

karşılaştığımız kendine özgümlükler, yeni kavram ve çerçeve arayışlarına girmemizi zorunlu kılacaktır. Bu da bizi tekrar yeni kavram ve çerçevelerin birinci itirazına, etnografik yöntemin ve alanın *in situ* deneyimlenmesinin önceliği fikrine geri götürecektir. Dolayısıyla 1990'larda müzik sosyolojisindeki hakim yaklaşımlara getirilen eleştirilerin bugün de geçerliliğini sürdürmekte olduğu söylenebilir.

Geçerliliğini sürdürmekte olan eleştirileri bertaraf etme çabalarıyla küçük, parçalı ve atomlaşmış dünyayı anlamaya çalışan müzik sosyolojisi küçük, parçalı ve atomlaşmış dünyayı anlamaya çalışan müzik sosyolojisi yeni kavramların katılmasıyla bir taraftan zenginleşiyor; diğer taraftan ise anlamaya çalıştığı dünya gibi parçalanıyor ve atomlaşıyor. Kapsayıcı olma iddiasındaki kavramların bazıları farklı örneklemlerle genişletilmeye çalışılırken keskinliklerini kaybediyorlar; bazıları ise zaten farklı örneklemlere uzanamayacak kadar spesifik ve öznel durumlardan hareket ediyor. Ancak türetilen her bir kavram tam da bu nedenle küreselleşen dünyanın tektipleşirken parçalandığı, küçük birimlere ayrıldığı ve bölük pörçük hale geldiği fikrini pekiştiriyor. Öyle ki, enformel de olsa bir ekonomiye sahip birimleri işaret eden *sahne* kavramı bir taraftan *endüstriyel interkültürle* keşifliyor fakat diğer taraftan kapsam dışında bıraktığı, ekonomik ilişkilerin etkin olmadığı alana *minör müzik* kavramının yerleşmesine neden oluyor. Benzer şekilde göç ve göçmeni odağına alan *diasporik interkültürün* vurgulamakta yetersiz kaldığı kültürün yapısal ve kurumsal boyutları söz konusu olduğunda *niş* çerçevesi devreye giriyor. Sonuç olarak müzik sosyolojisinin alet çantasında her kapıyı açan tek bir anahtar bulmak ya da başka bir deyişle parçalı dünyayı tek elde analiz edecek çerçeve ve kavramlarla yetinebilmek artık mümkün görünmüyor.

Kaynakça/References

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baker, C. (2009). Exploring the networked worlds of popular music: Milieu Cultures by Peter Webb. *Popular Music*, 28(1), 120–122.
- Barret, G. A., Jones, T. P., & McEvoy, D. (1996). Ethnic minority business: theoretical discourse in Britain and North America. *Urban Studies*, 33(4-5), 783–809.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan modern dünyada kültür* (İ. Çapcıoğlu & F. Ömek, Çev.). Ankara: Atfif Yayınları.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of Chicago Press.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes Perspective. *Poetics*, 32, 223–234.
- Bishop, M., & Green, M. (2009). *Philanthrocapitalism-how the rich can save the world*. London: Bloomsbury Press.
- Bonacich, E. (1973). The theory of middleman minorities. *American Sociological Review*, 38, 983–984.
- Bonacich, E., & Modell, J. (1980). *The economic basis of ethnic solidarity: small business in the Japanese American community*. Berkeley: University of California.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. UK: Columbia University Press.
- Brown, J. H., & Lomolino, M. V. (1998). *Biogeography*. Sunderland, MA: Sinauer Associates.

- Carter, D. T. (2012). *Start to finish*. La Habra, CA: Foundation Publications.
- Cler, J., & Messina, B. (2007). Musique des minorités, musique mineure, tiers musical. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, 243–271.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Oxford: Clarendon Press.
- Cohen, S. (1993). Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, 12(2), 123–138.
- Cohen, S. (1999). Music scenes. In B. Horner & T. Swiss (Eds.), *Popular music and culture: New essays on key terms* (pp. 239–250). Oxford: Backwell Publishers.
- Cooley, T. J., & Barz, G. (2008). Casting shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork. In T. J. Cooley & G. Barz (Eds.), *Shadows in the field* (pp. 3–24). New York: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M., & Rochberg-Halton, E. (1981). *The meaning of things: Domestic symbols and the self*. New York: Cambridge University Press.
- Çalıcı, S. (2012). Deleuze ve Guattari'de dilin yersiz-yurtsuzlaşması: Emir-sözcüklerden tercihler mantığına. *Düşünme Dergisi*, 1(2), 6–27.
- De Certeau, M. (1980). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Kafka. Minör bir edebiyat için* (Ö. Uçkan & I. Ergüden, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Edwards, M. (2008). *Just another emperor? The myths and realities of philanthrocapitalism*. London: Demos.
- Elton, C. S. (1927). *Animal ecology*. New York: Macmillan.
- Erlmann, V. (1993). A reply to Mark Slobin. *Ethnomusicology*, 37(2), 263–267.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Wesleyan.
- Frith, S. (1982). *British popular music research. IASPM UK Working Paper 1*. Exeter: IASPM.
- Giddens, A. (2010a). *Modernite ve bireysel-kimlik. Geç modern çağda benlik ve toplum* (Ü. Tatlıcan, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2010b). *Modernliğin sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (2016). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harris, K. (2000). 'Roots?' The relationship between the global and the local within the extreme metal scene. *Popular Music*, 19(1), 13–30.
- Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, scenes or tribes? None of the above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21–40.
- Jenks, C. (2007). *Alt kültür: Toplumsalın parçalanışı* (N. Demirkol, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Khondker, H. H. (2004). Glocalization as globalization: evolution of sociological concept. *Bangladesh e-Journal of Sociology*, 1(2), 1–9.
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture. *Popular Music*, 12(1), 31–43.
- Lee, S. S., & Peterson, R. A. (2004). Internet-based virtual music scenes: the case of P2 in alt. country music. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes: Local, trans-local and virtual* (pp. 187–204). Nashville, TN: University of Vanderbilt.
- Light, I. (1972). *Ethnic enterprise in America: Business and welfare among Chinese, Japanese, and Blacks*. Berkeley: University of California Press.
- Light, I., & Gold, S. (2000). *Ethnic economies*. San Diego, CA: Academic Press.

- Light, I., & Karageorgis, S. (1994). The ethnic economy. In N. J. Smelser & R. Swedberg (Eds.), *The handbook of economical sociology* (pp. 647–671). New York: Russell Sage.
- Light, I., & Rosenstein, C. (1995). *Race, ethnicity, and entrepreneurship in Urban America*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Lo, L., Teixeira, C., & Truelove, M. (2002). *Cultural resources, ethnic strategies, and immigrant entrepreneurship: A comparative study of five immigrant groups in the Toronto CMA* (CERIS Working Paper No. 21). Joint Centre of Excellence for Research on Immigration and Settlement-Toronto. Retrieved from http://www.ceris.metropolis.net/wp-content/uploads/pdf/research_publication/working_papers/wp21.pdf
- Messina, B. (2011). Le tiers-musical. *Filigrane*. Retrieved from <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=176>
- Morley, D. (1986). *Family television: Cultural power and domestic leisure*. London & New York: Routledge.
- Polanyi, K. (1944). *The great transformation-the political and economic origins of our time*. New York: Rinehart & Company.
- Ram, M., & Jones, T. (1998). *Ethnic minorities in business*. UK: Small Business Research Trust.
- Redhead, S. (1990). *The End-of-the-century party: Youth and pop towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In M. Featherstone, L. Lash & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 25–44). UK: Sage.
- Satır, Ö. C. (2014). *Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve eğlence pratiklerinin dönüşümü* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Satır, Ö. C. (2016). Müzikolojide iki yeni kavram: “Scene” ve yerel “sound”. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 239–255.
- Schilt, K. (2004). ‘Riot Grrrl is...’: Contestation over meaning in a music scene. In A. Bennett A. & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes: Local, trans-local and virtual* (pp. 115–130). Nashville, TN: University of Vanderbilt.
- Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The rock ‘n’ roll scene in Austin, Texas*. Hanover: University Press of New England.
- Slobin, M. (1992). Micromusics of the West: A comparative approach. *Ethnomusicology*, 36(1), 1–87.
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: Micro-musics of the West*. London: Wesleyan University Press.
- Smith, B., & Varzi, A. C. (1999). The Niche. *Nous*, 33(2), 198–222.
- Stahl, G. (2004). ‘It’s like Canada reduced’: Setting the scene in Montreal. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes: Local, trans-local and virtual* (pp. 51–64). Nashville, TN: University of Vanderbilt.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388.
- Taylor, T. D. (1997). *Global pop. World musics, World markets*. London & New York: Routledge.
- Volery, T. (2007). Ethnic entrepreneurship: A theoretical framework. In L. P. Dana (Eds.), *Handbook of research on ethnic minority entrepreneurship: A co-evolutionary view on resource management* (pp. 30–41). Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

- Wagner, P. (2005). *Modernliğin sosyolojisi: Özgürlük ve cezalandırma* (M. Küçük, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Waldinger, R., Aldrich, H., & Ward, R. (1990). Opportunities, group characteristics, and strategies. In R. Waldinger, H. Aldrich & R. Ward (Eds.), *Ethnic entrepreneurs: Immigrant business in industrial societies* (pp. 13–48). Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Waters, C. (1981). Badges of half-formed, inarticulate radicalism: A critique of recent trends, study of working class youth culture. *International Labor and Working-Class History*, 19, 23–38.
- Webb, P. (2007). *Exploring the networked worlds of popular music: Milieu cultures*. New York: Routledge.
- Wilson, K. L., & Portes, A. (1980). Immigrant enclaves: An analysis of the labor market experiences of Cubans in Miami. *American Journal of Sociology*, 86, 295–319.
- Wu, C. (2005). *Kültürün özelleştirilmesi: 1980'ler sonrasında şirketlerin sanata müdahalesi* (E. Soğancılar, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, E. D. (2014). Migrant organizations in Germany as cultural niches. In E. D. Yavuz (Ed.), *On Local vs. Universal, Musicult'14, Music and Cultural Studies Conference Proceedings* (pp. 253–258). İstanbul: DAKAM Publishing.
- Yavuz, E. D. (2015). Decoding *memleket* and *gurbet* in the musical production of people from Turkey in Germany. In E. D. Yavuz (Ed.), *Local & Universal, Musicult'15 Music and Cultural Studies Conference Proceedings* (pp. 69–74). İstanbul: DAKAM Publishing.

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel

Bilen Işıktaş¹

Öz

Bu makalenin amacı çağının gizemli Alman sosyoloğu Georg Simmel'in (1858-1918) müzik üzerine yaratmış olduğu sosyolojik düşünceye, kavramsal alanlara toplumsal düzlemde ve etkileşimde işaret etmek, müzik sosyolojisinin toplumsal süreçlerinin toplumsal yapıyı ve değişmeyi anlamakta müziksel söylem ile nasıl okunabileceğinin örneklerini sunmaktır. Kendi içinde üretildiği koşulların bir ürünü olan müzik, ona katkı sağlayan yardımcı bilimlerle birlikte müzikolojiye ışık tutar. Müzik üzerine düşünürken ya da onu kompozisyon açısından analiz ederken aynı zamanda müziğin sosyal bir dili olduğu gerçeği gözlerden kaçırılmamalıdır. Bu dille birlikte müzik kendi sahnesinde seyirci değil, aktör olarak yer alır. Örneğin yazımızda ele aldığımız gibi ideolojik tartışmalar sadece siyasetin gündeminde değildir. Müzikte sesler arasındaki ilişkilerde de karşımıza çıkar. Uzmanlaşmış müzikolojik yaklaşımlar teknik anlamın ötesinde sosyokültürel eğilim taşır. Bir bilim dalı olarak sosyomüzikoloji niteliyle müzikteki geleneksel kalıp ve kurumları ses üzerinde tartışmaya açan, özgürlüğü en kutsal değer sayma gayesiyle yeninin söylemini sosyoloji perspektifiyle açıklamayı amaçlayan bu çalışmada, ses ile söz arasındaki kuramsal ilişki Simmel'in özelinde Weber, Lukács, Adorno gibi sosyolog ve düşünürlerin görüşleriyle karşılaştırılmalı olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler

Georg Simmel • Müzik Sosyolojisi • Müzikoloji • Sosyomüzikoloji • Toplum

Historical Perspectives in the Universe of Music Sociology [Sociomusicology] and Georg Simmel

Abstract

The main purpose of this article is to underline the conceptual fields and interaction within the sociological thought universe regarding music created by Georg Simmel (1858–1918), a mysterious German sociologist, and to provide examples as to how the social processes of music sociology, together with musical discourse, can help us understand change in social structures. Music is a product of the circumstances out of which it is born, and it sheds light on musicology with auxiliary disciplines that contribute to it. Reflections on music or analysis of musical composition must always note the fact that music has a social language. Hence, music becomes an actor on its stage, not a mere spectator. For instance, ideological discussions in our text are not only a matter of political agenda but are also observed in the relationship between sounds in music. Approaches that specialize only in musicology are both technical and offer sociocultural trends. Defining sociomusicology as a scientific discipline, this paper discusses traditional musical patterns and institutions in terms of sound and aims to expound the discourse of new musical patterns from a sociological perspective and with a view to considering freedom as the most sacred of all values. The paper discusses the institutional relationship between sound and word, specifically in Simmel, and also along with Weber, Lukács, Adorno, and other major thinkers who have contributed to other fields of philosophy and sociology.

Keywords

Georg Simmel • Sociology of Music • Musicology • Sociomusicology • Society

1 Bilen Işıktaş (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Rıhtım Caddesi No: 1, Kadıköy 34710 İstanbul. Eposta: bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

Atf: Işıktaş, B. (2018). Müzik sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] evreninde tarihsel perspektifler ve Georg Simmel. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 31–65. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0005>

Extended Abstract

Sociology of music mediates cultural activities related to music and society and interlaces the two. Combining the disciplines of musicology and sociology, sociology of music analyzes the economic, cultural, and social dimensions of music and their relationship with society through sociological forms of imagery in three stages; namely history, anthropology, and criticism. This discipline focuses on social behavior and interaction. As a commodity with an exchange value, music influences musical experiences in societies during industrialization, thereby overlapping the field of sociology. Therefore, any alternative that could be proposed in place of “sociology of music” is open to discussion but it would still be a concept of *sociomusicology*. This concept resembles both the relationship between sound and word as a declaration of an idea and the defense of an ideal and the relationship between individual and society. It is almost like a situation of inseparable togetherness. By definition, sociomusicology is both the academic sub-branch of sociology that deals with music and of musicology, which studies social aspects of musical behavior and the role of music in society. The discipline refers to the analysis of music as a social phenomenon or to social aspects of music. Social functions and references of music stem from social conditioning and play a significant role in music’s contribution to cultural change. Music affects and reflects many aspects of society, including politics, religion, current affairs, and popular culture. Consequently, the sociology of music (sociomusicology) is positioned between sociology and musicology and is a discipline that focuses on the relationship between music and the people that create, perform, and use music.

Sociomusicology and approaches to music deal with the functions of codes in musical expression, almost all forms of which are determined by communication within social life. The communication element in music enables an agreement between society and sound, the signing of a semantic music contract, and the laying of groundwork for strategic possibilities and partnerships. Sociomusicology as a concept is expected to help us to understand the aesthetic and artistic qualities of special music styles born out of the cultural, political, and social structures of an era, and to define their social preconditions and importance. Sociology, while nurturing and enriching the nature of music, inevitably tends to subordinate it. Meanwhile, sociology of music acts as a counterweight to sociology, and tries to find a place within this overarching discipline. However, if sociology is constantly looking to expand its authority, musical meaning also needs to readjust itself. I propose *sociomusicology* in an effort to update and use a sociological concept with a focus on musicology, which was previously used as an alternative to the term *ethnomusicology*. With a more musical language and from a historical and theoretical perspective, sociomusicology can propose its acknowledgment and participation in the illuminated field with a redefined and independent clarifying terminology, thanks to a social structure made up of collective representations, resulting from science and intelligence. Music is not a field of art that can only be explained by the result of correlations between an increasing number of subjects,

including composer and performer, which emerge during social change, and the works of art they create. Music also requires knowledge and interpretation of social symbols and forms. These symbols and meanings are born out of social definitions. Composers can manifest themselves and their inner world as a way of dealing with cultural objects. During processes of autonomy in sociology and fields of art, sociology of music carries out a scientific study of the relationship between music and society, especially with conceptual analyses or theoretical foundations. It also earns a social footing to music with the contribution of to social trends. Music therefore makes substantial symbolic gains, creates an effect of togetherness, and filters thoughts and acts on the basis of sociological inquiries through structuring (aesthetic, logical, and musical). It also blends the product, medium, and expectation with sounds. Considering these factors that competently and continually sustain the vibrancy of cultural and artistic production, we find that musical space is influenced by social determinations. An artist is compelled to be a creator in order to become the subject of their own creation under the hegemony of collective consciousness. The artist may conflict with the world of values and psychological conclusions, which may be a point of discussion. Sociological components of music do not only explain the ways in which sounds, tessituras, notations, and keys are created but also explains ideas borne out of cultural experiences in this field, emotions and their relationship with the language of music, and various themes, behaviors and styles used during rehearsal and performance and how they are conceptualized for cognitive acts. Meanings find validity in context. Needless to say, cultural meanings, as well as the comprehension of cultural accumulation, like tones of a major scale and its related minor scale, are diffused to related society and can be evaluated by people of a musical background with multidisciplinary perspectives who are accustomed to reflecting on music.

Georg Simmel makes a distinction among his contemporaries and scientists after him with his intellectual interests and immeasurable contribution to sociology. He is one of the most important founders of sociology; he enabled its emergence as a standalone discipline in the early 20th century. He made a name for himself in social sciences literature as the “founder” of modern sociology. David Frisby argues that Simmel described and reconstructed the theory of modernity and considers him the first sociologist of modernity. His fields of study include, but are not limited to, conflict in modern culture, individuality and culture, urbanization, alienation due to modernization and metropolitan life, and the problems of social reciprocation. Simmel studies social classes and movements in modern industrial societies from a different perspective, evaluating cultural foundations from various view points within a modern capitalist economic system. Simmel holds an exclusive position in German and European sociology. He constructed a sociological perspective on philosophy with his own methods, highlighting metaphysical ways of thinking through the importance of discussing the social content of music as it relates to sociological references. He offers a simple (theory-based) classification on the role music plays

in social life, elucidation, and styles of music. He also emphasizes that in order to correctly evaluate art's social context, one must understand the technical aspects of the musical medium and be aware of the social processes surrounding it. Simmel's examples demonstrate the importance of sociological investigation into how social actors acquire musical qualities and how they earn a special definition in social terms. This special definition is also related to the varieties of social arrangements that influence social systems and therefore might influence musical forms of expression. Simmel reflected on the cultural meaning of music and considered it a basis of speech. Speech, just like music, exists through interaction, and Simmel regards it as a manifesto of social relations. This is because types of interaction or social forms exist on subjective terms. Simmel's significance in the sociology of music stems from his initiative to analyze the meaning of musical interactions through a sociology that focuses on emotions as opposed to the tradition of classical sociology. He describes music within a life-form dualism and a form on its own, a criterion that affects and defines social life. Interaction in Simmel's epistemological and methodological foundations can be defined as mutual effects of different units which reappear as a methodological tool for Simmel in other theoretical subjects he deals with. This paper explains the historical perspectives in the sociology of music [sociomusicology], and compares ideas on the sociology of music by other sociologists and scholars, with a focus on Georg Simmel.

Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel

Müziğin Toplumsal Dili: Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji]

Müziğin kültürel bağlam içerisinde ele alınması 20. yüzyılın ortalarından itibaren gerçekleşecektir. Bu süreçte üzerinde yoğun tartışmaların yaşandığı ve güncel bir mesele haline gelen “karşılaştırmalı müzikoloji”² [comparative musicology] niteliğinin yerini “etnomüzikoloji” sözcüğü alacaktır.³ 1972 yılında Gilbert

2 Müzikoloji alanının kült eserleri arasında yer alan *Introduction To Musicology* başlıklı kitabın yedinci bölümünde Glen Haydon (1941) halk müziğini ve Avrupa dışı müzik sistemlerini karşılaştırır. Haydon'a ait bu bölüm içindeki açıklamalar artık günümüzde tercih edilmeyen, değişen *comparative musicology* [karşılaştırmalı müzikoloji] -ama kendi dönemi içerisinde kullanılan- terimin yerine geçen etnomüzikolojinin tarihcisi açısından önemlidir. Glen Haydon için sanat müziğini (art music) sistematik olarak çalışmanın pek çok yönemi arasında, en aydınlatıcı olanlardan biri halk müziği ve hemen hemen bağımsız olarak gelişen Avrupa dışı müzik sistemlerini karşılaştırmaktır. Büyük ölçüde, karşılaştırmalı bakış açısının başka müzik sistemlerinin çalışmasındaki baskınlığından dolayı, bu alana genelde *karşılaştırmalı müzikoloji* denmiştir. Ancak bu terim tamamen yeterli değildir; çünkü karşılaştırmalı yöntem müzikolojinin değişim alanlarında da sık sık kullanılıyor ve bu alandaki çalışmaları ise her zaman karşılaştırmalı olmuyor. Ancak, dikkatli kullanılırsa, karşılaştırmalı müzikoloji terimi müzikoloji araştırmalarının büyük ve önemli bir kısmı için uygun ve anlamlı bir başlık olarak düşünülebilir Haydon için. Karşılaştırmalı bakış açısı, Alexander John Ellis'in Avrupa dışı gamların araştırmaları alanındaki çalışmalarıyla örneklendirilebilir. Akustik, psikolojik ve tarihsel bakış açıları temelli gam çalışmalarından sonra, Ellis, 1880'li yıllarda, diğer gam sistemlerinin karşılaştırmalı için çalışmalara da başladı. Doğru bir şekilde aralıkları ayarlanmış bir dizi akort çatalı yardımıyla, yerel enstrümanların çıkardığı notaların gerçek frekanslarını belirlemeye ve yarım ses tonunun yüzde biri olan *cent*lerle aralıkların karşılaştırmalı değerlerini göstermeye çalıştı. 1885'te, konuyu müzikolojinin bir dalı olarak kabul eden Guido Adler, bu dalın amacını etnografik amaçlarla dünyanın değişik halklarının müzik çalışmalarını -özellikle de halk türkülerinin- karşılaştırılması ve bunların değişik formlarına göre sınıflandırılması olarak tanımladı. 1905'te E. M. von Hombostel, Uluslararası Müzikoloji Cemiyeti'nin Viyana toplantısında karşılaştırmalı müzikolojinin sorunları hakkında bir makale sundu ve 1924'te Robert Lach karşılaştırmalı müzikoloji sorunlarına ve yöntemlerine adanmış ilk kitabı yayınladı. Bütün bu zaman boyunca sayısız monografi meydana geldi. George Herzog'un Amerika Birleşik Devletleri'ndeki “ilkel müzik” ve “halk müziği” hakkındaki yeni çalışması bu alana dünyanın her tarafında, özellikle de Amerika'da yükselen bir ilgi olduğunu gösteriyor. Belli bir araştırma alanının adlandırılması için karşılaştırmalı müzikoloji teriminin kullanılması, karşılaştırmalı tekniklerin sadece bu alanda kullanıldığı şeklinde anlaşılmalıdır. Genel olarak karşılaştırma, tarihsel ya da sistematik bütün bilimsel araştırmaların en göзде yöntemlerinden birisidir. Ayrıca, karşılaştırmalı teknikler bizatili temelde tanımlayıcı, analitik, deneysel, spekülatif ve tarihsel olan araştırmaların üzerine kurulur. Dünyanın çeşitli kültürel bölümlerinde çok çeşitli müzik sistemleri var ki, herhangi birisinin sistematik ve tarihsel bilgisini organize etmek müzikoloji araştırmalarının bütün araçlarını kullanmayı gerektirebiliyor. Bir açıdan yaklaşınca, gerçekten de, Batı Avrupa kültürünün içinde tanımlanan bu alan, dünya çapında bir bakışla müzikolojinin sadece bir alt dalı olarak anlaşılabilir. Böyle bir bakış Charles Seeger tarafından savunuluyor. Antropoloji, etnoloji, kültürel tarih ve bunlarla ilişkili bilimler birçok yönden karşılaştırmalı müzikolojiye sıkı sıkıya bağlıdır. Tıpkı “biyoloji olana dayanan ve saf bir tarihsel bilimin temelinin oluşturan” antropoloji gibi, karşılaştırmalı müzikoloji de doğal olanın üzerine kurulu ve müzikle uğraşan tarihsel bilimlere katkıda bulunmaktadır. Akustik, fizyoloji ve psikolojinin yanı sıra estetik, tarih, karşılaştırmalı dilbilimi ve müzik teorisi de karşılaştırmalı müzikolojiye önemli katkılar sağlamaktadır (Haydon, 1941, s. 216-219).

3 1953'te Amsterdam Üniversitesi'nde yaptığı açılış konuşmasında Jaap Kunst müziğin mülkiyeti konusunu ele almış ve “sosyolojik bağ” terimini kullanmıştır. Kunst'a göre kamu suurunda her türlü eseri icra edebilme özgürlüğü her zaman evrensel düzeye kabul görmüştür. “Ancak bu düşünce tamamen yanlıştır” (Jaap Kunst'tan aktaran Blaukopf, 1992, s. 90). Kunst bu savını desteklemek için modern örnekler verir: Bayreuth Festivali'nin uzun yıllar boyunca saklı tuttuğu Richard Wagner'in *Parsifal*'i; Béla Bartók'un icra hakkını viyolacı William Primrose'a verildiği Viyola Konçertosu ve Mozart dönemine Gregorio Allegri'nin yalnızca Sistine Şapeli'nde [Rönesans İtalya'sında mimari anlamda önemli bir kırılmaya işaret eden bu yapı Michelangelo'nun 1508-1512 tarihleri arasında hazırladığı tablolarla donatılmış olup akustik özellikleriyle de bilhassa dini müzik icraları için ideal bir mekandır] icra edilmesine izin verilen ve nüshasının çıkarılmasının meşhur Misericere'si. Duyuların hayrete düşürmesine Mozart tek seferinde duyduğu eseri hafızasında tutarak kağıda dökmüş ve gururlu baba Leopold Mozart bunu 14 Nisan 1770 tarihli mektubunda eşyle paylaşmıştır. Leopold Mozart'a göre Wolfgang besteyi kağıda dökebilmiş ancak Kilisenin serzenişine maruz kalmamak için sırrı “başkalarının eline düşsün” istemiştir (Blaukopf, 1992, s. 90). Burada Batı müziğine dair sosyolojik sorunlar çözmek üzere etnomüzikolojiye başvurmak bilim dalları arasındaki yardımlaşmanın gerekliliğinin de bir sonucudur. Etnomüzikolojinin alanının müziksel olgularına ve sosyokültürel örüntülerine değinen Jaap Kunst bu örnekleri Batı müzik kültürüne dair bir çıkarımda bulunmak üzere değil, yalnızca Batı kültürü haricinde “belirli etkinlikler, kişiler ve gruplara belirli beste ve müzik enstrümanlarının tahsis edilmesinin çoğunlukla alışlagelmiş bir uygulama” olduğunu ifade etmek için kullanır. Avrupa dışındaki kültürlerde ayrı enstrüman veya bestelerin sosyolojik ilişkilerine değinerek bu ilişkileri sistematik olarak sınıflandırır. Kunst, etnomüzikolojik araştırmalarda bilinen ve notaya dökülmeyen eserler dâhil bestelere yönelik beş ilişki tanımlar: 1. belirli kişilerle sınırlandırılan besteler, 2. belirli kutlama veya etkinliklere tahsis edilen besteler, 3. yalnızca kadınlara veya erkekler tarafından icra edilmesine izin verilen besteler, 4. icrası yalnızca belirli bir kişiye tahsis edilen besteler, 5. icrası yalnızca belirli bir gruba (zümreye) tahsis edilen besteler (Jaap Kunst'tan aktaran Blaukopf, 1992, s. 90). Belirli müzik eserlerini belirli kişi veya grup ya da etkinliklerle toplumsal olarak ilişkilendirmek üzere Jaap Kunst'un kullandığı “müzikteki sosyolojik ilişkiler” terimi bir bakıma verilerle sabittir. Toplumsal (kolektif) bilince dâhil olarak Durkheim'in ifade ettiği şekliyle *fait social* (toplumsal olgu) niteliği taşıyan kolektif normlar bu tanımlı doğrular (Blaukopf, 1992, s. 91).

Chase⁴ tarafından “müzikolojide sosyokültürel yaklaşım için kültürel antropolojiyle analoji oluşturan “kültürel müzikoloji” önerilmiştir.”⁵ 1998 yılında “etnomüzikoloji” terimi için ABD Etnomüzikoloji Derneği’nce “sosyomüzikoloji” önerilmiş ise de üzerinde uzlaşa sağlanamamış, bu nedenle benimsenmemiştir (Kaplan, 2008, s. 9). Müzik-toplum ilişkisinin kültürel etkinliklerini aracıl原因 ve bir iç içe geçişin sağlayıcısı konumundaki müzik sosyolojisi⁶, müzikoloji ve sosyoloji disiplinlerini birleştirerek müziğin ekonomik, kültürel, sosyal yönlerini ve toplumdaki ilişkilerini tarihle, antropolojiyle ve eleştiriyle üç aşamalı olarak sosyolojik imgelem biçimleriyle analiz eder.⁷ Bu nedenle kimi zaman yöntem bilim olarak etnomüzikolojiyle benzerlikler içerir.⁸ Yalnız hemen belirtmek gerekir ki “*etnik* ve *etnisite* kavramları, etnomüzikoloji ya da müzik etnolojisinin her tanımlanmasında temel taşı oluşturmaktadır. Etnomüzikoloji, genel olarak, etnik biçimde tanımlanabilen bütün müzikal davranış biçimlerini, fenomenleri ve bu çerçevede oluşan bütün neden ve etkenleri incelemektedir” (Bulgan, 2016, s. 54). Tam da burada hatırlanmalıdır ki Ayhan Erol’un (2009a) kültürel bir süreç içerisinde incelediği “etnomüzikoloji, toplumsal yapı ile müzikel yapı arasındaki ilişkileri anlamaya çalışır. Kültürel karakteristiklerin müzikel yapılar üzerinde ayrıntılanabilirliğini ya da bir müzikel yapıdan ya da bu yapının içindeki bir dizi müzikel karakteristikten türetebilen sabit, tek yönlü bir ‘kültür’ varsayar” (s. 163). Müziğin sosyolojik bağlamı üzerindeki etkileşimleri yorumlayan etnomüzikoloji, folklor ve müzik sosyolojisi disiplinlerinin aralarında ince farklılıklarla birlikte araştırma alanları ve yöntemler bakımından ortak bir buluşma noktası vardır.⁹ Onun da “müzik kültürü” olduğunu vurgulayan Banu Mustan Dönmez’e (2015) göre:

- 4 Müziksel süreçlerin toplumsal hayata kurumsal olarak dâhil oluşu diğer etnomüzikologlar tarafından da dikkate alınmıştır. Müziğin kavramsallaştırılması, sesler ve müzikle bağlantılı davranışlar modellemesini ele alan çalışmasıyla üç analitik düzlemi öneren Alan Merriam (1964) *The Anthropology of Music* adlı -çokdisiplinli çalışmaların önemli kaynakları arasında yer alan- kitabında etnomüzikolojinin öğrenilmesi ve teorisi, metod ve teknik, konsept ve davranış, sentez ve bağımsız modeller, fiziksel ve sözel davranış, sosyal davranış: müzisyen, öğrenme, besteleme süreci, şarkı sözlerinin çalışılması, estetik ve sanatların karşılıklı ilişkisi, müzik ve kültür tarihi, müzik ve kültürel dinamikler gibi bölüm başlıklarına yer verir.
- 5 Richard Sennett (2002) hem sanatı hem de antropolojiyi statü ve hiyerarşide “saygı”yı toplumdaki insanların eşitsizlik sınırlarının düzenlenmesinde rehber olarak saymaktadır. Bu rehberliğin ipuçlarında sadece toplumsal değerler keşfedilmez. İfade yüklü edimler, karakterin nasıl şekillendiği konusunda bir şeyler ortaya çıkarır. Bunlar “benliğin, diğerlerini harekete geçirme kapasitesinin bir yönü olarak karaktere dair bir şeyler”dir (s. 222).
- 6 Sosyal hayatta müziğin rolüne ilişkin incelemeler “müzik sosyolojisi” üst bağlığıyla birçok telif ya da derleme çalışmayı beraberinde getirmiştir. Amerikan müziğine yolculuk, müzik deneyimi: Ritüel ve antantik, toplumsal sınıf düzeni ve kimlik, alt-kültür ve müzikal yerleşiklik, sosyal değişim olarak müzik ve yorum, müziğin metalaşması gibi başlıkları içeren bölümlerin müzik ve sosyoloji arasındaki kavramlar üzerinden ele alındığı önemli bir çalışma için bkz. (Horsfall, Meij & Probstfield, 2013).
- 7 Theodor W. Adorno’nun *Philosophy of Modern Music* [1949] (1973) ve *Introduction to the Sociology of Music* [1962] (1989); Richard Leppert ve Susan McClary editörlüğünde *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception* (1987); William Weber’in *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology* (1992); Elias Norbert’in *Mozart: Portrait of a Genius* (1993); Richard Leppert’in *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of Body* (1995); Tia DeNora’nın *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (1995) ve *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (2003); Timothy Dean Taylor’a ait *Strange Sounds: Music, Technology and Culture* (2001); Lyn Spillman’in editörlüğünde hazırlanan *Cultural Sociology* (2002); başka bir editörlü çalışma Regula Bruckhardt Qureshi’ye ait *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics* (2002); Hildegard C. Froehlich’in *Sociology for Music Teacher, Perspectives for Practice* (2016) gibi örnekleri çoğaltılabilecek birçok eser müzik ve sosyoloji ilişkisini diğer disiplinlerin işbirliğiyle, bilimsellikte ortaya koyan, alana önemli katkılar sağlayan çalışmalar arasındadır.
- 8 Sosyal yapıdaki müşterek nitelikler ve ortak üyelikler bireysel ve toplumsal alanın bütününe kapsar ve yönemsel kavramların birlikteliğini ortaya koyar. “Etnomüzikoloji ve folklor disiplinlerinin birbiriyle olan yakınlığı gibi, müzik sosyolojisi de etnomüzikoloji ve folklor alanlarına yaklaşmıştır. Bu yaklaşımın birinci nedeni artık sosyal bilimlerde inter-disipliner çalışmaların daha fazla revaç görmeye başlaması ise ikinci nedeni bu disiplinlerin her birini içine alan ortak paydaların bulunmasıdır” (Mustan Dönmez, 2015, s. 67).
- 9 Amerikalı sosyolog Howard S. Becker’e (1989) ait olan *Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger* başlıklı yazıda etnomüzikolojinin ciddi çabalar içinde olduğunu ve bağlamı içerisinde müziği okumanın önemini belirtir. Metin içinde Timothy Rice’dan ve J. Kerman’a, Hollywood stüdyo müzisyenlerinden H. S. Bennett’e, Arnold Hauser ve Theodor W. Adorno’ya kadar farklı teorisyen, müzisyen ve bazı grupları ele alır. Becker ayrıca müzik yapmanın sosyal organizasyonlar ile olan ilişkisine, sanat sosyolojisinin anlamına ve sosyolojinin tanımına da değinir. Bu önemli çalışmanın ayrıntıları için bkz. (Becker, 1989).

“Günümüzde etnomüzikoloji disiplini, adıyla paralel bir biçimde yalnızca etnik topluluklar üzerine çalışmadığı ve kent toplumundaki görece küçük ölçekli topluluklar da disiplinler olarak etnomüzikolojinin araştırma alanına girdiği için, müziğe sosyolojik yaklaşım, yine etnomüzikoloji alt disiplinine aittir. Müziğe sosyolojik yaklaşım, bir anlamda toplumsal olguların, toplumsal yapının ve toplumsal sorunların ipuçlarını müzik pratiklerinde aramak demektir. Sosyoloji nasıl moderniteye ve post moderniteye ait yeni sorun ve durumlarla ilgileniyorsa, etnomüzikolojinin bir yönü de, modern topluma ait yeni müziksel olguları ele alır. Başka bir deyişle etnomüzikolojinin önemli bir kısmı, post-endüstri toplumu ve modernite döneminin müziksel olgularıyla daha fazla ilgilenme eğilimindedir (s. 65).”

Ancak burada sosyoloji kavramı müziksel gözlemini ısrarla toplumsal olgular üzerinden vurgular.¹⁰ Toplumdaki davranışlar ve etkileşimler üzerine yoğunlaşır. Aynı zamanda bir meta karakteri taşıma özelliği ve değişim değeri olan müzik, sanayileşme sürecindeki toplumların müziksel olguları üzerinde de etkili olup müzik sosyolojisinin odaklandığı sahanın içine girer.¹¹ Bu nedenle müzik sosyolojisi kavramının yerine kullanılabilir bir alternatif de tartışmaya açık olmakla birlikte *sosyomüzikoloji* kavramıdır.¹² Bu kavram bir fikrin beyanname, bir idealin savunulması halini alan sesle-sözün, bireyle-toplumun ilişkisine benzer. Ayrılmaz birliktelikler hâli gibidir. Bir örnek ile açıklayacak olursak toplumsal ilişkiler metaforu ilk akla gelenler arasındadır. Küçük gruplar içindeki toplumsal mesafeleri matematiksel biçimde fiziksel alan ölçümleriyle temsil etmek için kullanılan sosyometri; sosyal yapıya işaret eder. Mikro-sosyolojinin belirli özelliklerini uygulayan bu teknik başlı başına kavramsallaşmış bir bilim dalı haline gelmiştir. Neden sosyomüzikoloji kavramlaşmış müzik sosyolojisi yerine bağımsızlığını ilan etmesin?

Charles Keil'in (1998) ifadesiyle sosyomüzikoloji; müzik aktiviteleri, sosyalleşme ve ütopyik bir arzu ve hayal gücünü bir araya getiren ifade olduğu için eskiye dönüktür. En temel sosyomüzikolojik düşünceye göre tıpkı etkileşim halindeki insanların soyut “toplum”u oluşturması gibi etkileşim içindeki sesler de soyut “müzik” kavramını oluşturur. Müzik ve röportajları yazıya dökerek ve bu metinleri birbiri cinsinden yorumlayarak

10 Hem teoriye hem de metodolojik temellendirmelere sistematik bir biçimde *Sosyoloji Soruşturmalar* isimli kitabında yer veren Ali Eşgin, eserinin ikinci bölümünde “bir müzik sosyolojisi var mıdır?” başlığının altında oldukça zengin bilgiler verir. Söz konusu bölümde Weber, Simmel, Schutz [1899-1959], Adorno [1903-1969], Bourdieu [1930-2002] gibi müzik ve sosyoloji arasında teorik dayanaklar yaratan isimlerin görüşleriyle ayrıntılı değerlendirmeler yapılmaktadır. Diğer başlıklar ise şu şekildedir: Otoritenin sosyolojisi otoriteye itaatın ya da otorite bağımlılığının sosyolojik anlamları, risk toplumu imal edilmiş belirsizlikler çağının sosyolojik yönelimi, beden sosyolojisi popüler kültür ve kadın, gündelik yaşamın sosyolojik anlamları (Eşgin, 2016).

11 Aydınlanma'dan metaya birey ve müzik arasındaki ilişki sosyolojik ve sosyo-politik açıdan sınıfsal farklılıkların etkisiyle ampirik olarak temellendirilmemiş toplumsal egemenlik biçimlerinin dışavurumudur. Tahakkümün kültürel boyutlarıyla müziğe etkisi, standartlaşmayı toplumsal içerikten çok ekonomik düzene taşır. Örneğin “müziğin kaynağı makro-kozmos-tan mikro-kozmosa dönüşürken, besteci de hiçbir devirde ve ortamda olmadığı kadar bireyselleşecektir. Kitle kültürü çağında müzisyen, kapitalist üretim ilişkilerinin belirlediği pazara uygun bir müziğin üretimine adayacaktır kendisini. Bu durum müziğin icra platformlarını da etkileyecek ve önceki yüzyıllarda şatolarda, karnavallarda, kilise ve sarayda icra edilen müzik, işlevinin değişimiyle satışa sunulan bir meta haline gelecektir” (Işıktaş, 2014, s. 116).

12 Müzik ve toplum bağının sorularının formüle edildiği, icrada müziğin etkisi, bir teknoloji olarak müziğin kendisi, müzik ve beden, toplumsal düzen aracı olarak müzik ve müziğin sosyal gücü başlıklarıyla müzik sosyolojisi alanına önemli katkı sağlanan bir çalışma için bkz. (DeNora, 2000). Yine sosyolog DeNora'ya (2004) ait bir başka önemli eser *Historical Perspectives in Music Sociology*'dir. Müziğin sosyal teorilerle ve sosyolojik araştırmalarla 1970 ve 1980 yıllarında tarihsel müzikolojide H. S. Becker ve K. Cerulo gibi isimlerle ilerleme kaydettiğine değinen DeNora; kültürel gelenek türlerinin kültürel sosyolojiyle tekrar şekillendirildiğine vurgu yapar. Ayrıca müzik sosyolojisi ve müzikoloji içerisinde tarihsel müziksel sesin ve performans rolünün sosyal düzenlemede kültürel ve siyasal değişimlerle belirlendiğine değinir (s. 211-221).

hakkında bir şey öğrenilemeyecek belirli dönem, yer ve bağlamlarda etkileşen sesleri ve etkileşen insanları yakinen karşılaştırmak bu bağlam açısından çok önemlidir (s. 303). Tanımı gereği sosyomüzikoloji hem sosyolojinin müzikle ilgilenen akademik alt kolu hem de müzikolojinin müziksel davranışın toplumsal yönlerini ve müziğin toplumdaki rolünü inceleyen alt koludur. Müziğin toplumsal bir olgu olarak incelenmesi veya müziğin toplumsal yönlerinin incelenmesini ifade eder. Müziğin toplumsal işlevleri ve göndermeleri toplumsal şartlandırmalardan ileri gelir ve müziğin kültürel değişime katkı sağlamasında önemli bir yer tutar. Müzik; siyaset, din, gündemdeki olaylar ve popüler kültür gibi toplumun pek çok yönünü etkiler ve yansıtır. Bu nedenle müzik sosyolojisi (sosyomüzikoloji) müzik ve onu yaratan, icra eden ve kullanan insanlar arasındaki ilişkiler üzerine eğilen bir disiplindir. Sosyoloji ve müzikoloji arasında bir yerde bulunur (Kizińska, 2013, s. 63). Belirtmeliyim ki söz konusu tartışma sosyal bilimlerin sayfasına biraz “sanat” serpiştirmek adına tarihsel üslupları yıkmaya yönelik değildir. Simmel’in çağında, Gombrich’e göre (1997) “yeni ölçüler peşinde”ki zaman dilimi olan 19. yüzyılın sonlarında, -1890’larda- mimarlar yeni malzemeler ve yeni süs motifleri tasarlayarak, kullanarak denemeler yaptılar ve *Art Nouveau* yani “Yeni Sanat” ile taze bir bakış açısı yakaladılar (s. 535). Müziksel dünya ütopyasında sosyomüzikoloji sözcüğüyle bir yolculuk yapmak sosyal bilimlerin özgürleştirici gücünden kaynaklanmaktadır. Nasıl ki geleneksel toplumdaki sanayi toplumuna geçiş, tarihte ilerlemeye yönelik önemli bir hareketin temsiliyse müzik sosyolojisi kavramının güncellenme talebi için sunulan *sosyomüzikoloji* nitelemesi de bu ilerlemenin düşünülen bir adımdır. Müzik kurumları, müzik meslekleri ve bu mesleklerin toplumdaki rolü, müziğin toplumda işleyişi, müziğin toplumsal işlevleri ve müzik tercihlerinin değişimi gibi alanlar bu kavramın kaynaklarıdır. Sosyomüzikoloji ile müziğe ilişkin yaklaşımlar, müziksel ifadenin hemen hemen bütün türleri sosyal yaşamdaki iletişim bağlamında belirlenmiş kodların işlevleriyle hareket eder. Çünkü müziğin iletişimsel içeriği toplumla sesin bir arada anlaşma yapmasına, müzik üzerine anlamsal bir sözleşme imzalamasına ve stratejik olasılıklarla ortaklıklar alanı yaratmasına ışık tutar. Sosyomüzikoloji kavramıyla beklenen; bir dönemin kültürel, siyasal ve toplumsal yapısından çıkan özel müzik tarzlarını estetik açıdan sanatsal olarak anlaşılabilir kılmak ve onun toplumsal önkoşullarını ve önemini tanımlamaktır. Sosyoloji, müziğin doğasını besleyip zenginleştirirken kaçınılmaz olarak kendine tâbi kılma eğilimi de gösterir. Müzik sosyolojisi onun kapsayıcı bilimi olan sosyolojinin karşılıklı-ağırlık merkezinde kendine bir yer bulmaya çalışır. Ama sosyoloji yetkilerini sürekli genişletmek durumunda kalırsa müziksel anlamın düzenlemelerine elbette ihtiyaç vardır. Müzikoloji ağırlıklı bir sosyolojik kavramının güncellenerek kullanılması için önerdiğim -geçmişte de etnomüzikoloji terimine alternatif olarak sunulan- *sosyomüzikoloji*, daha müziksel bir dille tarihsel, kuramsal perspektifle, bilim ve akıl bağlamında, kolektif temsillerden oluşmuş bir sosyal yapıyla bağımsızlaşarak yeniden oluşturulmuş açıklayıcı terminolojiyle aydınlanmış kabulünü, katılımını alana sunabilir.

Bu kuramsal önerinin ardından müziğin kendi dilinin onu hızlıca nasıl yaydığına ve sosyolojik motivasyonunu bireysel ve toplumsal alanın ötesine nasıl taşıdığına bakalım.

Hem toplumsal hem de bireysel anlamlandırma stratejisinin seslerle elde edilmiş önemli bir parçası haline gelen müzik, Ergur'un (2015) ifade ettiği gibi "diğer bütün sanatlar içinde en "sızan" özellikte olanıdır. Zamana, mekâna, anılara, anlara, hayallere, ilişkisel olana, her şeye müthiş bir seyyaliyet [akıcılıkla] ve akışkanlıkla sızar. Müzik dışında hiçbir sanat dalı, isterse en popüler biçimlerde üretilmiş olsun (örneğin binlerce kopya halinde kamusal ve özel alanlara yayılan Mona Lisa tabloları), müzik kadar zamana ve mekâna hükmedemezler. Müziğin bunca heryerdeliği, onun üretim politikalarından öte, bizatihi ontolojisiyle, yapısal özellikleriyle ilgilidir."¹³ Bağımsız eylemlerden oluşan ve kalıcı bir ağın oluşmasına seslerle zemin hazırlayan tınısal birliktelikler, düzenli ve sık aralıklarla kalıplaşmış etkinliklerin aksine durmaksızın yeniden yorumlanır. Müzik, içinde bulunduğu duygu ve mekânla özdeşleşip yeniden doğmanın özgürleşme eylemine, yeni hayatın başlangıçlarına adım atarcasına zihinde tasarlanan ve ardından o tasarımı seslerle hayata geçiren gerçekliğe dönüşme halidir.

Bütün sanatlardan o [müzik], en fazla toplum kurucu güce erişmiştir. Öncelikle, daha yerine getirilirken benzer tarzda zihniyet ve amaçlar taşıyan çok sayıda kişiyi gerektirmekte olduğundan ve böylece müzik yapan cemaatleri yarattığından; ayrıca çok güçlü zihni niteliği ve bütün bir kitleyi birbirine bağlayan daha yüksek bir zihni hareket şansını daha fazla sunduğundan dolayı, yani kolayca birbirine bağlayabilir olduğundan böyledir. Bu yüzden, her zaman ruhlara egemen olmanın çok kullanılan bir aracı olmuştur (Arnold Schering'den akt., Adorno & Horkheimer, 2010b, s. 124–125).

Müzik, seslerle maddeye sokulan ve onu kendisine benzeten ruhun öznellikler içeren sonsuzluk fikrine ilham oluşturarak bu maddeye bireysel ve toplumsal kodlar verme yoluyla onu anlamlı kılar. Yüzyıllar içerisinde dünyayı farklı bağlamlar içerisinde ele almaya başlayan bireyin duyguları, beğenileri ve bilişsel durumu sanata ve yaşama bakış açısı değişmiştir. Tek tinsel besin kaynağı kişisel yaşam alanının içine ait olanlar değildir artık.

İlk kez 19. yüzyılda, hayatın temel gerçekliği olarak görülmüştür toplum; bireyse, çeşitli toplumsal dizilerin kavşak noktasına, hatta atom gibi farazi bir varlığa indirgenmiştir. Ama öte yandan, bireyden bütün hayatını toplumla ilişkilendirmesi *beklenir*; eksiksiz toplumsal bütünleşme, ahlâki olanlar da dâhil olmak üzere bütün yükümlülükleri içine alan mutlak bir yükümlülük olarak değerlendirilir. Avrupa entelektüellerinin geniş kesimleri, ancak 20. yüzyılın başında, bir hayat felsefesi oluşturmak için gereken yeni bir temel fikre erişmişlerdir. *Hayat* kavramı, gerçekliğin ve değerlerin –metafizik, psikolojik, ahlâki ya da sanatsal değerlerin– hem ortaya çıktığı hem de kesiştiği merkezde doğmuştur (Simmel, 2008, s. 62–63).

Müzik, değişen hayatın bütün evrimi içinde, toplumun ekonomik, kültürel, mistik, politik ve teknik etkilerinden kurtularak kimi zaman bireysel ruhun saf bir özel ürünü olamamaktadır.¹⁴

13 Türkiye'nin kültür sanat portalı sanattan yansımalar adlı internet sitesinin Ali Ergur'a ait "sesin izi" adlı köşesinde *durumlar, duygular ve müzikleri* başlığıyla kaleme aldığı yazıdan alınmıştır. Erişim tarihi: 12.12.2016. <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/durumlar-duygular-ve-muzikleri/532/>

14 *Sanatta Bireyin Doğuşu* başlıklı sistematik ve tarihsel müzikolojisiyle sosyolojinin verilerine sıklıkla rastlanılan eserde; resimde bireyin gösterimi, müzik ve modern bireyin doğuşu, sanatta bireyin yaşamı ve yazgısı gibi felsefi, kuramsal tartışmaların başlıklarını içeren estetik temelli önemli bir tarihsel kazı yapılmaktadır. Bu çalışmanın ayrıntıları için bkz. (Todorov, Focroulle ve Legros, 2014).

Müzik özde bir kaygının ürünüdür ve bu kaygı da dünyayı değiştirme kaygısıdır. Ses malzemesiyle kendini, çevresini, yaşamını ve dünyasını güzelleştirmeye çalışan insanın temel kaygısıdır. Bazen bir halk şarkısı bazen içinden gelen melodilerin tekrarı olan müziksel-sözel-sessel ifadelerle iç sesini dışa aktarmaya çalışan insan kendini evrensel armoni ile uyumlamaya çalışır. Kaygılarını, özlemlerini ve tutkularını içinden gelen melodilerle ifade eder. Zamanın doğası içinde kendine bir ses bulur. Bu ses bazen kulağındaki sesler bazen de içinde yaşadığı çağın sesleri olabilir (Canbay, 2015, s. 269).

Vurgulanan nokta, zamanın dinamikleriyle birlikte gelen ve kimi zaman bulanıklaşan yaşam renklerinin, kişinin iç doğasından taşan yitikle, belki de bir bilinmezle dış dünyaya akan estetik-sanatsal yaratımın müzikteki coşkuya ve romantik algıya atıfta bulunmasıdır. Burada belirtilmesi gereken durum aslında müziğin kaynak ve doğasını aydınlatan esaslı verilerin ne olduğudur. Müzik nesnel yönetime bağlı olarak ele alındığında sosyal bir sonuç içerir mi? Bu toplumsal, rasyonel karakterler sosyolojik tarih üzerinden açıklanabilir mi? Yoksa müzik, bireyin özgür yaratıcılığıyla estetik duygularını birleştirdiği sanatsal tasarımının ve psikolojisinin bir yansıması mıdır? Bu konuda estetik üzerinden sanat ve güzelliğin felsefesini tartışan Cemil Sena'ya (1972) göre “her sanatçı, içinde yaşamakta olduğu toplumun olduğu kadar da kişisel ve özel hayatıyla kültür ve yaratılışının etkilerine bağlıdır. Bu etkiler, onun dünya ve güzellik anlayışına, genel olarak tutku ve ülkülerine orijinal bir şekil verir” (s. 129). Toplumla anlaşma, uyuşma ya da çatışma gibi durumlarda müziğin özerkliğine ya da özgürlüğüne müziksel bir söylem kazandırarak kavramlaşmasına yardımcı olan sosyoloji, toplumsal bilinç ile müzik üzerine yapacağı anlaşmanın şartlarını kuramın genel bütünselliği içinde imzalayacaktır.

Toplumsal olanı müziksel biçimlerde içselleştiren müzik, bu suretle topluma karşı çıkar. Müzik bu içselleştirmede ve toplumla kavgalı olmasında kendi özerkliğini elde eder, topluma kayıtsız olmada değil. Müzikte nesneleşen toplum artık müziğin hakikatidir, toplumsal hakikat değil. Ama müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. Bu bakımdan müzik sosyolojisi, ideolojik içerikle ve müziğin ideolojik etkisiyle ilgilendiği ölçüde, toplumun eleştirel bir öğretisi olur. Bu, müzik sosyolojisine müziğin hakikatini araştırma yükümlülüğü yükler (Dellaloğlu, 2014, s. 89).

Her toplumun iç hallerinin ne olduğuna ilişkin toplumsal davranışların anlamını anlamaya çalışan bir bilim dalına ihtiyacı vardır. Kültürel anlam ve değerleri sosyolojiyle müzik üzerinden ele almak bu iç hallerin somutlaşmış yansımalarının ne olduğu hakkında bizlere bilgi verir. Sosyolojinin özel bir dalı olarak çalışma alanlarını geliştiren müzik sosyolojisi, müzik kültürüne ve tarihine sıkı sıkıya bağlıdır. Günay'a göre (2011) “Müzik sosyolojisi, toplumda sadece, müziğin sorunlarını değil, müziğin toplumdaki yerini ve etkinliklerini de araştırır. Sosyolojik araştırmalar kültürün tüm değişkenleri üzerinde ayrı ayrı yapılabilmektedir. ...Müzik bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde büyüdükleri kültürce biçimlenmişlikleri nedeni ile bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal ilişkiler, kuruluşlar yolu ile oluşan bir görünüm vermektedir” (s. 20–21). Müziksel deneyim

toplumsal uzlaşma zemininde diyalektik bir ilişki içinde seyrederek. Bir tarihsel momentumda yer alan müzik, kendi toplumunun seslerini ekonomik ve toplumsal bağlamla üretim ilişkilerinin değişkenleriyle kendini ortaya koyar.¹⁵ Sadece müziksel estetik tasarım ile değil. Ayhan Erol (2009a) müziğe toplumsal anlamlar yükler, onun özgünlüğüne işaret ederek müziğe, kendisini tarihsel bir özne olarak hissettirir. “Müziğin toplumsal zevkleri yerine getirmekten ziyade, ‘hakikat’in penceresini açan, bilişsel değeri olan ‘özerk’ ve ‘aşkın’ bir form olarak kavranması, tarihsel-estetik bir vizyonla meşrulaştırılır” (s. 159). İnsani amaçların ve anlamların alanı olan kültür, birey ile toplumun birliğinden doğan özellikleri kendinde biriktirir. Kültürel birikim toplumsal etkileşimle müziğin toplum yaşamında sayısız işleve sahip olmasını sağlar. Örneğin Sosyolog, sanatçı ve düşünür Georg Simmel’in bilim anlayışı ve estetizmi oldukça gelişmiş olan renk, ses ve yaşam formlarıyla çevrilidir. Sanatsal betimleme ve analitik düşünme yeteneğiyle ortaya çıkan bu sentez müzik ve toplum arasındaki ilişkide de karşımıza çıkar.

Bir Düşünce Seyyahı: Georg Simmel ve Müzik

1 Mart 1858’de Berlin’de doğdu. Leipziger ve Friedrich caddelerinin kesiştiği köşede bulunan doğduğu evin üstünde, Beytullahim’in çocuklar yurduunun üstünde barış vaad eden kutsal eserler gibi parıltıyan hiçbir şey yoktu. Binaların üstündeki abartılı ışıklı reklamlar, kirliliği bir dünyada, büyük kentin avizeleri olarak parlıyorlardı. Trenler raylar üstünde takır tukur gidip geliyorlar, otobüsler homurdana homurdana geçip gidiyorlardı. Ve kamyonlar dört yol ağızlarında üst üste birikiyorlar, yüzeyleri cilalanmış gibi duran kaldırımlar, her akşam yüzlerce sokak lambasından yayılan zehirli, yeşil renkli gazın ışığını yansıtıp geriye püskürtüyorlardı. Ve Tanrıya şükranı dile getiren latif seslerin yerine, gece gündüz büyüyen bir insan kitlesinin çılgın velvelesi iştiliyordu. Kaldırım mühendisleri, koketler [süse düşkün kadın] sosyete fahişeleri, Avrupa’nın tüm ayak takımı ve pisliği, dur durak bilmez bir humma içinde, tam da bu evin çevresinde ırmak gibi akıp geçiyorlardı; tıpkı cehennem gibi. Rahibe Theresa bu cehennemi şöyle tanımlamıştı: “Her şeyin kokuştugu ve sevginin olmadığı yer.” Küçük Georg gürültü patırtının doruğa çıktığı bu ortamda beşiğinde uyur, bu beşikte geleceğin filozofu sallanırdı (Lessing’ten akt., Jung, 2001, s. 9–10).

Georg Simmel, annesi Flora (d. Bodstein) ve babası Eduard Simmel (d. Breslau) Yahudi bir ailenin yedi çocuğunun en küçüğü olarak dünyaya geldi. 1874 yılında babasının erken ölümüyle aile ekonomik anlamda büyük zorluklarla tanıştı. “Her şeyden önce şurası muhakkaktır ki, onun benzersiz canlılığı, hareketliliği ve verimliliği, ruhunun büyük dikkat ve gözlem gücü, bu büyük kent kökenli olmayla bağıntılıdır” (Margarete Susman’dan akt., Jung, 2001, s. 14). Aile dostu ve Simmel’e güçlü duygular besleyen Julius Friedländer, Simmel’in müziğe duyduğu eğilimi teşvik edip güçlendirdi. Böylece Simmel, felsefe, tarih, sanat tarihi ve sosyal psikoloji okuyacağı Berlin’deki üniversite hayatında güçlü bir

15 Kurt Blaukopf’un görüşleri ve konudaki uyarıları önemlidir: “Müzik sosyolojisini ‘geçici’ bir bilim olarak niteledik; onun bağımsız varoluşu ve talepleri müzikbilimin kendi alanında karşılığınca sona ermiş olacaktır. Yine de müzikbilime sırf ‘sosyolojik bir bölüm’ eklemek hiçbir şekilde yeterli olmayacaktır. Bu daha ziyade, müzik tarihinin tüm çabalarına tarihsel ve sosyolojik bir ruhla nüfuz etme meselesidir. Nihai olarak müzik sosyolojisi zaten var olan bir ilişkiyi kurmaktan çok fazlasını yapamaz” (Niederteufen’dan aktaran Blomster, 2010, s. 493).

destekçi bulmuş oldu.¹⁶ “Daha sonra Simmel doktora tezini “kendisine göstermiş olduğu babaca dostluk” dolayısıyla ve “şükran ve sevgi” ile ona ithaf etmiştir.” *Psychological and Ethnological Studies on the Origins of Music* adlı çalışmayla doktorasını 1881 yılında tamamlamış ama biçimsel hataların yanı sıra olağan dışı konusu ve seçilen konuyla ilgili yöntemsel çerçevenin uygunsuzluğu gibi gerekçelerle tezi reddedilmiştir.¹⁷ Aynı jüri bu defa teşviklerle Simmel’in 1880’de Petersburglu Julius Gillis tarafından açılan ödüllü bir yarışma için tez yazmasını istemiştir. Böylelikle Simmel, *Das Wesen der Materie nach Kant’s Physicher Monadologie* [Kant’ın Fiziksel Monadolojisine Göre Maddenin Özü] başlıklı bu tezi başarıyla yazmış ve felsefe, eski İtalyanca ve sanat tarihi sözlü sınavından sonra (oybirliğiyle) tezi kabul edilerek ödülü kazanmıştır (Jung, 2001, s. 13; Rammstedt & Cantó-Milà, 2015, s. 963).

Entelektüel ilgileriyle, sosyolojiye ölçülemez katkılarıyla dönemindeki ve sonrasındaki bilim adamlarından ayrılan Georg Simmel, 20. yüzyılın başlarında sosyolojinin ayrı bir disiplin haline gelmesini sağlayan en önemli kuruculardandır.¹⁸

16 Georg Simmel’in dünya görüşünün farklılaşmasında biyografisinde yer alan bazı detaylar önem taşımaktadır. “Simmel 1890’da, bir demiryolu mühendisi ve bakanlık memurunun kızı olan ve sonraları Marie Louise Enckendorf takma adıyla felsefe yazarı olarak dört “önemli kitap” yayımlamış Gertrud Kinel ile evlendi. ...Simmel’in Gertrud’dan, sonraları Jena’da tıp profesörü olan ve Simmel’in evindeki kültür ortamı ve yaşama stilinden edindiği izlenimleri aktarmış olduğu “Hatırat”ını şükranla andığımız Hans adlı bir oğlu oldu (Jung, 2001, s. 15). “Bir Lutheran ile yaptığı evlilik, onu Yahudi kökenlerinden yabancılaştırmış olsa da yine bu kökler sebebiyle orta yaşına kadar Alman akademik yaşamının dışında kalmıştı. Alman burjuvası olarak dışlanmışlığı hayati risk taşımaya da kendini dışlanmış görmek için haklı sebepleri vardı. Yine de bu yabancılaşma durumundan endişelenmiyordu. Bunu modern insanın durumu olarak düşünüp, bir umut taşıdığına inanmayı tercih ediyordu” (Sennett, 2012, s. 54).

17 James T. Siegel’e (1999) ait *Georg Simmel Reappears: The Aesthetic Significance of the Face* adlı makalede Simmel’in eserlerini toplayıp üzerinde çalışan kültür antropolojisinin önemli filozofu Michael Landmann (1913-1984) Simmel’in “Psychological and Ethnological Studies on the Origins of Music” adlı bu doktora çalışmasını reddeden jüriyle ilgili önemli detaylar verir. Max Weber’in görüşlerine de yer aldığı çalışmada Simmel’in eserleri, güzel sanatlardaki estetik anlayışı ile ilişkilendirilerek anlatılır.

18 Simmel’in alandaki özgünlüğüyle birlikte, çağdaş toplumbilimi [contemporary sociology] temel özelliklerini ve bilim-selleşme sürecini Émile Durkheim (1858-1917), Karl Marx (1818-1863), Max Weber’in (1864-1920) çalışmaları üzerine kurmuştur. 18. ve 19. yüzyılda Avrupa’da hızlı ve köklü değişimlerin yaşanması, sosyolojinin gerekliliğine kaynaklık edecek tarihsel olayların işlevsel hale gelecek yorumlanmasına neden olan özelliklere Fransa, İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde Aydınlanma Çağı’nın felsefesini yansıttak isimler ve eserler ortaya çıkacaktır. İskoç tarihçileri ve felsefecileri Adam Ferguson (1723-1816), John Millar (1735-1801) ve William Robertson (1721-1793), Fransız filozoflar Voltaire (1694-1778), Robert Jacques Turgot (1727-1781), Marquis de Condorcet (1743-1794), Alman tarihçileri ve felsefecileri Johann G. Herder (1744-1803) ve W. Friedrich Hegel (1770-1831) gibi önemli isimler kendi çağlarındaki toplumsal ve siyasal devrimleri açıklamak ve yorumlamak istemişlerdir. Etkilerinin sonraki yüzyıllarda büyük olacağı bu konuda genel tarih teorisi perspektifinde çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Onların çalışmalarının etkileri C. Henri de Saint-Simon (1760-1825) ve H. Thomas Buckle (1821-1862) Auguste Comte (1798-1857), Karl Marx (1818-1883) ve Herbert Spencer (1820-1903) gibi sonraki yazarlarda ve sosyologlarda açıkça görülmektedir. “Hatta daha da sonra 19. yüzyılın bitimine yakın yıllarda sosyoloji ve antropolojide Max Weber’in (1864-1920) hiçbir teori ya da evrensel bir tarih anlayışı getirmediği; fakat sosyolojik çalışmaların Batı kapitalizminin kökeni ve önemine ilişkin tarihsel bir bakış açısına dayandığı; daha da geniş bir çerçevede, toplumsal hayatın gitgide artan rasyonelleşmesi ve bunun insan özgürlüğü üzerindeki etkilerini vurguladığı açıkça anlaşılmalıdır” (Bottomore, 1998, s. 313). En genel hatlarıyla Durkheim, çağdaş işlevselciliğin, Karl Marx, çatışma kuramının ve ekonomik temellerin üzerinde kurulan hukuksal, ideolojik ve siyasi yapıların, Simmel, insan davranışının evrensel kalıplarını saptamanın, etkileşimin, kendi döneminin kültürel ve toplumsal ruhunun yapısını ve bu yapıdaki değişimlerin, Weber ise özellikle merkezi bürokratik devletlerin çevresinde örgütlenmiş kapitalist modern toplumun çözümlenmesine yönelik çalışmış ve bunu da rasyonelleşme üzerinden ele almıştır. Hilmi Ziya Ülken (2008) isimleri geçen ve sosyoloji alanındaki farklı düşünürleri ele alırken bir kıta veya bölgenin temayüllerini aksettiren özelliklerini de dikkate alır. Dünyada ve Türkiye’de sosyolojinin kültürel hareketlerinden bahsettiği eserinde sosyolojinin doğuş geliştiği ülkelerin öğretim ve araştırma tarzlarının farklılıklarına değinir ve üç sosyoloji tipinin genel karakteristik özelliklerini şu şekilde sıralar. En eski ve sosyoloji alanının tecrübeli ülkesi Fransa, teori açısından zengin olanıdır. Comte ve Le Play ile başlayan bu akımın yüzyıldan fazla geleneği vardır. Başka ülkelerdeki gelişmeler sosyoloji açısından Fransa’nın ilerisinde görünürler bile Fransa’dan etkilenmişlerdir. Örneğin biyolojik sosyolojinin Fransa’da doğduğuna değinen Ülken, psikolojik sosyolojinin en önemli eserlerinin yine burada yazıldığını belirtir. Ayrıca Durkheim’in alandaki ağırlığı ülkesinin sınırlarını aşmıştır. İkinci tip ise “felsefi sosyoloji”dir, yani Almanların öncülüğünde gelişen kültürel havza. Hegel’in etkilerinin izle-

Bu yönüyle modern sosyolojinin “kurucusu” olarak sosyal bilimler literatüründe yer almaktadır.¹⁹ David Frisby, Simmel’in modernite kuramını tasvir edip yeniden inşa ettiğini belirtir ve onu modernitenin ilk sosyoloğu olarak değerlendirir (Simmel, 2008, s. 9). Modern kültürde çatışma, bireysellik ve kültür, kentleşme, modernleşme ve metropol yaşamının getirdiği yabancılaşma, toplumsal karşılıklı etki problematiği gibi konular onun çalışma sahalarından sadece bazılarıdır.²⁰ Toplumsal sınıfları ve hareketleri modern sanayi toplumunda başka bir çerçeveden ele alan Simmel, pek çok açıdan kültürel temelleri, modern kapitalist ekonomik sistem içinde değerlendirir.

Simmel’in toplumsallaşma anlayışı, kendisini, ikilik ve gizli toplum gibi önemli toplumsal ilişkilerde içerili olan küçük ölçekli, moleküler süreçleri incelemeye götürmekteydi. Onun ilgi alanları, çağdaşı olan diğer sosyologlardan çok daha genişti: Estetik sorunları, sanat ve edebiyat üzerine denemeler ve değerlendirmeler, mimarlık, insan yüzünün yapısı, modaın kültürel anlamı, düşüncenin şehir yaşamıyla ilişkisi (1903’te yazdığı “Metropolis ve Zihinsel Yaşam” adlı denemesi) üzerine geniş bir yelpazeyi kapsayan yazılar kaleme alıyordu. Ancak onun kültür sosyolojisine en ciddi katkısı, Lukács ile Frankfurt Okulu’nun daha sonra yaptıkları şeyleşme ve kültür incelemelerini etkileyen bir çalışma olan *Paranın Felsefesi*’ydi (Swingewood, 2010, s. 170).

Simmel’in sosyolojisini, bireysel özgürlük alanının gelişmesini, modern kapitalist ekonomik sistemin krizleriyle ilgili *Paranın Felsefesi* [1900] adlı eserinin üzerinden değerlendiren Akpolat (2015) *Tinin Sosyolojisi Simmel’in Sosyolojisinin İnşası* başlıklı kitabında Simmel’in tarihsel önemini şu şekilde vurgular:

O sadece insan zihninin kültürel dünyada nasıl yürüyerek kendini açılmadığını, kendi yaratımları ile nasıl işgale uğradığını izleyerek bir dünya resmi çizmiştir. Onun sosyolojisi bizatihi metottur; yürüyen zihin kendini gözlemiştir. O, bir gerçeklik olarak, yaratıcı özgür bir insan zihni varsaymıştır. Ve bu zihnin, olgunlaşmasını anlatmıştır. Modern insanın özgürlük arayışını, farkındalığını işaret etmiştir. Simmel, modern-özgür-yaratıcı insan zihninin sözcüsüdür. Toplumun değil, bu yüzden akademik anlamda sosyolog değildir. Tüm filozoflar gibi kavrayışımızı yükselterek hem insanın hem de sosyolojinin ne olduğunu bize anlatmaya çalışmaktadır. O, sosyolojinin filozofudur kuramcısı değil (s. 238–239).

rini taşıdığı tarih felsefesi, Kant rölativizminden doğmuş Alman üniversitelerinde ele alınan felsefi tabliller ve çağın ruhunu yakalamış önemli teorisyenler bu kategoride yer alır. Tönnies, Simmel, Max Weber, M. Scheler, Vierkant ve Von Wiese bu bilim adamları arasındadır. Ayrıca felsefesiz bir sosyal bilimleri eksik bırakacaktır. Üçüncü tip buna göre şekillenmiş olup deneye dayalı ve deneyimli olarak adlandırılabilir Kuzey Amerika sosyolojileridir. Toplumun pratik ve güncel sorunlarına cevap veren, araştırmayı ilk sıraya koyan, sosyolojiyi aktif bir bilim haline getirip gündelik hayatın teferuatına dayandıran bir anlayışa sahiplerdir. Bu açıdan sosyolojiyi geniş bir bilgi alanına uygulayıp “bir ideoloji merakı veya nazari ahlakın yerini tutan bir nevi felsefi disiplin” olarak görmemekteyiz (s. 153-154). Burada belirtmek gerekir ki müziği toplumsal bir bağlam içinde analiz eden müzik sosyolojisi büyük ölçüde Avrupalı sosyologların üzerine eğildiği alanlardan biridir. Bu alanın kavramsallaştırılması üzerine kimi zaman tartışmalı yaklaşımların olması sosyologların ve müzikologların algılarındaki farklılıktan dolayıdır.

19 Simmel’in eğitimi ve bilim anlayışı, toplumsal teoride toplumun yeri hakkındaki düşünceleri, sosyolojik kültür anlamlarıyla etkileşim teorisi, relativizm (görelilik kuramı) ve felsefe hayatı, “sosyal” [das Sozial] kavramı üzerinden modernleşmeye varan süreçlerin ele alındığı örnek bir çalışma için bkz. (Pyyhtinen, 2010).

20 David D. Kim’e ait olup disiplinlerarası sınır geçişlerinin sosyoloji üzerinden ele alındığı *Georg Simmel in Translation Interdisciplinary Border-Crossings in Culture and Modernity* başlıklı editörlü çalışma konuya önemli bir katkı sağlamaktadır. Simmel’in kültür ve modernleşme temelli çalışmaları esas alınarak hazırlanan kitapta toplumsal cinsiyet, Simmel ve metropol, kültür ve modernlik, Simmel ve felsefe, bireyselleşme, modern sanat gibi konular üzerinde tartışılan başlıklar arasındadır. Söz konusu eserin ayrıntıları için bkz. (Kim, 2006).

Simmel ile aynı dönemde ürün veren diğer önemli sosyologlar ise Émile Durkheim, Georg Lukács (1885-1971) ve Max Weber'dir.²¹ Sanatı özellikle yaşamının son yirmi yılında ana çalışma konularından birisi haline getiren Simmel; estetik konular üzerine çok sayıda eser kaleme almıştır. Habermas (1996) onu "fin-de-siècle" nin²² çocuğu olarak tanımlar. Bu dönem aynı zamanda Kant, Hegel, Schiller ve Goethe gibi entelektüel isimleri de içine alır ki bunlar Schopenhauer ve Nietzsche'nin gölgesinde, izinde olanlardır. Temel konsept Kantçı ve Schillerci estetiğin özgürlük ve gereklilik, ruh ve tabiat, biçim ve öz gibi kavramların etkileşimidir (s. 407).

Ancak Simmel'in sanatla kurmuş olduğu ilişki sadece teorik değildir, aynı zamanda dönemin birçok ünlü sanatçısıyla da arkadaşlık ederek sanatın farklı alanlarının formlarını kendi koşulları içinde inceleyebilen duyarlı estetik eleştiriye sahiptir. Daha önceki yüzyıllarda Floransa, Milano, Venedik ve Paris gibi şehirlerin sanat merkezleri haline geldiği Avrupa'da, 20. yüzyılda artık Berlin de bu zincirin halkalarından biridir. Bu şehirde yaşadığı yıllarda Simmel dönemin önemli sanatçı ve entelektüellerini gece toplantılarına davet ederdi. Bu konuklar arasında ressam Max Libermann ve sanatçı Henry van de Velde, şairler Rainer Maria Rilke ve Stefan George, filozoflar Ernst Troeltsch, Henri Bergson bulunuyordu. Ayrıca Simmel'in devrin en iyi heykeltıraşı kabul ettiği Auguste Rodin ile de kişisel bir iletişime sahipti. Özellikle 1900-1918 yılları arasında Michelangelo, Rembrandt, Rodin hakkında çeşitli denemeler ve estetik konular üzerine çok sayıda kısa makaleler yazmıştır (Dörr-Backes, 1995, s. 119). "Karşılıklı etki", "farklılaşma", "form-içerik" gibi Simmel'in sosyolojisinin ana eksenini niteliğindeki kavramlarla insan ilişkilerinin tipolojisini ve insanın parçası olduğu dünyanın felsefesi üzerine düşünen Simmel, "enkaz yığınları, modern kültürün kazandırdıkları ve getirdiği yükler, teknik fetişi, politik ve sosyal olayları inceler. O, modayı, toplu suçları ve toplum hekimliğini analiz eder." Ayrıca Simmel her fırsatta felsefi görüşlerinden yararlandığı Kant, Goethe, Schopenhauer ve Nietzsche ve nihayet Bergson gibi isimlere başvurur (Jung, 2001, s. 110). Örneğin Georg Lukács düşünce ve sanat alanında yer alan önemli tarihsel bireyleri Simmel'in ele alışında özel ve felsefi bir anlam bulur.

Simmel'in Goethe'yi, Kant'ı, Michelangelo'yu, Rembrandt'ı ve Rodin'i algılama tarzı, onları zamansal bir gelişim sürekliliği içine sokan veya belli bir çağın fenomenleri olarak ele alan tarihçininki gibi ya da bu isimlerin çalışmalarını *a priori* normatiflikleri içinde, zamansal olan her şeyden ayırarak inceleyen düzenleyicinininki gibi değil, bu önemli figürlerin her birini hem

21 Simmel, düşüncelerini toplumsal ilişki pratiğindeki psikolojide arar. Weber'in "kapitalist rasyonelleşme" kavramıyla değindiği Batı toplumunun resmindeki bir ilişki değildir bu. İki ismin ortak olan yanları ise çokdisiplinli ilgi alanlarının genişliğidir. Burada Ayas'ın görüşleri Weber'in sosyolojideki önemine ve öncü rolüne işaret eder: "Müzik sosyolojisi her ne kadar sosyolojinin en geç kurumlaşan alanlarından biri olarak temel çalışma konularının kıyısında kalmış gibi görülse de, aslında sosyolojinin temel meselelerinin tam merkezinde yer almaktadır. Batı sosyolojisinin kurucu babalarından Weber'in müziğin rasyonel ve sosyal temellerini incelediği kitabı [The Rational and Social Foundations of Music] sebebiyle müzik sosyolojisinin de kurucusu sayılması rastlantı değildir" (Ayas, 2014, s. 20).

22 Fransızcada yüzyılın sonunun karakteristik özelliğini yansıtan edebi ve sanatsal ruhun yansımaları için kullanılan bir tabirdir. Burada özellikle -Simmel'in de içine doğduğu- 19. yüzyılın sonuna işaret etmesi açısından vurgulanmıştır. Erişim tarihi: 05.01.2017. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fin%20de%20si%C3%A8cle>

biricik figürler hem de a priori bir kategori olarak ele alan tarih felsefesinin gibidir. Simmel'in izlenimciliği bu dâhilerin her birinde, yaşamın bütününe yönelik hem benzersiz bir biçimde belirlenmiş hem de sonsuz ve a priori bir tutum imkânı görür (Lukács, 2011, s. 355).

Simmel, sosyal olgu ve durumların dışında müzikte sosyolojik kategoriler üzerine yapılan çalışmalarda argümantasyon ortaya koymak için diğer disiplinlerden yararlanmanın kaçınılmaz olduğuna düşünmektedir. Simmel 1890'da, akademik kariyerinin başında ilk sosyolojik çalışması olan *Über Sociale Differenzierung* [Toplumsal Farklılaşma Üzerine] adlı kitabı Herbert Spencer ve Gustav Schmoller'den (1838-1917) etkilenecek şekilde kaleme almıştır. Buna göre sosyoloji diğer bilimlerin vardığı sonuçları “yarı mamul ürünler” olarak değerlendirir ve sosyolojik rötuşla ilgili konulara son halini verir. Bu bağlamla Simmel sosyolojiyi “materyalleri diğer bilimlerin ürünlerinden oluşan eklektik bir bilim” olarak tanımlıyor ve bu yüzden “ikinci derece bilim” olarak görüyordu. “Erken Simmel her şeyden önce iki alanda çalışması gerektiğine inanıyordu: Etik ve toplum öğretisi (yani: sosyoloji).” Söz konusu eser bu iki alan gözetilerek yazılmıştır (Simmel'den akt., Blaukopf, 1992, s. 86; Jung, 2001, s. 34). Bu tanım diğer bilimlerin yalnızca sosyolojinin anlamlandırması için “materyal sunduğu izlenimi yaratabilir ve söz konusu ayırım, gerçekliği fazla vurgulama, anlamla oynama arasındaki uçurumu derinleştirebilir. Geleneksel Alman sosyolojik düşünce ekolünde bu ayırımın izlerine elbette rastlanmaktadır. Ayırımın bir sonucuna örnek olarak yukarıda bahsi geçen, argümantasyon yerine ağıdalı benzetme kullanımı verilebilir. Simmel bile bu eğilimden kimi zaman kurtulamamıştır. Yalnızca kuramsal tebliğlerde bulunmakla yetinmeyip benzetme yoluyla argümantasyon ortaya koymayı tercih etmiş ve Max Weber bu tercihi Simmel'in aleyhine kullanmıştır. Weber, Simmel'in yöntembiliminin ana öğelerini kabul edilemez bulmuş, metinlerine dair sonuçlara şüpheyle yaklaşmış ve hatta çoğunlukla bu sonuçları tamamen reddetmiştir (Silbermann, 1979, s. 73). Modern dönemin kendine özgü niteliğinin ve modern kültürün tartışıldığı gündemlerin öncüleri arasında yer alan Weber, onun başka bir yönüne de işaret eder. Simmel ile birlikte katıldığı 20. yüzyılın hemen başındaki bir gösterinin ardından “Weber, Simmel'in ‘müzikle oldukça ilgili’ olduğunu gözler ve bunu ‘müzik görünür bir biçimde onun bedeni boyunca helezonik olarak’ gezindi” sözleriyle ifade eder (s. 265). Sanat mekânlarının gözlemleri dışında Weber'in, Simmel'i algılama biçimi Lawrence Alvin Scaff tarafından şu şekilde özetlenir: “Kültür filozofu, kültür eleştirmeni, tarih filozofu ve sosyal-psikolog. Ancak Simmel, her şeyin ötesinde, sınırsız bir olasılıklar dünyasında gerçekleştirilmiş tarihsel olmayan kişi, estetik modernizmin yaşam düzeni içinde tamamen özümsemiş yeni insanın kendisi, Weber'in anahtar pasajlarında oldukça göze çarpan bir biçimde betimlenmiş modern *kulturmensch* veya ‘Kültürel Varlık’tı” (Scaff, 2011, s. 253).

Müzik Sosyolojisinde Max Weber ve Georg Simmel

Max Weber'in metodolojisinin incelenmesi ve müzik üzerine yaptığı çalışmaların güncellenmesi Simmel'den farklı olan yanlarının ortaya konması açısından önemlidir.

Müzik üretimine kıyasla çok az sayıda mesleki veya kültürel projenin sosyal yönü bu denli ağır basar. Türkiye'nin müzik üretimindeki hâkim konumunu düşündüğümüzde, müzik çevrelerinin, müzikolojinin ve diğer disiplinlerin sosyoloji bilimimin etrafında tartışma dışı kalması elbette düşünülemez.²³ Modern kapitalizmin, sınıflara bölünmüş toplumların müzikte yer alan tonlarla hiyerarşik bir hâkimiyet karşılaştırması yapılarak anlatılabilmesi ancak sosyal bilimlerin yardımıyla, felsefeyle ve özellikle sosyolojinin esaslarıyla kavramsallaştırılabilir. Kent kuramı, sınıf/emek kuramı, yeniden üretme, ussallaşma, yaratıcı özne-nesne ilişkisi ve hatta iklim değişiklikleri müziğin toplumsal bileşenlerini etraflıca incelemek üzere seçilebilecek başlıca konular arasındadır. Örgütlenmiş müzik yaşamıyla, müziğin rasyonel ve eleştirel çağrışımlarla özerkleştiğini belirten Weber, akılla belirlenen ve mantığa bürünen süreçlerin ışığında müziğin sosyolojik açılımları olduğunu düşünür. Bu bağlamda “Weber, müzik tarihini batılı toplumların rasyonelleşme süreçlerine bağlayıp onun delillendirilmesinde kullanmakta, bu rasyonelleşmenin temelini oluşturan artan doğa denetiminin, ses materyalinin insanın hizmetine sunulmasına, böylece büyük müziğin gelişmesine olanak sağladığını söylemekte olup, müzik sosyolojisine de esas anlamını kazandırmaktadır” (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 126). Weber'in hayatının vazgeçilmez bir parçası olan sanat müziktir. Akla uygun kılma, onun eserlerinde temel olarak işlediği evrensel tarihsel sürece karşılık gelmektedir. Weber, kültürün “akla uymayan” sahasında yaşanan süreci tespit etme imkânına ilgi duymuştur. Bu kurama göre antik müzikten modern müziğe geçiş esnasında sanatın mistik ve “akla uymayan” nitelikleri kademeli olarak terk edilmiş, bunların yerini akla uygun nitelikler almıştır. Weber müziğe tarihsel açıdan yaklaşarak ilkel dönemden yaşadığı döneme kadar olan müzik sürecini incelemiş, özellikle Batı'daki akort ahengine odaklanmıştır. Güneş Ayas (2015) *Müzik Sosyolojisi* başlıklı kitabında Weber'in rasyonelleşme görüşü ve Batı müziğiyle ilgili fikirlerine şu şekilde yer verir:

Weber'e göre hiçbir müzik kültürü Batı müziğinin ulaştığı karmaşıklık seviyesine ulaşmamıştı. Aynı şekilde hiçbir müzik kültüründe enstrümanlar ve icracılar arasındaki koordinasyon Batıdaki kadar mükemmel bir şekil almamıştı. Bunun sebebi, Batı dışındaki müzik kültürlerinin bünyelerindeki irrasyonel unsurlardan kurtulup müziği rasyonelleştirmeyi başaramamasıydı. Batı müziğinin bugünkü karmaşık yapısına ulaşması ve çeşitli unsurları arasındaki koordinasyonun sağlanması etkin bir armonik ilişkiler sisteminin kurulması ve tonlar arasındaki ilişkinin rasyonelleştirilmesi sayesinde mümkün hale gelmişti (s. 111).

Müzisyenin veya ses sanatçısının müzikte tonlar arasına mesafe koyduğu yönündeki temel ilke yerini akort ahengini ifade eden düzenli, standart ve “ussal”

23 Hem Türkiye'de hem de dünyada müziğin toplumsal kullanımının değerlendirildiği ve ne gibi süreçlerle dönüştürüldüğünün kuramsal olarak tartışıldığı akademik yayınlar alana önemli katkılar sağlamaktadır. Söz konusu çalışmalardan biri de *Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi* başlıklı çalışmadır. Burada müziğin toplumsal arka planının detayları ve müzik sosyolojisinin tarihsel gelişimi kapsamlı biçimde ele alınmaktadır. Bkz. (Güven ve Ergur, 2014). Sosyal bilimler penceresiyle değerlendirilen çokdisiplinli bir başka çalışmaysa *The early performance of jazz music in Turkey*'dir. Cumhuriyet Dönemi'nde Jazz müziğinin ilk performansının sergilenmeye başladığı yıllardaki (1923-1941) durum özellikle ele alınmaktadır. Yazıda siyasi, sosyokültürel koşullar incelenerek müziksel ve kültürel irtibatlar sağlanmış, sözlü tarih yöntemi kullanılarak önceki literatürün karşılaştırılması yapılmıştır. Ayrıntılar için bkz. (Uyar ve Karahasanoğlu, 2016).

ilkeye bırakmıştır. Weber, ussallaşmanın müzikte yarattığı etkiye yönelik savını desteklemek adına birbirinden bağımsız görünen toplumsal gelişmeleri birbirleriyle ilişkilendirmiştir: Batı Roman Katolik manastır sistemi; Orta Çağ'daki feodal yapılar; koro halinde şarkı söyleme; müzik notaları; loncaların modern üslupta müzik aletleri geliştirmeleri ve konuşma dilinin melodi yapımına etkisi gibi (Turley, 2001, s. 634). Weber'e göre iki tarihsel gelişme müziğin ussallaşmasında kilit rol oynamıştır: Modern müzik aletlerinin geliştirilmesi ve modern müzik notaları. Weber müzik aletlerinin gelişimini önce zanaatkârların sonra icracıların kurduğu profesyonel loncalara kadar götürür. Aletlerin yapımını standartlaştıran ve iyileştiren zanaatkârlar ile çalgılara sabit bir pazar sunan çalgı çalan müzisyenler arasında karşılıklı fayda sağlayan bir ilişki gelişir. Yazılı müzik notaları ve müzik aletlerinin standartlaşması düzenli bir toplumun doğurduğu mantıklı sonuç ve gelişmeleri ifade eder. 13. yüzyıla kadar dayanan bir dönemde müzisyenler ve besteciler daha iyi ve karmaşık müzik yaratmak adına farklı feodal saraylarda gelişim sürecine katkı sağlamış, bununla birlikte müzik aletlerine talep artmıştır. Loncaların ürettiği aletler bu saraylarda giderek yaygınlaşmış, böylelikle yetenekli müzisyenlere yönelik talep gittikçe yükselmiştir. Bu dönemi Orta Çağ'da orkestralar ve yaylı müzik aletlerinin yükselişi takip etmiştir. Bu durum Weber'in ekonomik ve tarihsel metodolojilerini bir araya getirir. Sunduğu ticari imkânlar sebebiyle müzik aleti yapımının tarihsel gelişimi giderek ussallaşmıştır. Müziğe olan ilgi ve tutkusu Max Weber'i toplumun bu önemli yanını eserlerine dâhil etmeye teşvik etmiştir. Çalışmalarında bu konuya yer vermiş olması tek başına zaten büyük bir adımdır. Böylece Weber mevcut tartışmalara, müzik üretiminin toplumsal bileşenlerine dair önemli bir katkı sağlamıştır. Analizine toplumsal, mekânsal, kültürel ve hatta iklimsel değişkenleri de dâhil eden Weber, toplumsal müzik kuramında hayati öneme sahiptir. Bu bağlamda Turley için müzik üretimini daha etraflıca kavrayabilmek için bu adımları atmak şarttır. Müzik yalnızca antropolog ve etnomüzikologlara bırakılmamalıdır, zira onların bu disiplinleri geç dönem kapitalist ve kentsel toplumların karmaşık etkilerini tanımlamakta yetersiz kalır. Dünya pazarlarında dolaşan müzikal performans ve kayıtların milyarlarca gelir getirdiği, milyarlarca insanın hayatının bir evresinde müzik grupları, korolar ve müzik eğitiminden geçtiği bir dönemde bu toplumsal olgu şüphesiz Weber'in ona yönelttiği ilgiyi hak etmektedir (Turley, 2001, s. 649–650).

Sosyoloji biliminin geniş bir düşünce ağı içinde hareket etmesi ve çokdisiplinli çalışmalarda tasarım yeteneği kazandırması, müzikteki anlayış ve kavrayış gücünün daha da farklı biçimde ortaya çıkmasına imkân sağlamaktadır. Önceden belirlenmiş beğeni kalıplarıyla sıkıştırılmış kimi müziksel çelişkiler toplumsal gerçeklik zemininde sanatsal özgürlük ile ortaya çıkarılmaktadır. Böylece müziğe yüklenen anlamsal kodlar sosyoloji üzerinden değerlendirilmektedir. Sosyolojiyi toplumsal ilişkilerin biçimlerini tarihi içerikten soyutlayarak gözlemlenmesine indirgemek isteyenler Simmel'in açıklamalarının rastlantısal ve öznel boyutunu genellikle vurgulamaktadır. Simmel'in sosyolojiyi

kullanarak sanata yaptığı katkılar olarak kabul edilebilecek çok sayıda gözlemi onu bu anlamda tutarlı olmaktan kimi zaman uzaklaştırır. Örneğin, resim çerçeveleri üzerine ilk kez 1902’de yayınlanan *Der Bildrahmen Ein Ästhetischer Versuch* [Picture Frame] çalışmasında Simmel, çerçevesiz ve çerçevesiz sanat arasındaki (sanat tarihi açısından) gerekli farka dikkat çekmektedir. Amacı, bir yandan tuval resminin öte yandan müzik performansının toplumsal ön koşullarına dair daha somut bir yaklaşım elde etmektir. Böylece analogi [benzetme] metodunu izleyerek kişisel ve toplumsal ilişkiyi sanatın bir parçası olarak kullanır. Genel itibarıyla Simmel sorduğu soruların tarihi ve toplumsal boyutlarını araştırmamış, bunun yerine resim çerçevesinin işlevini betimlemiştir. Çerçeve etrafını ve dolayısıyla sanat eserini gözlemleyen kişiyi de tamamen dışarıda bırakmıştır. Çerçeve böylelikle sanat eserini belirli bir mesafede tutmaya ve eserin tek başına estetik haz uyandırmasına yardımcı olur (Nedelmann, 2003, s. 25). Simmel için benzetmeler, resimler ve simgeler sosyal ilişkilerin düşünsel nesnelere haline gelen araçlardır.

Simmel’in sanata dair söylemi sadece sosyoloji pratiği ve tarihi alanında değil aynı zamanda Batı entelektüel tarihi üzerinde de etkili olmuştur. Toplum, birçok insanın etkileşime girdiği alan olarak çalışmalarında vurgulayan Simmel, geçici ya da daimi bir birlik oluşturduklarında toplumların var olabileceklerini savunur. Toplumun ne olduğu sorusunun yanıtına yönelik Simmel’in sosyoloji görüşünde tanımlanan iki anahtar kavram vardır. Etkileşim [weschelwirkung] ve toplumsallaşma [vergesellschaftung] (Frisby, 1992, s. 9). Simmel özellikle *toplum* [Gesellschaft] kavramının yerine *toplumsallaşma* kavramını kullanır. Çünkü toplum ancak “bir süreç ve oluşmayı ifade eden toplumsallaşma halinin formları içinde kendini gösterir” (Jung, 2001, s. 44). Karşılıklı etki kavramını sosyal yaşantının pratiğine yansıtan Simmel (1997) İsviçre’deki Alplere yapmış olduğu bir kültürel yolculuk sırasında doğa ve müzik arasındaki ilişkiye değinir. Müzikte abartılı bir eğitim değeri olduğuna inanan Simmel, müziğin aynı zamanda iç hayatı ve yaşamın diğer alanlarını da süsleyip zenginleştirdiğini düşünür. Müziğin bizde ortaya çıkardığı ve bize ait olduğunu ileri sürdüğümüz tüm heyecan ve yükselme anlarında notalarla kaybolarak kişinin ruh halini tam da hissettiği yerin zirvesinde bıraktığını belirtir. Böylece Simmel için ruhun kültürel nesnelere geçerek yüceliğe vardığı bir yoldur müzik (s. 220).

Sosyoloji; edebiyat, sanat ve felsefe gibi insan deneyiminin yorumuyla ilgilenen öteki söylemlerle rekabete girmez, kuvvetleri paylaşır. Sosyolojik düşünmek, en azından, herhangi bir yorumun ayrıcalığına ve kusursuzluğuna duyulan güveni zayıflatır. Deneyimlerin, hayat biçimlerinin çoğulluğunu öne çıkarır; her birinin kendi başına bir kendilik, kendine özgü bir mantığı olan bir dünya olduğunu gösterirken aynı zamanda görünüşte kendine yettiği ve eksiğinin olmadığı yalanını gözler önüne serer. Sosyolojik düşünmek deneyimlerin akışına engel olmak şöyle dursun, önlerini açar (Bauman, 2012, s. 256).

Müziğin toplumsal bir bağlam içerisinde ele alınmasıyla müziksel unsurların birlikte analiz edilmesi müzikolojiyle birlikte hareket eden diğer bilim dalları içerisinde sosyolojinin merkeze yerleştirilmesini gerekli kılar. Sosyolojik düşünmeyle müzik

özerkliğinden elbette bir şey kaybetmez. Simmel'in incelikle ifade ettiği aforizmalar felsefi olmaktan ziyade sosyolojik bir yönelim taşır. Bu aforizmaların birçoğu somut toplumsal olgularla ilgilenen, sosyolojiye hizmet eden Simmel'in kendi terimiyle “yarı mamul ürünler”i gibi gözükebilir. Daha önce bahsedilen resim çerçeveleri üzerine yaptığı çalışma yalnızca güzel sanatlarda değil müzikte de bu amaç için önemlidir. Her iki sanat dalında da, yaşam kökenli ve toplumsal çerçevesi bulunmayan sanatsal uygulamadan sanatsal boyutun gerçeklikten ayrıldığı sürece geçiş, toplumda kabul edilen olgularla ilintili gözüktür. Bu geçiş, resmin çerçevesiyle birlikte arka plandan ayrılışında ifade bulur. Bunun sonucunda Simmel'in doğrusal perspektifi geliştirdiğine inandığı “mesafe” yaratılmış olur. Müziğin yaşamla çok yakından ilişki içindeyken bağımsız bir oluşum içerisinde sağlam bir gerçekliğe dönüşmesi çerçeveli sanatın ortaya çıkışına benzer. Her iki olgunun da ortak toplumsal kökenleri incelendiğinde bu paralel durum yalnızca bir benzetme olmaktan çıkar. Bazı araştırmalarda bu tavır ağırlık kazanırken Simmel bu yaklaşımı benimsememiştir; ancak ilgili sorunun ana hatlarının belirlenmesinde katkıda bulunduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Simmel'in sistematik bir tutum sergilediği sosyoloji alanlarının müzik sosyolojisine uygulanabilmesi kolay değildir. İlk kez 1908 yılında yayımlanan *Sosyoloji* adlı kitabının alt başlığı *Toplumsallaşma Biçimleri Üzerine Çalışmalar*'dır. Bu çarpıcı alt başlıkla Simmel, gerçek bir özden uzak düşüncelerinin biçimsel yapısını vurgulayarak müzik sosyolojisi açısından önemli bir eser ortaya koymuştur (Blaukopf, 1992, s. 87).

Müziğin toplumsal temsiline ve duyguları ifadeye dayanan yönüne yapılan vurgu özgürlük alanı daha genişlemiş olan sözsüz müziktir. Gençlik yıllarında Georg Simmel müziğe ilişkin fikirlerine etnolojiyi de dâhil etme girişiminde bulunmuştur. Simmel'in ilk kez 1882'de yayımlanan *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* [Müzik Üzerine Psikolojik ve Etnolojik Çalışmalar] adlı eserinde evrim kuramının temel görüşleriyle Darwin'in tarihsel olarak müziğin sözden önce geliştiği kuramını tartışmaya açar. Simmel'e göre ilk ortaya çıkan sözdür ve hem ritm hem de modülasyona istinaden şarkının özünde duyguyla yoğunlaşan söz yer alır. Simmel gelişim sırasının söz, vokal müzik ve enstrümantal müzik olduğunu öne sürer (Simmel 2015, s. 35–36). Özetle Simmel müziğin psikolojik ve etnografik kökenlerinin ilişkisi üzerinden Darwin'in insanın eski bir müziksellikten çıktığına dair fikirlerini de içine alan bir tartışmaya girişmiştir. Bu aslında Simmel'in etnografik malzemeyi kullanarak daha keskin evrimci tavır ortaya koymasıdır.²⁴ Werner Jung'a göre (2001) Simmel, “...kültürün gelişimini evrim kuramına uygun şekilde kavramak ve aynı zamanda bu nesnel kültürü ‘öznel vital heyecanlardan çıkan bir form verme süreci’ içinde meydana gelen bir şey, kısaca ‘ilişki’ ve ‘karşılıklı etki’ süreci olarak görmek suretiyle, açıkça, Darwin'in ve türlerin kökeni kuramının taraftarlığını yapıyordu” (s. 33).

²⁴ Thomas M. Kemple (2009) tarafından *Musical Thirds of Classical Sociology* başlığıyla kaleme alınan makalede Weber; *The Rational and Social Foundations of Music*, Simmel; *Schopenhauer and Nietzsche*'nin estetik kuramının esas düşünceleri, W.E.B. Du Bois; *The Souls of Black Folk* gibi üç önemli toplum düşünürünün eserleri sosyal ve kültürel bağlamlarla açıklanmaktadır.

Aydınlanma düşüncesinin romantik düşünürü, hümanizma ruhunun ilk anlayışının duyurulması yönündeki adımları atan en önemli temsilcisi Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sözcüklerin ortaya çıkışını, dillerin kökenini müzik ve melodi ile ilişkilerini ilk ses olarak kabul ettiği “doğanın çılgılığı”nda arar. Melodi ve müziksel taklit ile ilişki içinde dillerin kökeni üstüne kaleme aldığı denemesinde Rousseau (2011) için “...ahenk ve tek tek sesler hecelerle doğar, güçlü duygulanım bütün organları konuşturur ve insanın sesini onların bütün görkemiyle donatır; böylece şiirlerin, şarkıların ve sözün ortak bir kökeni olur. ...Ritmin yinelenen ve ölçülü dönüşleri, vurgulardaki melodili ton değişimleri, dille birlikte şiiri ve müziği doğurmuştur” (s. 57). Rousseau’nun yaklaşımına benzer ifadeleri ölümünden bir asır sonra bu defa Simmel, yukarıda da bahsedildiği gibi dilin önce geldiği, bir algı sanatı olan müziğin ise belirli ölçüde daha yüksek bir farklılaşmış kültür olarak ondan sonra yer aldığını dile getirir.

Melik hareketlerin sözle, retorikle ya da şiirle olan benzerliğinin dışında salt müziğin tonlar arasındaki çıkarsız ilişkisi bağımsızlık sınırlarını enstrümanlar yardımıyla artırmıştır. Ezginin gelişmesiyle birlikte enstrümanların çalınması bir sanat haline gelerek yeni bir ifade biçimi gelişmiştir. Enstrümantal müzik, insanlık tarihindeki gelişim sürecinde sözlü müziğe eşlik etme görevinden sıyrılıp tek başına varlık göstermeye başlamıştır. Simmel’e göre sözlü müzik dışavurumsal duyguları doğal hallerinde ifade ederken enstrümantal müzik nesnellikle daha kolay ulaşır. Bu yaklaşım Simmel için “ideal sanat” anlamı taşır. Enstrümantal müzikte “hisler kaybolmaz, müzik üretimini canlandırmaya ve bu üretimin kendisini canlandırmasına imkân vermeye devam eder.” Ancak enstrümantal müzik ve icrası bu duyguları dolaysız biçimde ifade etmez. Müzik daha ziyade “duyguların güzellik aynasına yansıyan imgesine” dönüşür. Bu nedenle enstrümantal müzik sözlü müziğin temel iletişim işlevine yakın durur. Ancak insani duyguları ifade ederken izlediği yol daha dolambaçlıdır. Asıl duyguların bir nevi taklidi olduğu için kendini sözlü müzikteki gibi müzik deyimleri ve belirgin müzikal sembolizm ifadeleriyle sınırlamaz. İfade biçimi keskin olmayan enstrümantal müzik bu sebeple sözlü müziğe nazaran daha kapsayıcıdır. Simmel’in erken dönem görüşlerine göre bir sanat türü olarak müzik, halk müziğine kıyasla hisleri daha belirsiz biçimde aktarır. Ancak yine de “sözlü iletişimin ürettiği, bireye özgü karşılıkların tamamını içeren tipik tepkiler” yaratır (Etzkorn, 1964, s. 104). Simmel’in bakışında insanlar toplumsal yapılardan ve kültürel ürünlerden etkilenirler ve ayrıca onların etkisi altına girerler. O, bireysel kültürü nesnel kültürden ayırır. İnsanların ürettikleri nesnel kültürü sanat, bilim, felsefe vb. aracılığıyla anlatır. Öznel olan bireysel kültür nesnel kültür ürünlerinin kontrol, özümseme ve yaratma kapasitesidir. Simmel bireye önem atfeder ve ideal anlamda bireyin kültürü biçimlendirdiğini ve nesnel kültür tarafından biçimlendirildiğini belirtir (Ritzer, 1992). Müziğin toplumsal içeriğini yeni bir düzeye taşımak adına müzik üreticisinin yaşam koşullarına, üretim araçlarından ne kadarına sahip olduğuna,

müziğinin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğine, dünya görüşünün ne olduğuna ve müzik kültür, fikirler, nesnelere ve insanlar arasında nasıl etkileşim kurar gibi sorular tarihsel-toplumsal bağlama işaret eder. Weber'in rasyonelleşme kavramı kontrpuan, polifoni ve tonalite çalışmalarıyla, notasyonun kullanılarak özerkleşmesiyle bir sanat formu haline gelen Batı müziği için kullanılmıştır. Simmel'in müzikte ve toplumlaşma anlayışında estetik sorunlar öncelikliydi. Weber'den farklı olarak birey ile toplumun parçalanmasının yollarına değinir. "Simmel'in nitelemesiyle 'modern kültürün trajedisi' bilim, teknoloji ve sanatın eş zamanlı gelişmesi, bilginin mevcudiyeti ve bireysel kültürün gerilemesidir" (Swingewood, 2010, s. 171).

Yeni Bir Dünyada Müziği Düşünmek

18. yüzyıl yeni bir dünya düzeninin ilk adımlarının atılmaya başlayarak müziksel yöntemlerin özetlerinin yapıldığı, yeni bütüne varışın sistemleştirildiği, majör-minör, ton ve ton değiştirim sisteminin doğduğu bir çağdır. Sidney Finkelstein (1986) için "bu ilerleme, müzik tarihinin dönüm noktalarından birini, hem de bir gereci keskinleştirmekle kalmayıp sanatı yaşamı yansıtacak bir araç haline getiren birkaç gerçek ilerlemeden birini oluşturuyordu" (s. 51). Akorların oluşumu, çevrimleri ve şifreleri, tonların analizde belirtilmesi, akorların derecelendirilmesi, akorların partilere dağılımı, atlamaların düzenlenmesi, kadanslar, armonik ilerleyiş ilkeleri tonaliteden tonaliteye geçiş kavramları yeni bir düşünüşün ve özgürlük çağının renkli sanat anlayışının habercileridir. Geçmiş yöntemlerle çağın anlayışına uygun olarak yaşamdan alınmış betimsel ses hareketleri, geleceğin müziğine de cevap verecektir. İnsan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerini tonalite (eksen) sistemin üzerinden aktaran Finkelstein'in tespitleri müziğin anlamını toplumsal bir bakış açısıyla değerlendirmek açısından önemlidir: "Bu sistem, resimdeki ışık-gölge, perspektif, atmosfer ve derinliğin ve insan psikolojisinin betimlemesiyle kıyaslanabilir. Müzikte yeni bir "gerçekçilik" düzeyine olanak vermişti. Bu da, yükselen burjuva evreninde insanın ve insan aklının incelenmesinde toplaşan, yaşamdan alınmış, biçimine ise kapitalizmin feodalizme karşı mücadeleleri içinde doğan hareketten, çatışmalardan, hatta yanıtlanamamış sorulardan başka hiçbir şeyin yol göstermediği bir sanatı ifade ediyordu" (s. 52). Simmel'in düşüncelerinden etkilenen Georg Lukács'ın (2001) en önemli eserlerinden biri olan *Estetik III*'ün on birinci bölümünde müzik, estetik mimesis'in olağandışı sorunları üzerinden değerlendirilmektedir. İnsanlığın tarihsel-toplumsal gelişiminin bir ürünü olan içsellik, özgün bir somutlaştırma aracı olan müzikle anlam kazanarak estetik bir bağımsızlıkla duygulara yansımıştır. Burada müziğin toplumsal görevini tonlar arasındaki hiyerarşik düzlemler ve ilişkiler üzerinden inceleyen Hegel'in düşünceleri şu şekildedir:

Tek başına bir ton da anlamını ancak bir başka tonda ve öteki tonlar dizisiyle karşılıklı konumu ve bağlantısı aracılığıyla kazanır; bu bağlantılar çerçevesindeki uyum ve uyumsuzluk, tonun nitel doğasını oluşturur; bu doğa, aynı zamanda bir dizi üstler oluşturan nicel ilişkileri temel alır; bu

ilişkiler bir dizi bileşke yaratır ve aynı zamanda da her iki özgül ilişkinin ilişkileri yapısındadırlar; birbirine bağlı her ton bu ilişkiler içerisinde yer alır. Tek ton, hem bir sistemin temel tonudur, hem de öteki temel tonların sistemleri içerisinde bir zincir halkasıdır (Lukács, 2001, s. 83).

Müziksel ifadeler, tonlar aracılığıyla majörün ve minörün formüle ettiği dizilerle sanatsal bir biçim kazanır. Burada güçlü bir hiyerarşik düzen içeren, iradi bir anlam taşıyan tonal bir merkez söz konusudur. Artık kendiliğinden gelişen iktidar ve muhalefet ilişkisi ortadadır. Toplumsal geçiş halleri ve ritüeller ses üzerine yazılmış anlaşmalarla kendinden bahseder. “Toniğe dönmek” fikrinin hemen hemen sabitlendiği bir ses sisteminden bahsederek “Batı müziği” içinde bu tınısal metafor elbette kaçınılmazdır. Sesleri toplumsal deneyimlerin temsiliyle tasvir eden Ali Ergur (2002) için “özerk bir dizi gibi görünen minör asla kendi özgün şarkısını yazabilecek bağımsızlığa sahip olamaz; kuruluşu ve majör karşısındaki rolü gereği başka türüsünü düşünmek de pek olanaklı değildir zaten. Her ne kadar minörün temel sesi (toniği) belirleyici bir merkezi yetke bayrağı dalgalandırsa da, bu ister istemez “federe devlet” bayrağıdır; dış ilişkilerinde majöre bağımlı olmak bir yana kimi zaman esamisi bile okunmaz” (s. 35). Bu varoluşsal temelli yaklaşım müziğe sosyolojik bir bakış getirmekte, ona özerklik (autonomy) atfederek kurumsal yapılandırıcı olma işlevi kazandırmaktadır. Müziğin toplumbilimsel bileşenleri bünyesinde barındırması sadece seslerin, ses aralıklarının, notasyonun ve perdelerin nasıl elde edildiğine değil, aynı zamanda, bu alandaki biriktirilen kültürel deneyimlerinin ortaya çıkardığı fikirleri, duyguları ve o müziğin dili arasındaki ilişkileri, prova ya da icra sırasındaki çeşitli tema, tavır ve üslupların kavramlaştırılmasıyla bilme (cognition) edimine giden yolların neler olduğunu da ortaya koyar.²⁵ Buradaki anlamlar bağlamları içinde geçerlidir. Elbette ki kültürel anlamlar birikiminin anlaşılması, -majör ton ve onun ilgili minörü gibi- ilgili olduğu topluma yayılması, müzik üzerine düşünen aynı zamanda müziğin içinden gelen çok disiplinli bakış açısına sahip kişiler tarafından değerlendirilebilir.

Ses üzerine biriktirilen bilgi, beceri ve deneyim daha etkili bir sanat idealiyle kültürel kodun yardımıyla topluma ulaşmaktadır. Kültürel tasarımın ve seçimin ürünü olan ses düzeni içindeki dünya arayışı, uyumun bir uzlaşısı içinde yaptığı soyut anlaşmadır. Yaratılan düzenin özünü oluşturan ayrımlar eylemin bağlamını ve kendisini etkiler. Bu düzende müziğin özellikle iletişim işlevi gören bir işaret sistemi olduğunun altı çizilmelidir. Ses ve toplumsal yapı ortak bir anlama karşılık gelen işaretlerle kabul görür. Hissedilmiş olan heyecanların dolaysız bir şekilde biçim ve işaretler halinde belirmesini sağlayan sesler bıraktığı duygusal hallerin türülülüğüyle ve müziğin özgürlük tutkusuyla insana ve topluma farklı etkiler yaratır. Ömer Naci Soykan’a (1998) göre:

25 Sosyolog Richard Sennett’e (2012) göre -müziyenin özerk bölgesi olan- prova sırasında dinleme becerileri daha da gelişir. Müzik yapmanın temeli olarak işaret ettiği provalar ile müziyenin dinleme eylemi içinde olduğunu, böylece işbirliği bir varlık haline gelerek uyumunun arttığını ve egosunu daha çok bastırıldığını belirtir. Dinleme becerileriyle zengin bir diyalog sağlanabilmektedir. “Müzikte icra etmek ile prova etmek arasında temel bir ayrım vardır. Biri tek başına bir eylemken, diğeri kolektif bir eylemdir. İkisinde de ortak olan, başlangıçta bütün bir partiyonla uğraşırken, sonrasında belirli bazı deneme parçalarına odaklanmak şeklinde devam eden standart prosedürdür. Öncelikle müzik üzerindeki çalışmanın iki biçimi ayrılır; çünkü prova yapmak müzikal alışkanlıkları ortak bilincin içine sürükler” (s. 27). Özetle, profesyonel müzik provaları süresince meydana gelen iletişim ağı toplumsal olarak yorumlanır.

Müziğin insan ve toplum üzerindeki etkisi Konfüçyüsçülerle de biliniyordu. Onlar, seslerin inceliği, yavaşlığı, yumuşaklığı, sertliği gibi özelliklerine sevinç, sevgi, öfke gibi anlamlar vermiş, hatta şu sözlerden de anlaşıldığına göre, bir ülkenin müziği ile yönetimi ve toplumsal durumu arasında bağlantı olduğunu öne sürmüşlerdi: ‘Bozulmaya yüz tutmuş bir memleketin sesi kederli ve düşüncelidir. Halkın, tonlar ve seslerle bağlı olduğu bu düzen ile hükümet arasında bir uygunluk vardır’. Hatta burada hangi müzik seslerinin bozulması halinde toplumda hangi türde bozuklukların ortaya çıkacağı bile söylenmiştir. Müzik ile insan ya da toplum arasındaki bağıntıyı tonlar ya da makamlar ile duygular ya da kişilik özellikleri arasında birebir bir eşleştirmede aramak söz konusu değildir. Bu ikisi arasındaki bağıntı tonal ya da makamsal değil, müziğin bütünüyle ilgilidir (s. 291).

Kimi zaman yerleşmiş-alışagelmüş yöntem ve uygulamalar müzikte herkesin aşına olduğu bilgilerin yeniden üretilerek, etkileyciliğini artırmasına ve sosyal yapısıyla başkaymış gibi sunulmasına neden olabilmektedir. “Müzik, toplumun sosyal yaşamının bir parçası olmuş bütün fertlerince yeterince iyi bilinmesi nedeniyle, sanatçılar için elverişli olan bir sürü teknik yöntem kullanır. Örneğin, besteciler dinleyicilerin minör tonu, beklenildiği şekilde, “kederli” bir ses olarak veya belirli ritim kalıplarını “Latin Amerika” tarzı olarak algılayacaklarını ve bu yönde tepki vereceklerini muhakkak addederler” (Becker, 2013, s. 84). Başka bir söylem bu defa gelenek ve yeni arasındaki çatışmayı gözler önüne serecektir. Anton Webern (1998) dizinin önemine değinirken müzikteki bütünlüğü sağlamanın eskiden beri kullanılan aracı olan tonal sistemin eskidiğini, onun yerine özel bir düzen içindeki on iki notanın gelerek müziğin ve bestecinin yaratıcılık imkânının genişleyerek yenilenebileceğini vurgular. Artık bilinen bütün ses düzenleme kodlarının yıkılıp yeni bir ses mimarisi için estetik önerilme zamanıydı. Müziğin anlamı ve kuralları değişmiş artık yeninin yaratılma süreci çöktan başlamıştı.

Müzik nedir? Müzik bir dildir. İnsan düşüncelerini bu dille anlatmak ister, ancak kavramlar haline getirilebilecek düşünceler değildir bunlar –müziksel düşüncelerdir. ... ilkel hayattan beri alıştığımız her şey sanat yapıtlarında da kullanılır. İnsan bir müziksel düşünceye en anlaşılabilir şekli vermek için yollar aramıştır. Birkaç yüzyıldan beri, on yedinci yüzyıldan bu yana, bu yollardan biri tonaliteydi. Bach’la birlikte majör ve minör ayrımı doğdu. Bu aşamadan önceyse kilise modları vardı, demek ki bu yedi modun içinden iki mod, iki tür kalmıştır sonunda. Bu ikisi türü de aşan bir şey yaratmıştır. Bizim oniki nota sistemimizi. Tonaliteye dönecek olursak: Tonalite bir form yaratmak, bütünlük sağlamak için eşsiz bir araçtı. Nasıl sağlanıyordu bu bütünlük? Parçanın belli bir tonda yazılmasıyla. Bu ton, bestecinin seçtiği esas tonalite oluyordu ve de besteci, doğal olarak bu tonu en açık şekilde göstermeye çalışıyordu. Her parçanın bir esas notası vardı; bu esas nota parça boyunca muhafaza ediliyordu, zaman zaman ondan uzaklaşıyor ve tekrar ona dönüyordu. Böylelikle, sürekli yeniden duyulduğu için bu nota baskın bir hal alıyordu (Webern, 1998, s. 60–61).

Webern “birşeylerin gelip düzeni yeniden kurması lazımdı” derken artık temel tonun bir kenara itilerek zorlu bir savaşın içine girildiğinin altını çizer ve “en korkunç yasakların, en büyük korkuların yenilmesi gerektiğine” değinir. Toplumsal karşı çıkışların anlamsız olduğunu ifade eden Webern, tona bağlı olmayan her yeni eserle artık yeni bir ülkeye vardıklarını, geleneksel armoni ilişkilerinin dışında bestelenen her eserin yeni ve değişik olduğunu savunur (Webern, 1998, s. 63). Nasıl ki sosyoloji

mevcut toplum biçimlerinin eleştirisine katkıda bulunma göreviyle de hareket ediyorsa müzik sosyolojisi de kimi zaman kuram ile eylemin arasındaki ilişkiyi her notanın birbirinden farklı niteliksel özelliklerini ortaya koyarak, ona toplumsal anlamlar yükleyerek açıklar. “Simmel, makro düzeyde çalışma eğiliminde olan işlevselcilik ve Marksizm’de olduğu gibi, büyük boy toplumsal düzen ve değişme teorileri geliştirmeye çalışan geleneksel sosyolojinin aksine, duyguları, ruhu, gündelik hayat ve ilişkilerin ayrıntılarını yakalayan bir ‘saf’ sosyoloji, gerçekliği sosyolojik hayatın temel ‘biçim’i ve içeriğine göre yorumlayabilecek bir bilgi sosyolojisi oluşturmaya çalışır. Simmel’in sosyolojisi, kendi döneminin diğer önde gelen sosyologlarınınkinin aksine, oldukça bireyselci, ayrıntılı ve felsefidir” (Slattery, 2012, s. 52).

Müzikte örneğin tonal armoni ve onun çeşitli biçimleri olarak tezahür eden burjuva estetiği, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, sanayinin egemenliğini yitirip yerini tedricen finans kapitalizmine terk ettiği bir geçiş dönemi boyunca çözülmüştür. Ancak bu süreç yalnızca doğal dinamiklerle gelişmemiştir; aynı zamanda, sanayi toplumunun doruğu olan en büyük yıkımın, “Büyük Harb”in, hemen öncesinde patlak vermeye başlayan köktenci sanat akımlarının burjuva estetiğine meydan okuyup onu yerle bir etmeye yönelmiş anlayışları sayesinde yeni bir sanat anlayışı yeşermiştir (Ergur, 2014).

Çoklukta birliği sağlayan ana ton için tin dünyasının yerine, somut ses dünyanın yaşayan notlarını felsefi düşünce modellerine göre yorumlamak da mümkündür. Örneğin Soykan’a (1991) göre “tonalite de ana tonun öteki tonlar üstüne egemenlik kurması, tonlar arasında çelişkinin, uyumsuzluğun ortadan kalkması, geleneksel diyalektikte sav-karşı sav çatışmasının, çelişkinin bireşiminde ortadan kalkmasına karşılık olurken; atonalitede armoninin enkazı üzerine kurulan kontrpuandaki dinmeyen amansız çatışma, negatif diyalektikteki bireşimsiz, süre giden çelişkiye karşılık olur (s. 82).

Müzikte Anlamın Değişimi, Toplumsal İşlev ve Politika

Müzik sadece toplumsal farklılaşma süreçlerinde artan sayıda öznenin -besteci, icracının- ve yaratılan eserlerin arasındaki korelasyonların sonucuyla açıklanabilecek bir sanat kolu değildir. Müzik, topluma ait sembol ve biçimlerin anlamlarını bilerek yorumlamayı da gerektirir. Özellikle bu sembol ve anlamlar toplumsal tanımlamaların sonucunda oluşur. Müzik yaratıcısı da kültürel nesnelere uğraşarak kendini ortaya koyabilir ve iç dünyasını sunabilir. Örneğin Fırat Kutluk (1997) *Müzik ve Politika* adlı kitabında “18. ve 19. yüzyıl Avrupa’sında müziğin politik gelişimi”, “Hitlerin Almanya’sı”, “ideoloji ve şarkı”, “Yahudi müziğinin asimilasyonu”, “Reich müzik odası” gibi konu başlıklarına yer verir. Burada önemli olan nokta müzik ve politikanın her dönem birlikte olduğudur.²⁶ Bu bağlamda İtalyanların, Almanların ya da Fransızların

26 Ünsal Oskay (2001) yeni dönemin toplumsal koşullarındaki değişmelerin, çeşitli yenilikleri beraberinde getirerek müziğin kendi diyalektiğini ve tematik içeriğine değiştirdiğinden söz eder. “19. yüzyıldan itibaren müziğin üretimi ve tüketimi de ussallaştırılmış toplumsal ilişkilerin düzenleyicisi olan kurumlar eliyle gerçekleştirilmeye başladığı için modern toplum döneminde ortaya çıkmış; müziğin üretimi ve tüketimi geleneksizleşmek, sürekli olarak değişime uğramak, kendi aktüel zamanlarına bağlı olarak tarihselleşmek, değişime uğramaya katlanmak, zorunda kalmıştır” (s. 54).

toplum yaşamındaki değişiklikler, devrimler, akımlar, başkaldırıları sanat anlayışlarına şüphesiz yansımıştır. Müziksel temaların ve motiflerin politika aracılığıyla ortaya konmasını Kutluk şu şekilde vurgular: “İdeolojik bir zemin ya da politik bir mesaj verme, en yoğun olarak operada kendini gösterir”. Eserlerde verilen üstü kapalı mesajların bir masal içinde ya da fantastik bir olay örgüsü dâhilinde işlendiğini de belirtir (s. 15). Anlaşıldığı üzere müziğin politik ve toplumsal yanları sanatçının görevini, sorumluluk bilincinin düzeyini ve müziğini etkilemektedir.²⁷ Benzer bir yaklaşım Ernst Fischer’de (1979) göze çarpmaktadır. “Sanatın görevi”, “sanatın başlangıcı”, “sanat ve kapitalizm”, “öz ve biçim”, “gerçekliğin yitirilmesi ve bulunması” gibi başlıkların yer aldığı eserde sanatın evrimi, çeşitli sanatlarla değişik toplum yapıları arasındaki ilişkiler ile sanatların ve sanatçıların gelecekte topluma nasıl yön verebilecekleri konuları işlenmektedir. Marksist düşünürlerin eleştiri geleneğini sürdüren Fischer, sanatın üreticisine işlevsel olarak politik bir duruşu da zorunlu kılar:

Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gerekliliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlenmek. Ödevi; yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşılamak; toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp işbölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanları belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak; bireysel hayatı toplumsal hayata, kişisel evrensel yöneltmek, insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurtarmaktır (s. 54).

Kuzey Amerikalı müzikolog Joseph Kerman (1985) müzikolojide eleştiri kavramını, müzik teorisi, analizi ve estetik üzerinden sıklıkla kullanan farklı bir bakışın renkli temsilcisidir. *Contemplating Music: Challenges to Musicology* [Müziği Düşünmek: Müzikoloji’nin Karşılaştığı Zorluklar] adlı ünlü eserinde eleştiriyi şöyle tanımlar: Sanat eserlerinin anlam ve değerinin incelenmesi. Kerman’a göre eleştiri için en sağlam temeli müzik kuramı ya da etnomüzikoloji değil tarih oluşturur. Kerman ayrıca bazı geleneksel müzikologlara nazaran daha kapsamlı bir tarih kavramı ortaya koyar. Söz konusu bu kavram müzik sosyolojisi gibi öğeleri de içeren bir tarih (tarihsel müzikoloji) anlayışına daha yakındır. Kerman’ın bahsettiği sanat eserlerinin anlam ve değeri elbette toplum nezdinde ölçülecektir. Bu nedenle toplumsal unsurların analizi ‘eleştirel’ yaklaşımın benimsenmesinde hayati önem taşır (s. 16–19). Müzik eserlerinin içine doğdukları birbirinden bağımsız uzamlar

27 Müziği ekonomi-politiği üzerinden inceleyen Jacques Attali, müziğin her dönem bir işaret taşıdığına değinir. Ama bu, ticari, özerk ya da kutsaldir. Müziğin alanı içerisinde üretilen her şey, sosyal bir oluşumun belirginleşmesine, bir güç simgesi haline gelerek yaşam kurallarının düzenlenmesine de katkı sağlar. Tonal müziğin değişim içinde olduğunun artık başka bir şekilde dönüşmeye başladığının tespitlerini şu şekilde açıklar: “19. yüzyılın sonunda armonik müziğin tüm alanlarını keşfedilmişti; gösteriler, geniş bir topluluğa uğraşmak için yeterli oluyordu. Başka müziklere, başka yayın biçimlerine ihtiyaç vardı. Tonal sistemin açtığı muazzam kombinezon alanı fazlasıyla araştırılmıştı. Bireyselliğin romantik yükselişi, müzisyenlerin eserleriyle dünya arasındaki farklılıkları –uyumsuzluğu– gitgide daha çarpıcı biçimde algılamalarına neden oldu. Müzikal üretim bir biçimde hazırlamakta olduğu siyasi kopukluktan daha da önce sıkışıp patlamaktadır. Bir düşüşü, bir kırılmayı, müziğin artık kutsal olarak görülmediğini ve biçimsel olmayanın, var edilmeyenin, temsili olmayanın sahneye çıktığını bildirmekte ve şiddete dönüleceği sıkıntısını dile getirmektedir. Armoni, yani gerçeği düzen prensibi, romantizmi, diğer bir deyişle gerçeğin ütopik prensibini yarattıktan sonra, yerini sanatta ölümün çelişkili bir biçimde yüceltilmesine bırakır” (Attali, 2005, s. 36, 105).

olan toplumsal mikrokozmosların varlığını salt, müziğin kendi içinde değil; toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde gerçekleştirebilir. Tabii müziksel her ifadeyi toplumsal oluşumlara bağlamaya önem veren bir indirgemecilik anlayışından uzak, sanat ve sosyolojiyi nesnel ilişkiler boyutluyla ve onların üretim alanı içindeki yeri belirtilerek kültürel yapıtların yalnız bir yansıması ya da toplumsal dünyanın sembolik anlatımları geliştirilebilir. W. V. Blomster'in (2010) sosyoloji ve müzik arasındaki ilişki için vurguladığı nokta çok önemlidir: "Müziği toplumla ilişki içinde kavramak onu böyle bir etkileşimin temeli yapan bir kavramını gerektirir. Aynı zamanda, müzik sosyolojisi, eğer böyle bir yorumun tehlikelerini ve sınırlamalarını ihmal ederse, gittikçe basit ve yüzeysel bir hale gelir. Bu nedenle, müziğin doğasını ve onun ifade edici potansiyelini, saptamaya yönelik içsel ihtimalleriyle birlikte düşünmek gerekir" (s. 495). Açıklama, bilgi ve biriktirme anlamında tanımlanmış yerleşik kalıplar hem kuram hem de pratiğe olan giderek artan hâkimiyetle sanat kendini özde tek boyutluluğa indirgemez. Toplumsal ve siyasal alanda bir görünüm meydana getirir. Larry Shiner (2013) kültür tarihi üzerinden kaleme aldığı eserinde modern sanat sistemine, güzel sanat ve zanaat ayrımının öncesine ve ötesine, sanatın bölünmesine, karşı akımlarına ve ilahlaştırılmasına, sanat ve zanaat ayrımına değinir. Sanatın ne olduğu ve nasıl bir rol üstlenmesi gerektiğine yönelik soruların yanıtlarının arandığı eserde sanat düşüncesinin tarihi, sanat meselesinin daha iyi anlaşılması için tarihsel bir bağlama oturtularak açıklanmaktadır. Shiner ayrıca sanat öğretimi, eleştirisi ve tarihi için belirlenen disiplinlerin değiştiğine dikkat çeker:

Müzik tarihçileri de varsa yoksa büyük (erkek) bestecilerin başarılarının oluşturduğu sınırlı bir kanonu analiz etmekle yetinen geleneksel kaygıyı sorgulamaya başlamakta ve müzikolojinin kapsam ve yöntemlerini genişletme arayışına girmektedirler. Felsefeciler sanat düşüncesinin tarihselliğini incelemekte, bütün disiplinlerdeki feministler ise artık toplumsal cinsiyet meselesini görmezden gelerek sanat tarihi ve eleştirisiyle estetik çalışmaları yapmanın mümkün olmadığını göstermektedirler. Nihayet en radikal disiplin yenilikçileri edebiyatı kültürel çalışmalar içinde, sanat tarihini bir ingeler tarihi içinde eritiyorlar. Bununla birlikte bütün bu disiplinler-arası önerilerin çoğu mevcut disiplinlerin pabucunu dama atmaktan ziyade onları tamamlayacak gibi görünüyor (s. 400).

Sanatın anlamına yönelik -tarif edilemez olanla uğraşma arayışına girme şeklinde- bir yaklaşım modern anlayışta mevcuttur. Sanatın bir şeyi ifade ettiği fikrinin somut sanatsal ürünleri olan yapıtlar farklı bağlamlarla, eleştiri kuramı ve uygulamasına yönelik deneyimlerle, sosyoloji perspektifiyle ele alınmaktadır. Söz konusu durumun örneğini Susan Sontag şu şekilde ortaya koyar:

Her sanat yapıtı bize bir şeyi *bilme* için bir paradigma ya da örnek, bir bilgilendirme sunar. Ama tinsel bir tasarım, bir mutlağa yönelmiş heveslerin taşıyıcısı olarak bakıldığında herhangi bir sanat yapıtının bize sağladığı şey, toplum-ötesi ya da etik-ötesi bir *incelik* kazandırmak için özgül bir örnek, bir terbiye ölçütü oluşturmasıdır. Her sanat yapıtı, neyin söylenip neyin söylenemeyeceği (ya da temsil edilip edilemeyeceği) hakkında belli tercihlerin birleştiğini gösterir. Aynı zamanda neyin söyleneceği (ya da temsil edileceği) konusunda önceden kutsanmış kuralları altüst edecek üstü kapalı bir öneride bulunabilmek için kendi sınır çizgilerini ortaya koyar (Sontag, 2013, s. 69–70).

Felsefe, politika, tarih ve sosyoloji müziğin özgürleşmesine, anlamlandırılmasına ve tinsel gereksinimlerin doyumuna ulaşmasına yardımcı olurken bu ilişki, toplum ile bireyin en sıradan ve en küçük şeylerde bile yaşamının o anına (şimdisine) katkıda bulunur. Pierre Bourdieu'nün (2015) *Ayırım* adlı kitabına yazdıkları takdimde G. Çeğin ve E. Göker özellikle kültür sosyolojisi ile sınıf araştırmalarının etkisinden söz etmektedirler. Çalışma yalnız sosyolojiyle sınırlı kalmayıp ilişkide bulunduğu diğer disiplinlerde de kültürel tüketimin insanlar arasındaki hiyerarşileri, farkları ve mesafeleri yarattığını oraya koyar. Bourdieu, farklı sınıfların kültürel beğenileri ve kültürel tüketim arasındaki yakınlıklarını, ayrışma ve hiyerarşinin nasıl meydana geldiğini açıklar. Ayrıca, kültürün 'kutsanmış' biçimleri içinde sanat ve müzik de vardır. Bu bağlamda "Kültürel tüketim farklılıkları 'yüksek (kalburüstü) beğeni' ile 'alçak (vasat altı) beğeni' arasındaki bir kutuplaşma ile değil, artan çeşitlilik ve geniş kesimlerin çok farklı ('elit' ve 'sıradan' kategorilerinin bir arada olduğu) kültürel beğenilere aynı anda sahip oluşu ile daha iyi açıklanabilirdi. Örneğin, müzik beğenisi artık sınıflar arası hiyerarşi pekiştirici değildi, sosyoekonomik özellikleri açısından heterojen olan büyük bir kitle, 'hem opera hem rock', 'hem hiphop hem klasik müzik' tüketebiliyordu" (s. 11). Sosyoekonomik hiyerarşilerle yaşam tarzı hiyerarşileri arasındaki ilişkilerin müzik örneğine yansımaları Bourdieu'nün Marksist bir ekolün izlerini sürdürdüğünü anımsatır. Zira Bourdieu'nün kullandığı kültür ve sınıf gibi sözcükler üretim ilişkilerinde toplumsal sınıf teorilerinin en çok kullanılan kavramlarıdır. Weber'in ve Simmel'in müzik üzerine ele aldıkları fikirler gibi bir başka sosyolog Erving Goffman (1922-1982) toplumsal öğelerin en çok yer aldığı ve bütün sanatlar içinde günlük yaşam pratiklerinin en fazla kullanıldığı sanat dalı olan tiyatro üzerinden sahne ve sahne arkası faaliyetleri yüz yüze etkileşim tanımlamalarıyla açıklar. Goffman, simgesel bakış açısıyla değerlendirdiği dramaturjik fikirleri, sosyolojik kavramları ayrıntılarıyla ele almadaki yaratıcı yanıyla Georg Simmel'e benzemektedir.

Webster dramaturjiyi 'tiyatro ile ilgili oyun yazma ve sahnede sunma (oynama-gösteri) sanatı' olarak tanımlar. Goffman'ın ilklerden olan ve sık sık anılan çalışması *The Presentation of Self in Everyday Life* [Günlük Yaşamda Benliğin Sunuluşu] tanıdık sosyolojik kavram olan rolü olarak, insan davranışını bir tiyatro sahnesinde çözümlenmek suretiyle sahneye tekrar çıkarmıştır. Kadın ve erkek oyuncuların sahne üzerindeki oyunla ilgili durumlarını alarak, bu etkileyici gösteriyi gerçek dünyada rollerini oynamakta olan alelade kadın ve erkeklerin günlük hayatlarına uygular (Wallace & Wolf, 2012, s. 319).

Aslında burada Goffman'ın odaklandığı nokta bireylerin günlük hayatlarında kendilerini ve etkinliklerini nasıl gösterdikleridir. Sembolik etkileşimden yararlanarak toplumsal yaşamı bir tiyatroya benzeten Goffman, günlük hayatın bütünü bir oyun olarak inceler ve hayat sahnesinde gündelik rollerini oynayan sıradan insanların evde, işyerinde, okulda ve diğer mikro faaliyet yerlerinde nasıl bir görüntüye sahip olduklarını sosyolojik değişkenler üzerinden tartışır. Müziğin kavramlaştırılması sırasında çok ince ve keskin bir hattın bulunduğu işaret eden Ergur (2009), müzik ve sosyolojik düşünüş arasındaki bağlamın ortaya konmasında izlenecek bilimsel,

sanatsal ve tarihsel yolun rasyonellikle, disiplinlerin ortak çalışmalarıyla, birbirlerine katkıda bulunmalarıyla, iletişim kurmalarıyla sağlanabileceğinin önemine değinir:

Toplumbilimciler, müzikbilimciler, müzik icracıları, müzik eleştirmenleri ve diğer bağıl etkinlik alanları kendi üzerine kapalı bir mikro-dünyada kendilerini, kapalı ve gitgide kapanan dillerinin totolojik ve yetkeci döngüsüne mahkûm etmiş olurlar. O yüzden, müzik dilini hiç bilmeyen toplumbilimciler, kendilerini, örneğin yalnızca şarkı sözü çözümleyerek, müziği açıklamaya ehil addedebilmekte, diğer yandan müzik profesyonelleri, yaptıkları işin toplumsal bağlamı üzerinden tartışmayı, bizatihi müziğe hakaret kabul edebilmektedirler. Bu sonu gelmez bir kısır döngüdür; kültür yaşamına hiçbir katkısı olmadığı gibi, epeyce zararı da vardır (s. 13).

Özetle, farklı uzmanlık alanlarının ortak bir çalışma zemini kurabilmeleri bilimsel işbirliğinin esas alınmasıyla ve her bir alanın kendi belirleyeceği yöntem arayışını korumasıyla sağlanacaktır. 1930’lar müzik sosyolojisinin hamilerinin el değiştirmeye başladığı yıllardır. Teorilerin mirasçılarının tek tek ortaya çıkacağı zaman gelmiştir. On iki sene Simmel’in üzerinden, on sene de Weber’in üzerinden geçmiştir. Evet, bu figürler sadece bedenleriyle dünyaya veda ettiler ama nasıl? Arkalarında toplumsal, eleştirel felsefi bakışı müzik sosyolojisinin önceliğinin içine koyarak. Nitekim bu isimlerin açtığı yol ve sundukları yaklaşımlar izleyici bulmakta zorlanmayacaktır. Müzik sosyolojisinin sanatın özerkliği ve toplumsallığı gibi konular Frankfurt Okulu’nun üzerine yoğunlaştığı gündemlerin vazgeçilmezleri arasında yer alacaktır. Endüstrileşme, kentleşme ve modernleşme süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan kitle toplumunu sosyolojik olarak değerlendiren Ayhan Erol (2009b) sermayenin iktidarı karşısında ele geçirilen kültürün ve ona ait toplumun tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Kitle toplumu kuramcılarına göre halk, insanların aralarındaki iletişim ve etkileşim ilişkisinin gevşediği hatta çözülmeye başladığı durumlarda artık kitleye dönüşür. Vurgu dönüşümdedir. Dönüştüren ise kapitalizmdir. Atomlaşmış bireylerden oluşan kalabalıklar artık kitledir. Dolayısıyla ‘modernizm’in en büyük ‘icat’ı ise ‘kitle toplumu’dur (s. 28). Burada unutulmaması gereken bir noktaya Soykan (2015) dikkat çeker: “Toplumların belli zamanlarında belli estetik beğeniler egemendir. Beğenin toplumdaki zaman içinde değişmesi bir olgudur; bu sanat anlayışlarının değişmesiyle olur” (s. 55). Kültür endüstrisi toplumsal dönüşüm imkânlarıyla ilişkisi çerçevesinde ele alınmaktadır.²⁸ Parçalanma ve şeyleşme, yüksek sanat ile kültür endüstrisi arasındaki ayrılıkların sembol ifadeleridir. Eleştirel teori; felsefe, politika, psikoloji, sosyoloji ve kültür çalışmaları açısından 20. yüzyılın etkisi en yüksek kuramsal teorilerinden biridir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin önde gelen ismi Adorno, eleştirel teoriyi kapitalizmin kültür vurgusu üzerinden ele almış ve sanatın bağımsızlaştırıcı, özgürleştirici misyonu olduğunu savunmuştur. Müzik sosyolojisi çalışmalarında “Adorno bestecilerin ya da dinleyicilerin belirli sınıfsal kökenlerine önem vermemiş; bunun yerine, burjuva toplumunun çelişkilerini ortaya

28 Sanatın giderek maddi üretim süreçlerinin içinde eridiği, ideolojik ve toplumsal anlamda egemen akla yenik düştüğü tartışmaları “Kültür Endüstrisi” kavramının gündemindedir. Kültür endüstrisine genel bir bakışın yapıldığı, kültür ve yönetim arasındaki ilişkilerin ele alındığı önemli bir çalışma olarak bkz. (Adorno, 2013).

koymakta müzik yapıtlarının objektif sonuçları, etkileri üzerinde durmuştur” (Jay, 2001, s. 186). Toplumsal araştırmaların merkezi Frankfurt Okulu üyeleri genel olarak aklın araçsallaştığını ve rasyonelitenin baskın anlayış haline geldiğini, standartlaşmış düşünme eylemlerini bireyin üzerinde zayıf kıldığını belirtmiştir.²⁹ Kitlelerin aldatılışı olarak ifade edilen aydınlanma kültürünün her şeye benzerlik kazandırdığı iddiasını taşıyan kültür endüstri eleştirisi, aslında bireyin kendi bilincini kontrol eden egemen ideolojiye yapılmış sert bir eleştiridir.

Kültür endüstrisi, müziksel ve sosyolojik açıdan ideolojiyle çok yakın olarak ilişkilendirilen bir temadır. Bu terim Adorno ve Horkheimer tarafından ‘Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma’ başlığıyla Frankfurt Okulu’nun en etkin yayını *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde yer alır (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 162–222). J. M. Bernstein 1991 yılında *Culture Industry* adlı derlemeye yazdığı sunuşunda 3 Mart 1936’da Adorno’nun, Walter Benjamin’e yazdığı mektuba da yer verir. Sanatsal modernizm ve kültür endüstrisi arasındaki keskin çizgilerin gördüğü ifadeler şu şekildedir: “Yüksek sanat da, sınaî biçimde üretilmiş tüketici sanatı da, ‘kapitalizmin damgasını taşır, ikisi de dönüşüm unsurları içerir. Bu ikisi, bir araya geldiklerinde yetemedikleri tam bir özgürlüğün birbirinden ayrılmış iki yarısıdır” (Adorno, 2013, s. 11). Sosyoloji ve sanat alanlarının özerkleşme süreçlerinde özellikle müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi kavramsal analizlerle ya da teorik temellendirmelerle bilimsel olarak ele alan müzik sosyolojisi müziğe aynı zamanda sosyal eğilimlerin de ağırlığıyla bir *toplumsal köken* kazandırır. Böylelikle müzik, büyük sembolik kazançlar elde ederek *birlik etkisi* ortaya çıkarma koşulunu sağlar ve sosyolojik soruşturmalarla dönüşümün temelinde yer alan düşünce ve eylemleri *yapılaşırma* (estetik, mantıksal, müziksel) süzgecinden geçirir ve ürünü, aracı ve beklentisi olduğu düzene seslerle karıştırır. Kültürel ve sanatsal üretimin sürekli canlılığını sağlamaya yatkın bir o kadar da yetkin bu etmenler düşünüldüğünde müziksel alanın toplumsal belirlenimlerin etkisi altında kaldığı görülmektedir. Kolektif bilincin egemenliğiyle kendi yaratılışının öznesi olmak için kendini yaratıcı olarak üretmek zorunda kalan bir sanatçının değerler dünyasında çatışmaya girebileceği gerçeğinin psikolojik çıkarımı da üzerinde tartışılacak farklı sonuçlar arasındadır.

29 1923’de Frankfurt Üniversitesi’ne bağlı olarak Toplumsal Araştırma Enstitüsü adıyla kurulan Frankfurt Okulu’nun önde gelen üyeleri hakkında bazı kısa notların verilmesi, onların müziğin ekonomi-politiği, felsefesi, psikolojisi ve sosyolojisinin diyalektik tarihsel serüveninin daha kolay anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Örneğin Adorno Frankfurt Üniversitesi’nde felsefe, psikoloji, sosyoloji ve müzik çalışmalarına katılmıştır. Frankfurt Okulu sonrası geç dönemin büyük düşünürü Jürgen Habermas (d. 1929) Adorno ile birlikte çalışarak onun asistanı olmuştur. Heidelberg’de felsefe derslerine girdi. Frankfurt Üniversitesi’nde felsefe ve sosyoloji profesörü oldu. Habermas’ın esas çalışmalarını temelinde bilgi teorisinin sorunlarıyla ilgilidir; ancak son zamanlarda ekonomik süreçlerin insan psikolojisini ve zihinsel ürünlerini nasıl etkilediğiyle ilgili Marx’ın tarih teorisini ve geç kapitalist toplumun çözülmesi gibi konulara eğilmiştir. 1956 yılında Toplumsal Araştırma Enstitüsü’ne katılarak Frankfurt Okulunda Adorno ve Horkheimer ile çalışır. Max Horkheimer (1895-1971) iktisat eğitiminden sonra psikoloji ve felsefeye yönelmiştir. Akademik çalışmaları Frankfurt Üniversitesinde devam ederken 1931 yılında Enstitü’nün direktörü olmuş ama Nazilerin iktidara gelmesiyle önce Cenevre’ye sonra da New York’a gitmiştir. Enstitü kendine Columbia Üniversitesi’nin kampüsünde bir yer bulmuş, 1950’de Enstitüyle birlikte Frankfurt’a dönmüştür. Herbert Marcuse (1898-1979) Berlin ve Freiburg Üniversitelerinde Husserl ve Heidegger’le felsefe çalışmış, 1932’de Enstitü’nün üyesi olmuştur. 1933’de diğer üyeler gibi önce Cenevre ardından da New York’a giderek 1934-1940 yılları arasında Horkheimer ile çalışmıştır. Friedrich Pollock (1884-1970) I. Dünya Savaşı’ndan sonra Münih, Freiburg ve Frankfurt Üniversitelerinde iktisat ve siyaset öğrencisi olarak yer almış, 1923’de arkadaşı Felix Weil tarafından düzenlenen ‘I. Marksist Çalışma Haftası’na katılmış ve kuruluşundan itibaren Enstitü’nün önde gelen bir üyesi olmuştur (Bottomore, 1997, s. 101-104).

Sonuç

Avrupa-merkezci bir bakışın izlerini kimi zaman açıklamalarında hissettiğimiz müzik sosyolojisinin öncüleri; Simmel, Weber, Lukács ve Adorno daha birçok sosyolog ve filozofun yer aldığı bu yazıda müziğe toplumsal bir görev atfedildiği anlaşılmaktadır. Müziğin fiziksel olduğu kadar zihinsel yönden de incelenip somutlaştırılmasında toplumun davranışlarını, ses malzemelerini, etkinlik alanlarını ve ilişkilerini tarihsel ve sosyal bir bağlam içerisinde ele almanın önemine değinilmiştir. Burada, düşünürler müziğin sosyolojik diline özellikle dikkat çekmişlerdir. Duyusal biçimde somut olan ses, insan etkinliğinin bir ürünü olarak kendini müziğin içinde var eder. Müziğin bu dili eşsiz bir hayal gücüne sahiptir. Yaratma edimi her ne kadar psikolojinin yaygınlıkla inceleme alanına giriyorsa da, üretilen her şeyin toplumda kolektif bir biçimde ortaya konduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden müzik sosyolojisini müzik-dışı unsurlarla sınırlamaya çalışan yaklaşımlar bilimsellik ve objektiflik açısından tartışmalıdır. Müziğin şekillenmesi toplumsal süreçlerin sonucuyla da ilgilidir. Müzik, toplumsal yaşam içindeki karşılıklı-etkileşimleri aracı kılarak müziğin üreticisini, yeniden üreticisini ve tüketicisini bir araya getirir. Kısacası müziği ve toplumu incelemenin bilimsel yolları müzikoloji ve sosyoloji [sosyomüzikoloji], müziği sadece işitsel (aural) bir iletici olarak görmez. Müzik artık toplumsal olarak vücut bulmuştur. Bu iki bilim birbiriyle sürekli iletişim halinde kalabilirlerse rastlantısal karşılaşmaların ötesinde tartıştığım *sosyomüzikoloji* kavramı “geçici karakter bilimi”, “yardımcı disiplin” gibi tanımlamaların dışında özel araştırma yöntemi ve sunumu olan bağımsız bir bilim ve müzik kuramı olarak esaslı bir farklığa işaret edebilir.

Simmel, Alman ve Avrupa sosyolojisinde özel bir yere sahiptir. Kendi yöntemleriyle felsefe üzerinden sosyolojik bakışı inşa etmiş metafizik düşünme yollarıyla müziğin sosyal içeriğinin sosyolojik referanslarla birlikte ele alınmasının önemini belirtmiştir. Toplumsal hayatta müziğin oynadığı rol üzerine, aydınlatma ve müzik türlerine dair (kuram temelli) basit bir sınıflandırma sunmanın yanı sıra, sanatın toplumsal bağlamını doğru değerlendirmek için hem müziksel mecranın teknik yönlerinin kavranmasına hem de onu çevreleyen toplumsal süreçlere dair farkındalığa ihtiyaç olduğunu vurgular. Sunduğu örnekler, toplumsal aktörlerin nasıl müziksel nitelikler edindiği ve toplumsal anlamda nasıl özel bir tanıma kavuştuklarına dair yapılan sosyolojik araştırmaların ne denli önemli olduğunu ortaya koyar. Bu özel tanım, toplumsal sisteme tesir eden ve dolayısıyla ifadelerin müziksel biçimini etkileyebilecek toplumsal düzenlemelerin ne denli çeşitli olduğuyla da ilgilidir. Simmel müziğin kültürel anlamı üzerine düşünmüş ve onu konuşmanın temeli gibi saymıştır. Konuşma gibi müzik de etkileşim halindedir ve bu, Simmel’e göre sosyal ilişkilerin adeta bir manifestosudur. Çünkü etkileşim şekilleri ya da sosyal biçimler öznel olarak varlıklarını sürdürür. “Simmel’in müzik sosyolojisi için önemi, klasik sosyoloji geleneğinin aksine, duygulara yönelen sosyolojisi aracılığıyla müziksel etkileşimlerin anlamlarını çözümlenmeye girişmesidir.

Yaşam-form düalizmi çerçevesinde betimlediği ve bir form olarak tanımladığı müzik, Simmel için sosyal yaşamı etkileyen ve tanımlayan ölçütlerden biridir” (Esgin, 2016, s. 76). Simmel’in epistemolojik ve metodolojik temellerinde farklı birimlerin karşılıklı tesirleri olarak ifadelendirilebilecek bir kavramı olan *etkileşim*, ele aldığı başka kuramsal konularda da yönlemsel aracı olmuştur.

Müzik eserini form haline gelmiş bir yaşam ifadesi olarak nitelendiren Simmel için eser bir kez yaratıldıktan sonra, hayatın daha sonraki süresi içinde form ve yaşamın tam merkezinde yer alır. Müzikte gerçekliğin özünü iletişimsel içerikte bulan Simmel için “sanat eseri ‘bir mizaç doğrultusunda dünyanın bir parçasını görmek’ ise, felsefe bir mizaç doğrultusunda dünyanın bütününe görmektir. Her ikisi de, bir manzara karşısında söylendiği gibi état d’ame’ı (ruh hal, gönül hali) yansıtırlar” (Simmel’den akt., Jung, 2001, s. 116). Bu bağlamda modern yaşamda kültür dünyalarının adeta bir özeti olan kentte, başkent Berlin’de doğan düşünsel eylemin başat aktörü Simmel, sanat eserlerinin rolüne metafiziksel bir boyut ekler. Böylece sanat eserlerinin ve müziğin dilini açıklarken hem sosyolojiyi hem de felsefeyi bilgikuramsal gereklerle kendi tarihsel süreç anlayışına göre yorumlar.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (2013). *Kültür endüstrisi, kültür yönetimi* [Kulturindustrie] (N. Ülker, M. Tüzel & E. Gen, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (1949/1973). *Philosophy of modern music* [Philosophie der neuen Musik] (A. G. Mitchell & W. V. Blomster, trans.). New York, NY: Continuum.
- Adorno, T. W. (1962/1989). *Introduction to the sociology of music* [Einleitung in die Musiksoziologie] (Trans. E. B. Ashton). New York: Continuum.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010a). *Aydınlanmanın diyalektiği, felsefi fragmanlar* [Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente] (N. Ülner & E. Öztarhan-Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010b). *Sosyolojik açılımlar, sunular ve tartışmalar* [Soziologische Nach Vorträgen und Diskussionen] (M. S. Durgun & A. Gümüş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Akpolat, Y. (2015). *Tinin sosyolojisi Simmel sosyolojisinin inşası*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe: Müziğin ekonomi-politiği üzerine* (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2014). *Mûsiki İnkılâbı’nın sosyolojisi, klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi, sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Becker, H. S. (1989). Ethnomusicology and sociology: A letter to Charles Seeger. *Ethnomusicology*, 33(2) 275–285.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Blaukopf, K. (1992). *Musical life in a changing society* (D. Marinelli, Çev.). Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Blomster, W. V. (2010). Müzik sosyolojisi: Adorno ve ötesi (H. E. Bağce, Çev.). H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* içinde (s. 483–519). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bottomore, T. (1997). *Frankfurt Okulu* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Bottomore, T. B. (1998). *Toplumbilim: Sorularına ve yazınına ilişkin bir kılavuz* (4. basım, Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Der Yayınevi.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (G. Çeğin, Ed., D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bulgan, M. (2016). Günümüzde müzik etnolojisi. M. Bulgan (Ed.), *Müzik etnolojisi* içinde (s. 51–64). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Canbay, A. (2015). Müzik estetiği. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik kültürü* içinde (s. 231–270). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. UK: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno rethinking music sociology*. UK: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2004). *Historical perspectives in music sociology*. *Poetics*, 32, 211–221.
- Dörr-Backes, F. (1995). Georg Simmel between modernity and postmodernity [Georg Simmel zwischen Moderne und Postmoderne]. In F. Dörr-Backes & L. Nieder (Eds.), *The study of culture in Georg Simmel's writings on art* (pp. 119–128). Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Ergur, A. (2002). *Portedeki hayalet: Müziğin sosyolojisi üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli aklın defteri: Toplumbilimsel izdüşümler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ergur, A. (2014). *Öncü sanatçı ne yapmalı?* <http://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/ali-ergur/oncu-sanatciyi-ne-yapmalı/312/> adresinden edinilmiştir.
- Ergur, A. (2015). *Durumlar, duygular ve müzikleri*. <http://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/ali-ergur/durumlar-duygular-ve-muzikleri/532/> adresinden edinilmiştir.
- Erol, A. (2009a). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A. (2009b). *Popüler müziği anlamak, kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Esgin, A. (2016). *Sosyolojik araştırmalar; gündelik olanın analizinden kesitler* (2. basım). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Etzkorn, K. P. (1964). Georg Simmel and the social of music. *Social Forces*, 43(1), 101–107.
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik neyi anlatır* (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fischer, E. (1979). *Sanatın gerekliliği* (3. basım, C. Çapan, Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Frisby, D. (1992). *Simmel and since: Essays on Georg Simmel's social theory*. London and New York: Routledge.
- Froehlich, H. C. (2016). *Sociology for music teacher; perspectives for practice*. London and New York: Routledge.

- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Günay, E. (2011). *Müzik sosyolojisi, sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güven, U. Z. & Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi. *Sosyoloji Dergisi*, 29(2), 1–19.
- Habermas, J. (1996). Georg Simmel on philosophy and culture: Postscript to a collection of essays. *Critical Inquiry*, 22(3), 403–414.
- Haydon, G. (1941). *Introduction to musicology*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Horsfall, S. T., Meij, J. M., & Probstfield, M. D. (Eds.). (2013). *Music sociology: Examining the role of music in social life*. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis.
- Işıktaş, B. (2014). Aydınlan(ma)’dan Meta’ya birey ve müzik ilişkisi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 108–119.
- Jay, M. (2001). *Adorno* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Der Yayınları.
- Jung, W. (2001). *Georg Simmel yaşamı, sosyolojisi, felsefesi* (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel müzikoloji* (2. basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Keil, C. (1998). Call and response, applied sociomusicology and performance Studies. *Ethnomusicology*, 42(2) 303–312.
- Kemple, T. M. (2009). Weber/Simmel/Du Bois, Musical thirds of classical sociology. *Journal of Classical Sociology*, 9(2), 187–207. <http://dx.doi.org/10.1177/1468795X09102122>
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Kim, D. D. (2006). *Georg Simmel in translation interdisciplinary border-crossings in culture and modernity*. UK: Cambridge Scholars Press.
- Kizińska, K. (2013). Elements of sociology of music in today’s historical musicology and music analysis. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 3(1), 63–65.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve politika*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Leppert R. (1995). *The sight of sound: Music, representation and the history of body*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Leppert, R., & McClary, S. (Eds.). (1987). *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukács, G. (2001). *Eстетik III* (2. basım, A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukács, G. (2011). Georg Simmel. In J. Ö. Dirlikyapan (Ed.), *Georg Simmel: Sosyolog, sanatçı, düşünür* içinde (s. 351–356). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mustan Dönmez, B. (2015). *Müziğin kökeni üzerine: Müziğin etimolojisi, ontolojisi, tanımı, oluşumu, bağlamları ve işlevleri üzerine bir değerlendirme*. Ankara: Gece Kitablığı.
- Nedelman, B. (2003). Inclusions and exclusions in European societies. In A. Woodward & M. Kohli (Eds.), *At the turn of the centuries: Georg Simmel then and now* (pp. 21–37). London and New York: Routledge.
- Norbert, E. (1993). *Mozart: Portrait of a genius*. Berkeley: University of California Press

- Pyyhtinen, O. (2010). *Simmel and 'the social'*. New York: Palgrave Macmillan.
- Qureshi Bruckhardt, R. (2002). *Music and Marx: Ideas, practice, politics*. NY and Great Britain: Routledge.
- Rammstedt, O., & Cantó-Milà, N. (2015). Simmel, Georg (1858-1918). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2nd eds., Vol. 21, pp. 963–969). Amsterdam: Elsevier.
- Ritzer, G. (1992). *Sociological theory* (3th ed., Ü. Tatlıcan, Trans.). McGraw-Hill. [http://www.umittatlican.com/uploads/F/1/George-Simmel--\(George-Ritzer-1991\).pdf](http://www.umittatlican.com/uploads/F/1/George-Simmel--(George-Ritzer-1991).pdf)
- Rousseau, J. J. (2011). *Melodi ve müziksel taklit ile ilişki içinde dillerin kökeni üstüne deneme* (Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sağlam, Y. & Gürsoy-Sökmen, M. (Ed.). (2013). [Sontag] *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scaff, A. L. (2011). Weber, Simmel ve Kültür sosyolojisi. J. Ö. Dirlikyapan (Ed.), *Georg Simmel: Sosyolog, sanatçı, düşünür* içinde (s. 247–278, E. Yenisoy, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Sena, C. (1972). *Eстетik, sanat ve güzelliğin felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sennett, R. (2002). *Saygı, eşit olmayan bir dünyada* (2. basım, Ü. Bardak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2012). *Berber* (İ. Özküralpli, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Siegel, J. T. (1999). Georg Simmel reappears: The aesthetic significance of the face. *The Johns Hopkins University Press*, 29(2), 100–113.
- Silbermann, A. (1979). *Klassiker der kunst-soziologie, Taine, Guyau, Plechanow, Simmel, Weber, Lenin, Cassirer, Lukacs, Panofsky, Hauser, Adorno*. Munich: C. H. Beck.
- Simmel, G. (1997). *Simmel on culture: Selected writings* (D. Frisby & M. Featherstone, Eds.). London, UK: Sage.
- Simmel, G. (2008). *Modern kültürde çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2015). The Routledge reader on the sociology of music. In J. Shepherd & K. Devin (Eds.), *Psychological and ethnological studies on music* (pp. 35–42). New York and London: Routledge.
- Slattery, M. (2012). Formel sosyoloji. Georg Simmel. Ü. Tatlıcan (Ed.), *Sosyolojide temel fikirler* içinde (s. 51–57, H. Harlak, Çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Soykan, Ö. N. (1991). *Müziksel dünya ütopyasında Adorno ile bir yolculuk*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Soykan, Ö. N. (1998). *Araştırmalar: Felsefe konuşmaları-I*. İstanbul: Küyerel Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2015). *Eстетik ve sanat felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Spillman, L. (Ed.). (2002). *Cultural sociology*. UK: Blackwell Publishers Ltd.
- Swingewood, A. (2010). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi* (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taylor, T. D. (2001). *Strange sounds: Music, technology and culture*. New York, NY: Routledge.
- Todorov, T., Focroulle, B. & Legros, R. (2014). *Sanatta bireyin doğuşu* (3. basım, E. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*, 16(4), 633–653. <http://dx.doi.org/0884-8971/01/1200-0633/0>

- Uyar, Y. M. & Karahasanoğlu, S. (2016). The early performance of jazz music in Turkey. *Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies*, 13, 129–139.
- Ülken, H. Z. (2008). *Dünyada ve Türkiye 'de sosyoloji: öğretim ve araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Wallace, R. A. & Wolf, A. (2012). Çağdaş sosyoloji kuramları: Klasik geleneğin genişletilmesi (3. basım, L. Elburuz & M. R. Ayas, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Weber, W. (1992). *The rise of musical classics in eighteenth-century England: A study in canon, ritual, and ideology*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- Webern, A. (1998). *Yeni müziğe doğru* (2. basım, A. Bucak, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Müzik Kültürleri İncelemelerinde “Öteki” Kavramı Üzerine Sosyolojik ve Antropolojik Yaklaşımlar

Uğur Zeynep Güven¹

Öz

Bu makalenin ana amacı, müzik kültürleri incelemelerinde “öteki” kavramının bağlamını ve kullanımını, sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlar çerçevesinde irdelemektir. Müzikle ilintili çalışmaların, sosyoloji ve antropolojinin çalışma alanları içinde görece daha az yer kapladığı göz önüne alındığında, müziğin üretimi, temsili ve tüketimi üzerine mevcut analizlerin, belirgin biçimde kültür ve kimlik temaları etrafında şekillendiği dikkat çekmektedir. Buradan hareketle bu makalede, erken dönem etnomüzikolojik çalışmalarda, önceden tahayyül edilen bir uzaktaki öteki dikkat çekerken, postkolonyal dönem müzik antropolojisinde, yanyana ötekilerin tasavvur edildiği ileri sürülmektedir. Öte yandan, daha ziyade makro yaklaşıma sahip müzik sosyolojisi, esasen sanayileşmiş, kentleşmiş ve modern toplumlardaki müzik kültürlerine ilgi duymaktadır. Bu sebeple, özellikle altkültür müzikleri ve popüler müzik çalışmalarında açığa çıkan kimlik ve kültür örüntüleri bağlamında, kültür endüstrilerinin etkilerini hesaba katıp, öteki kavramının ötesine geçerek herkesin eşzamanlı ötekiliğini düşündürür. Bu çalışma, içinde bulunduğumuz post-endüstriyel çağın bulanık sınırlarına uygun olarak, hem müzik sosyolojisi hem müzik antropolojisi perspektifinden öteki üzerine kavramsallaştırma çabalarının, giderek genişleyen disiplinlerarası bir kesişim kümesinde yer aldığı ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Müzik kültürleri • Öteki • Kimlik • Müzik sosyolojisi • Müzik antropolojisi

Sociological and Anthropological Perspectives on the Notion of “The Other” in Studies on Music Cultures

Abstract

The main objective of this paper is to utilize sociological and anthropological approaches to examine the contexts of the notion of “the other” in studies on music cultures. Given the fact that music-related studies represent a relatively small portion of the essential framework of both sociology and anthropology, analyses of the production, the representation and the consumption of music lay weight on culture and identity related issues. In this respect, this paper suggests that earlier ethnomusicological studies premeditate a far away other whereas the postcolonial anthropology of music envisions a collateral other. On the other hand, the sociology of music, with its macro approach, is primarily interested in the music cultures within industrial, urban, and modern societies. Therefore, by taking into account the impact of culture industries, it conceives of a bilateral other particularly with regard to subcultural music and popular music studies. In accordance with the blurred boundaries of our post-industrial era, this article asserts an expanding intersection set for the conceptualization of “the other” within both the sociology and the anthropology of music.

Keywords

Music cultures • The other • Identity • Sociology of music • Anthropology of music

1 Uğur Zeynep Güven (Doç. Dr.), İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, 34000, İstanbul.

Eposta: ugurzeynepguven@yahoo.com

Atf: Güven, U. Z. (2018). Müzik kültürleri incelemelerinde “öteki” kavramı üzerine sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlar. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 67–88. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0003>

Extended Abstract

As an art form, a symbol of the cultural or communal space, and a representation of self and identity, music has always been subjected to sociological and anthropological studies. Despite some minor differences in the methodology and the philosophical orientation of these two disciplines, there has been an increasing convergence concerning their main interest in the multifaceted relations between individuals and the society they inhabit. Thus, sociology and social anthropology have conceptually come much closer. The proximity between the two disciplines has especially grown from the second half of the 20th century, with the advent of new communication technologies and because of the irrevocable influence of globalization. Accordingly, the post-industrial mechanisms of musical production, as well as the postmodern approach to musical reception, have fundamentally altered the nature of the “unfamiliar other” within music cultures. The main focus of contemporary studies on music now seems to revolve around an undetermined other.

The imperial and colonial roots of social anthropology aroused scholarly interest in the discovery of the components of newfound lands. From food and everyday life rituals to music and dances, there grew an interest in the culture of “native” people who were, most of the time, considered to be primitive and in need of a “civilizing process.” Ethnomusicology, as a sub-discipline of social anthropology, was inevitably influenced by this attitude at the beginning and gave birth to a series of studies including organology, taxonomy, and the classification of the music of the “far away other” that needed to be “discovered.” Early ethnomusicological works, therefore, adopted the methods of comparative musicology. Studies on music cultures acquired an interdisciplinary character during the 1950s after Kunst coined the term “ethnomusicology.” Yet, the emerging interest in non-western music, and in particular, in the music of the so-called primitive communities and that of Eastern civilizations, was still unable to create a clear understanding of the scope of this discipline. Benchmarks such as the collimating question of Blacking (1973) concerning the level of musicality of man, and the commonly held model of Merriam (1964) on the three analytical levels of anthropology of music, ensured that socially driven musical behavior has gradually become the main focus of the discipline in the decades that have followed the initial period of ethnomusicology.

Along this path, the position of “the other” and music of external cultures became more ambiguous during the post-colonial era, as the social actors started to experience a deterritorialization and become more uprooted than ever before. Bhabha’s (1994) “mimicry man” and Spivak’s (2010) “subaltern” are the two key concepts which may help to understand the ambivalence, the hybridity and the vagueness of the concept of the other. To put it in a different way, the seemingly simple question, “whose music is it?” has now become a confusing challenge. Concomitantly, contemporary theories including symbolic and interpretative anthropology, rallied to the analysis

of the actor’s socially driven musical behavior. For instance, Turner’s concept of “communitas,” “social and cultural drama,” and “liminoid” are of great help to music anthropologists who seek to interpret the portrayal of the other within the multiple meanings and representations of a particular music culture.

The sociology of music, on the other hand, has long been interested in the study of music cultures within industrialized, urbanized, and modernized societies. The *modus operandi* of music sociologists features, first and foremost, the collectivity behind a musical performance. The mechanism of the production, distribution and consumption of music from the macro perspective has thus been a major research object. Yet, the interest in the analysis of the nature, the levels and the patterns of social interactions during a musical performance requires the adaptation of a micro perspective, akin to the anthropology of music. This extensive scope has allowed contemporary music sociologists to develop broader and more inclusive concepts, such as Small’s (1999) “musicking” or Bennett’s “music scene.” Likewise, audience analysis has been detailed another fundamental theme of this discipline. For instance, Adorno’s (1994) “typology of listeners” describes a range that includes the jazz expert and the culture consumer to the emotional listener. The list has been expanded by newer and more flexible typologies such as Peterson’s (1992) “omnivore listeners”.

Popular music studies have also gained a more expandable character during the post-Adorno period when a more nuanced critical standpoint was developed for the evaluation of highbrow and lowbrow musical preferences. Clear-cut groupings for the social stratification of taste in music have started to lose their integrity due to the allegedly unifying force of the popular music sphere where the notion of the other is “skillfully covered.” Nevertheless, the standardized musical forms, techniques, and songs designed particularly for consumption create a high level of alienation and reification, where the listener continuously oscillates between the I and the Other. Thus, musical pieces within the problematic categories of “world music” and “subcultural music” have now become a commodity for international music markets that know how to make use of their authenticity and the manner in which their marginality can be commercialized.

Our world today is characterized by a high level of interconnectedness, where the driving mechanism of post-industrial production leaves almost no space for the autonomic existence of a local cultural fragment. It is getting harder to speak of a “far away music culture” in which the notion of a totally unfamiliar other exists. Consequently, the overlapping scope of the sociology and the anthropology of music have been enlarged especially on account of the increasing interest in transcultural music communities within complex urban soundscapes. Still, despite the one-click-away accessibility of millions of musical pieces by means of new communication technologies, the increasing impersonality and anonymity seems to bring about, this time, “the death of the other.”

Müzik Kültürleri İncelemelerinde “Öteki” Kavramı Üzerine Sosyolojik ve Antropolojik Yaklaşımlar

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren meydana gelen toplumsal dönüşümler, günümüze dek artan bir ivmeyle devam ederken, etkisini yalnızca üretim şekilleri ve ilişkileri açısından altyapıda değil, üstyapının önemli bir bileşeni olarak sanat alanı üzerinde de belirgin biçimde hissettirmektedir. Sanat alanı içerisinde ise, gündelik hayatın hemen her anına nüfuz edebilme kapasitesi sayesinde müzik sanatı, bireyin dönüştürücü gücünü ve farklı boyutlarıyla toplumsallıklarını, hem makro hem mikro ölçeklerde temsil etmesi açısından, sosyal ve beşeri bilimler alanında disiplinler arası analiz odaklarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, müzik pratiklerine ilişkin kültürel sistemler ve etkileşimsel stratejiler üzerine araştırma yapmak, büyük ölçüde toplumsal fail ve eyleyicilerin kimlik oluşturma süreçlerini önceleyen, ben ve öteki arasında kurulan dinamik, diyalektik ve hayli sorunlu ilişki üzerine düşünmeyi zorunlu kılmaktadır.

İçerisinde bulunduğumuz postmodern dönemin, sınırları esnek, akışkan ve uçucu yapısı ile çoğulcu yaklaşımlarına uygun olarak, özellikle sosyoloji ve antropolojinin araştırma alanları, hem kuramsal hem yöntembilimsel çerçeveleri, ortaya çıktıkları yüzyıldan farklılaşarak giderek daha çok birbiri içine geçmiş bir hal almıştır. Bu doğrultuda, her iki disiplinin görece daha az yaygınlıkta araştırma odaklarından biri olarak müzik kültürleri incelemelerinde, müziğin bestelenmesi, temsili, alımlanması ve tüketimine ilişkin yönleri ve pratikleri ekseninde, toplumsal gruplar ve kimlik çözümlenmeleri, üzerinde en çok durulan temalar arasında göze çarpar. Ortaya çıktığı yüzyılda, çoğu kez müzik antropolojisi yerine ikame edilen etnomüzikoloji alanının temel odağına baktığımızda, sanayileşmemiş, “henüz” “modern” olmayan uzaktaki ötekinin “keşfedilmemiş” müziğini ve bu müziğe dair kültürel unsurları n ve araştırmanın merkezin de yer aldığını görürüz. Müzik sosyolojisi alanının ise, müziğin toplumsal kullanım ve işlevlerini merkeze alan araştırma prensibi ile, bir yandan bir “sistem” olarak müziğin üretimi, diğer yandan bir toplumun farklı katmanlarının müzik “tercihleri” bağlamında, kültürel iletişim ve toplumsal etkileşimler üzerine oturtulduğu, erken dönem çalışmalardan itibaren dikkat çekmiştir.

Günümüzde ise, tüm dünyada müzik sosyolojisi ve müzik antropolojisi alanlarında ortaya konulan çalışmaların, özellikle kent mekânsallığı içerisinde etnografik bir çalışma içeriyorsa, çoğu kez ara bölge ya da çeperlerde konumlanmış, küçük ya da marjinal grupların, bir başka deyişle, kentli ve idealize edilmiş tüm toplumsal normlar çerçevesinde yaşamını kurgulamış bireyin yanı başındaki ötekinin müzikleri

üzerine eğildiği dikkat çekmektedir. Buradan hareketle, bu makale, müzik kültürü incelemelerinde kimlik kurgusu ve öteki algısı üzerine sosyoloji ve antropolojinin dönüşen ve birbirine yakınlaşan yaklaşımları üzerinden kavramsal bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, müzik kültürleri incelemelerinde, farklı toplumsal gruplar açısından x ve y eksenlerinde sürekli yer değiştiren ben ve öteki arasındaki mesafenin ve dengenin sosyolojik ve antropolojik saha çalışmalarında nasıl konumlandırıldıklarının açığa çıkarılması hedeflenmektedir. Çalışmada ilk olarak, müzik antropolojisinde kültür, kimlik ve “öteki”ne ilişkin mikro yaklaşımlar üzerine eğilerek, etnomüzikolojinin erken dönem yaklaşımları ve geçtiğimiz on yıllarda, bilhassa postkolonyal dönem, küreselleşme ve çok kültürlülük söylemleri özelinde, öteki ve ötekinin müziğine ilişkin bir değerlendirme sunulacaktır. Ardından, müzik sosyolojisinde kültür, kimlik ve “öteki”ne ilişkin makro yaklaşımlar konu edilerek, kültür endüstrileri özelinde içerdiği tür ve tarzların çokluğu bakımından özellikle 1980’lerden sonra otonom bir çalışma alanı haline gelen popüler müzik incelemeleri merkeze alınacaktır. Bu sayede, kitle ve halk gibi kavramlar ile özgünlük ve metalaşma gibi nitelermeler üzerinde durularak öteki kavramının izi sürülecektir. Buradan hareketle bir sonraki aşamada, müzik altkültürleri incelemelerinde alanın literatüründe kullanılan güncel kavramlar ışığında, bu kez ötekileştirme süreçlerine vurgu yapılacaktır.

Müzik Antropolojisinde Kültür, Kimlik ve “Öteki”ne İlişkin Mikro Yaklaşımlar

Sosyal ve kültürel antropolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkışındaki etmenler hatırlandığında, bir alt branşı olarak etnomüzikolojinin eş zamanlı yükselişi de anlam kazanmaktadır. Bu etmenlerin altında öncelikle, basit bir insani itki olarak uzaktaki yerleri ve oradaki insanları merak etmeden kaynağını alan keşif hareketleri yatmaktadır. Akabinde, öteki ile ilişkinin en açık hiyerarşik temsili olarak sömürgecilik girişiminin de önünü açan, toplumların ve ülkelerin yayılma ve hükmetme amacı ile fetih hareketleri gelmektedir. Bu sayede, “yeni” yerdeki “yabancı”lar ile karşılaşma, ben ve ötekinin tanımlanması, 15. yüzyıldan itibaren, resim, edebiyat ve müzik başta olmak üzere sanatın tüm dallarında izdüşümlerinin belirginleştiği temalardan biri olarak karşımıza çıkmaya başlar.

Bu arka plan, bilhassa Avrupa’da Orta Çağ’ın ardından Endüstri Devrimi ile, aristokrasiden burjuvaziye kademeli olarak dönüşen ekonomik ve sınıfsal yapılanma özelinde, modern dönemde, ulus-devletlerin örgütlenme biçimleri ile daha incelikli bir çatışma ve tahakküm mekanizmasına doğru evrilmiştir. Sosyal ve beşeri bilimler alanlarının da bu çerçevede sistematikleşip kurumsallaşmasının kaçınılmaz olduğu göz önünde tutularak, antropolojinin bir sosyal bilim dalı olarak doğuşunda, Avrupa’da, özellikle Britanya sömürgeciliğinin “öteki” konumundaki sömürge halkları yönetmeye ilişkin politikası ve Almanya’nın uluslaşma politikalarında araçsallığa sahip olan halk kültürleri araştırmaları, erken dönem etnografik çalışmaların politik alan etrafında şekillendiğini ortaya koyar niteliktedir. Benzer bir siyasa, Amerikan

antropoloji geleneğinde, bu kez beyaz adam için, geldiği yeni dünyada kaybolmaya başlayan “yerli” kültürlerin araştırması şeklinde vücut bulmuştur. Antropoloji alanının bilimsel çalışmalarında mevcut böylesi bir başlangıç, müzik kültürlerinin de araştırılan kültürlerin “bir parçası” olması hasebiyle, müziğe, karşı karşıya gelinen, tanınması, anlaşılması ve gerektiğinde belirli biçimlerde idare edilmesi gereken bir analiz nesnesi halini kazandırmış oldu.

Antropolojinin doğuşunda ön planda olan emperyal ve kolonyal kökenler erken dönem müzik etnolojisi çalışmalarında kendini açıkça göstermekteydi. Kıta Avrupası’ndaki eğilim, Almanya’da karşılaştırmalı müzikoloji ekolünü hayata geçiren ve Berlin Fonogram Arşivi çevresinde sistematik hale getiren Hornbostel’in izinde bilhassa müzik aletlerinin kökeni, kıyaslaması ve taksonomisi çerçevesinde şekilleniyordu. Ancak, özellikle dönemin Fransız sömürgelerinde uzun süre geçirerek etnolojik çalışmaları başlatan isimler arasında Rodolphe d’Erlanger’in (2001) altı ciltlik Arap Müziği (La musique arabe) eseri, bahsedilen bu kökene örnek teşkil eder niteliktedir. Birinci cildi, dünya çapında müzik biliminin öncü eseri Farabi’nin Kitab-ül Mûsikî-ül Kebir’in Fransızcaya kazandırılması (Grand traité de la musique) ile başlayan dizi, modern Arap müziğindeki ritmik sistemin ve ses aralıklarının çözümlemesine kadar gitmektedir. Benzer bir kökene, Zambiya’ya misyoner olarak giden ve Afrika müziği üzerine yaptığı saha araştırmalarını iki ciltte derleyen İngiliz müzikolog A. Morris Jones’da (1971) rastlamak mümkündür. Literatüre “kültürel görecilik” ve “tarihsel tikelcilik” kavramlarını tanıtarak evrimci ve ilerlemeci paradigmanın yönünü değiştiren Franz Boas’ın (1888) Kwakiutl yerlilerinin şarkıları ve dansları üzerine incelemesi de, erken dönem antropoloji külliyatı içinde müzik etnolojisinin karakterini vermekteydi.

Bu doğrultuda, 19. yüzyılın sonundan itibaren yukarıda bahsedilen mekanizmaya uygun olarak, bu kez esasen sanata ilişkin yaratı ve icra süreçlerine yönelik meraktan beslenen etnomüzikoloji, kendine özgü araştırma ve yorumlama teknikleri ile sosyal ve kültürel antropolojinin altındaki özgün yerini inşa etmeye başlamıştır. Müzik kültürü araştırmalarının teorik altyapısını oluşturan antropolojinin ortaya çıkışındaki etmenler ve yapılanmaların, alanın metodolojisinin de belirlenmesinde rol oynaması kaçınılmazdır. Amerikalı etnomüzikolog John Blacking’in (1973) insani edim ve tecrübelerin dışavurumundan ayrı düşünülemeyecek bir değeri olduğu görüşünden yola çıkarak sorduğu, insanın ne kadar müzikal/müzikli olduğuna dair ünlü sorusu da, müziğin zihinsel, psikososyolojik ve kolektif boyutuna dikkat çekmiş, müziğin kendisinin analizini sarmalayan bir davranış bilimi içeriğinin de belirticisi olmuştur.

Sosyal ve kültürel antropolojiyi yöntembilimsel olarak diğer beşeri bilimlerden ayıran belirgin özelliklerin başında kuşkusuz, incelencek bir kültüre ya da gruba ait tüm maddi ve zihinsel üretimler ile davranış ve etkileşim biçimlerinin incelenmesinde,

emik ve etik bakış açısı ayırımına yaptığı vurgu gelmektedir. Antropolog, kendisini, araştırma konusunun sınırı, sistemi ve çerçevesi dışında konumlayarak, evrensel kıstas ve yargılarla değerlendirmeler yapıp genellemelere ulaştığı etik yaklaşım yerine tersi olan emik yaklaşım tercih eder. Sosyolojide de izine rastlanan bu durum, söz gelimi, organik analogi ile insan toplumlarının evrimi üzerinden açıklamalar getiren Spencer’ın ilerlemeci bakış açısı, ya da toplumlar ve kültürlerin, yabanılık, barbarlık ve uygarlık dönemleri şeklinde sınıflandıran “ilerlemeci bakış açısı”, sosyal antropolojinin ilk dönemlerinde baskın durumdaydı. Bu “sınıflama” ile, bir yanda ulaşılması gereken bir hedef, diğer yanda bu hedefe göre ileri uygarlık tarafından konumlaması gerçekleştirilen, “geride olan” bir ötekinin varlığı kendiliğinden ortaya çıkmış oluyordu. Bu durum, özellikle Amerikan antropolojisinde her toplumun sahip olduğu kültürel unsurların kendi tarihsel koşullarının özgül bir ürünü olduğunu vurgulayan Boasçı geleneğin oturmasına kadar devam etmiştir. Boas’ın ortaya koyduğu “kültürel görecilik” ve “tarihsel tikelcilik” sayesinde, müzik kültürleri dahil her tür sınıflandırmanın rastlantısal (coincidental) ve keyfi (arbitrary) olduğu kavrayışı, araştırmacının kendi kategorileri ile analiz yapmasına karşı bir uyarı niteliği taşıyordu (McGee ve Warms, 2000, s. 128–132). Uzun süren bir alan araştırmasıyla ortaya konan bir kültürün, bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi de bu uyarının yöntemini teşkil etmekteydi. Dolayısıyla, 20.yüzyıl antropolojisi takip eden on yıllarda, işlevselcilik, yapısalcılık, süreçselcilik ve yorumsamacı antropoloji ekolleri aracılığıyla, kültür, insan ve toplum analizini, içine müziğin de dâhil olduğu tüm maddi ve zihinsel üretim bileşikleri ekseninde ele almaya başlar. Antropolojik düşünce tarihinde “öteki”ne ilişkin bu yaklaşımların izdüşümünü, etnomüzikoloji alanının kendine has amaç ve araştırma yöntemlerinin dönüşümü incelendiğinde doğrudan görmek mümkündür.

Etnomüzikolojideki kökenler: Antropocoğrafya ve Uzaktaki Öteki. Etnomüzikoloji, antropolojinin araştırma yöntem ve teknikleri ile kuramsal arka planından hareket ederek, özellikle Batı sanat müziğinin tarihi, besteleme ve öğretim metodlarını kapsayan müzikolojiden ayrılması hasebiyle, geçtiğimiz yüzyılın başlarında, günümüzde kullanımından kaçınılan yahut temkin ile kullanılan “ilkel” müziklerin peşine düşmesiyle karakterize edilmekteydi. Bilhassa günümüz karmaşık toplumsal yapılanmaları çerçevesindeki çağrışımları özelinde, içerdiği pek masum olmayan “etno-” ön eki, mekânsal ve varoluşsal olarak çoğunluğun dışında kalana vurgu yapar nitelikteydi.

Etnomüzikoloji alanını önceleyen “karşılaştırmalı müzikoloji”, sistematik müzikoloji altında, Batılı olmayan müziklerin karşılaştırmalı olarak incelenmesini ifade edecek şekilde 1885’te Guido Adler tarafından tanımlanmıştı. Karşılaştırmalı müzikoloji, etnografik çalışmalar sonucu çıkarılan envanter ile sınıflandırıcı bir ton taşımaktaydı. Ne var ki, karşılaştırmalı müzikoloji terimi, Jaap Kunst’un 1950’li yıllarda etnomüzikoloji terimini yerleştirmesine dek kullanılmıştır. Disiplin, kıta Avrupası’nda bahsedilen bir yaklaşımla ortaya çıkmaya başlarken (bkz. Merriam, 1964), 19. yüzyıl sonunda,

Stumpf, Hornbostel ve Abraham, karşılaştırmalı müzikolojiden etnomüzikolojiye, tarih, psikoloji, filoloji gibi farklı disiplinlerden hareketle müzik aletleri ve ses dokümanlarına karşılaştırmalı ve sınıflandırıcı açıdan yaklaşmışlardır.

Alana ilişkin uzun süre temel alınan tanımlardan biri, Kunst'un, Avrupa-dışı halklar ifadesiyle, ilkel olarak adlandırılan halklar ile uygar Doğulu toplumların müzik ve müzik enstrümanlarını kapsar nitelikteydi. Kunst'un tanımı sonradan ayrıntılanıp tüm kültür tabakalarıyla insanlığın geleneksel müzik ve müzik enstrümanları şeklini alırken, özellikle Batı sanat müziği ve popüler müziklerini dışlıyordu (Kunst'tan akt., Merriam, 1977, s. 165). Takip eden diğer tanımlama çabaları arasında yer alan Nettl'in (Nettl'den akt., Merriam, 1977, s. 196) etnomüzikolojinin Batı-dışı müzikler ile belirli bir ölçüde halk müziklerinin incelemesi olduğunu belirten tanımı, kapsamı genişleterek yeni bir çatı oluşturma çabalarına işaret eder niteliktedir. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca yapılan bu tanımlar, etnomüzikolojik saha çalışması yapacak Batılı antropologlar için, kendi toplumundan coğrafi olarak, kültüründen ise zihinsel olarak uzakta yer alan ötekinin müziğini keşfetmek demektir. Demek ki *keşfedilecek*, bir başka deyişle, ortaya çıkarılınca dek, dünya çapında sayıları belki en fazla birkaç bin ile sınırlı kişinin konuştuğu dilde şarkılar, tonal müzik dışı müzik sistemleri, icrası belirli ritüeller ile ilişkili, *kendi halinde* müzik kültürleri vardı.

Merriam'ın (1964, s. 32) modeli, etnomüzikolojiyi üç analitik seviyede incelemektedir: müzik hakkındaki kavramsallaştırmalar, müzik ile ilişkisi olan davranışlar ve müziğin kendisi. Merriam'ın sıklıkla başvurulan bu modelinde, etnomüzikoloji, antropolojinin bir alt alanı olarak, müziği bir "kültürel olgu" olarak ele alır. Bu haliyle, etnomüzikolojinin Batı-dışı kültürlerin müziklerini araştırma amacı ile kültürel antropolojinin Batı toplumları bütünleşik yapısının sınırları dışında kalan kültür ve insan davranışlarını inceleme amacı, kuramsal ve metodolojik yaklaşım açısından örtüşmektedir (Myers, 1992, s. 3-42).

Öte yandan, bu dönemde Seeger gibi, farklı müzikleri ve müzik kültürlerini karşılaştırmının çok faydalı sonuçları olacağını savunan etnomüzikologlar da bulunmaktaydı. Bu sonuçlar arasında, müziği alımlama ve duyumsama arasındaki farklılıkları görmek, bizim müziğimiz -olarak ifade ettiğinin- dışında kalan müziklerin geleneklerini taşıyıcılarının kulaklarına nasıl geldiğini (sound) keşfetmek ve kendi müziğimiz dışında kalan müzikler hakkındaki yanlış anlamalarımıza karşı "çift-yönlü-müziksellik" (bi-musicality) geliştirmek yer almaktadır (Seeger, 1958, s. 195). Bu merak, heyecan ve keşfetme arzusu dolu yaklaşımın, "biz" ve "öteki"ne ait müzikler olduğunu dolayımllamasına engel değildir.

Dünya çapında en çok başvurulan referans kaynaklarından biri olan "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" ansiklopedisinde, etnomüzikoloji ve ilişkili disiplinler hakkındaki maddeleri değerlendiren A. Seeger (1985, s. 345) da,

etnomüzikolojinin esas olarak, Avrupa sanat müziği sınırları dışında kalan, sözlü geleneklerle yaşayan müzik, müzik aletleri ve danslarını ifade ettiğini belirtmiştir. Seeger maddenin değerlendirmesine devam ederek, aynı ansiklopedide Barbara Krader’ın etnomüzikoloji maddesini “Terminoloji ve Tanımlar”, “İkinci Dünya Savaşı’na kadar Tarihçesi” ve “1950’lerden itibaren Trendler” başlıkları altında üç kısma ayırmasını ele almıştır. Son kısım ise, “Koleksiyon ve Dokümantasyon”, “Transkripsiyon ve Akustik Analiz”, “Sınıflama, Sistematisasyon ve Analiz”, “Toplumsal İşlev”, “Tarihsel Boyut”, “Etik” ve “Sonuç” bölümlerine ayrılmıştır. Maddenin bu başlıkları etnomüzikolojinin güncel kapsam ve yöntemini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Krader bu maddesiyle, okuma-yazma bilmeyen toplulukların müzikleri, sözlü gelenekle kuşaktan kuşağa aktarılan sanat müzikleri ve halk müziklerini kapsamı bakımından etnomüzikolojinin en çok etnolojiye yakın olduğunu savunmuştur. Krader etnomüzikolojinin içeriğinin her ne kadar bahsedilen toplumların müziğinin araştırması olsa da, esas vurgunun müziğin insanın toplumsal davranışı ile olan ilişkisi üzerinde olduğu üzerinde durmuştur (Krader, 1980’den akt., Seeger, 1985, s. 346).

Gerçekten de, belirli bir sınırın dışında kalan müzikleri keşfetmek, o yerdeki bireylerin müziği nasıl deneyimlediğine şahit olmayı gerektirir. Müziği deneyimleme ise, müziğin icrası esnasında, temsil ve alımlanma örüntülerini, yani müzisyen ve dinleyici arasındaki o ana mahsus, duygu ve davranışların dışavurumunu içeren toplumsallıkların kapsamında yer alır. Burada incelenen, okuma-yazma bilmeyen bir kabilenin müziği ise, ritüeller, danslar ve diğer törensel öğeler de bu toplumsallığın bir parçası olacaktır. Müziğin nasıl deneyimlendiği ise, müziğin değerinin müziğin insanın deneyiminin ifadesinin değerinden ayrı tutmayan Blacking’in (1995) ifadesiyle, diğer toplumsal davranışlardan farklı olan “müzikal davranış” ortaya çıkarır.

Etnomüzikolojinin müzikal davranışı ortaya çıkarmak için izlediği yöntem, incelenen müziğin temsilinin izlenmesi, icranın kaydedilmesi, teknik analizi ve değerlendirme sürecini kapsamaktadır. Bu süreçler ise, kültürel antropolojinin, özellikle Boas ekolü ve ardıllarının takip ettiği yoğun betimleme ile emik yaklaşımı içeren nitel araştırma yöntemleri ile bire bir örtüşmektedir. Bir başka deyişle, ister bir antropolog akrabalık ilişkileri ve evlilik ritüellerini, ister bir etnomüzikolog müzik aletleri ve dansları inceliyor olsun, her iki araştırmacı da sosyal ve kültürel antropolojinin araştırma metotları ile bir antropoloğun sahada yaşadıklarını deneyimler. Araştırmacının bu deneyimleri, önce grup-dışı/yabancı olma ile başlayıp grup-içi misafir ya da üye olma şeklinde sürdüğünden, zamanı geldiğinde sahayı terketme ya da gerekli zamanlarda yinelenen ziyaretler ile kırılgan bir konumsallık (positionality) ve öz-düşünümselliği (self-reflexivity) gerekli kılmaktadır.

Etnomüzikolojinin üzerinde anlaşılan tek bir tanımı olmaması, bir yönüyle bizim ve onların müziği, yani ben ile öteki arasındaki sınırın nerede bitip nerede başladığının net olmadığına bir göstergesidir. Geçtiğimiz yüzyıla ait bu sınırların belirsizliği,

günümüze doğru yaklaştıkça, son on yılların sınırlarının esnek iç içe geçmiş yapılanmaları ile ötekinin müziğine daha da müphem bir karakter kazandırmıştır.

Postkolonyal dönem, yersiz-yurtsuzlaşma ve *Yanyana Ötekiler*. Günümüzde etnomüzikoloji alanının araştırma nesnesini oluşturan müzikler ve onları çevreleyen kültür çemberleri, geçtiğimiz yüzyıldan oldukça başka bir konumda değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Antropolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıktığı dönemde görünürlüğü daha yüksek olan bir durum olarak başka insanların topraklarının ve mallarının denetlenmesi şeklinde vücut bulan sömürgecilik faaliyetleri, savaşların adeta görünürde daha az şiddet içeren izdüşümlerinden biri olarak, “öteki”nin güçlü ve zayıf yönlerini öğrenme ve kullanma üzerine kurgulanmaktaydı. Sömürü mekanizması sömürgecilik sonrası (neo-kolonyal) dönemde, her ne kadar söz konusu ülkenin bağımsızlığına sahip olması söz konusu olsa da, dolaylı yollardan rızaya dayalı görünen daha yayımlı bir biçime dönüşmüştür. Günümüze gelindiğinde ise, bu dönüşen kolonyal kökenler, ancak içerisinde edebiyat, müzik, sinema gibi dallarıyla sanat alanı, felsefe, politika ve diğer düşünsel üretim alanların post-kolonyal okuması ile çözümlenebilir bir hal almıştır.

Kimi zaman emperyalizm sözcüğü yerine ikame edilen kolonyalizmin, Oxford English Dictionary’de, çiftlik ya da yerleşke anlamına gelen ve başka topraklarda yerleşeler de Roma yurttaşı sayılmaya devam eden Romalılar’a gönderme yapan Latince “colonia” sözcüğünden türetildiği belirtilmektedir (Loomba, 1998, s. 18). Özellikle 17. ve 20. yüzyıllar boyunca, dünya toplumsal tarihinin temel yön belirleyicisi kolonyalizm, emperyalizm ve sömürgecilğe karşı verilen mücadele ve bağımsızlaşma hareketleri, önce ulus-devlet milliyetçiliği, ardından çokkültürlülük söylemleri ile ilerlemeci ve modernist paradigmaya karşı gözden geçirilmiş bir “öteki” üzerinden yeni bir kimlik inşasının kapısını açmıştır.

Bu durum ile ilgili, Alva (1995, s. 245), postkolonyalliğin kolonyal tecrübeden sonra gelen öznelikten ziyade emperyalleştirme/kolonileştirme söylemlerine ve pratiklerine muhalefet eden bir özneliği göstermesi gerektiğini belirtirken, ezilen hakların hayatlarının bir “tarihler çokluğu” penceresinden, esasen post-yapısalcı çözümlemelerle anlaşılabilir olduğu açığa çıkmaktadır (Loomba, 1998, s. 30–33). Bununla birlikte, postkolonyalliği, özgül yerelliği ve mekansallığından çıkararak genellemeler çerçevesinde ilintili kavramlara indirgeme tehlikesinden kaçınmak gerekir. Zira bu durum, postkolonyalizmin bir “-izm” olarak sorguladığı ve karşı çıktığı kolonyal tahakküm mekanizmasının bir başka ifadesinden öteye gitmez.

Postkolonyal kuramın ön plana çıkan düşünürleri arasında, özellikle Bhabha ve Spivak’ın tanımlarında, asıl olarak bir postkolonyal özne ve postkolonyal duruma vurgu yapılmaktadır. Bu sayede müzik kültürleri içerisinde yer alan tüm aktörleri tanımlamada da kullanılacak bir dizi kavram literatüre girmiştir. Bhabha’nın (1994), postkolonyal

dönemde tahakkümün panoptik vizyonunun sürmesi ve tarihin değişimi ve farklılaşmaya ilişkin karşı-baskısıyla, kimlik oluşumunda ironik ve performatif bir uzlaşının temsili olarak ifade ettiği “taklit adam” (mimicry man) aslında sömürgecilik dönemi politikalarının tasarladığı şekilde yeniden şekillenmiş bir “öteki”dir. Bhabha’nın eserinde postkolonyal kimliğe ilişkin iki anahtar kavram olarak karşımıza çıkan “melezlik” (hybridity) ve “müphemlik” (ambivalence), bu öznenin derinde bir yerde iktidarı temellük etmiş, kısmî, tamamlanmamış ve görünümsel olduğunu anlatmaktadır. Bhabha için, “neredeyse-aynı-ama-tam-değil” (almost the same but not quite) bir niteliğe sahip modern kimliği müphem olan bir özne, güncel müzik antropolojisi açısından ötekini açıklamada kullanılmaya elverişli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postkolonyal okumalardan hareketle, müzik kültürü aktörlerinin toplumsal konum ve kimlik analizlerinde kullanılacak bir diğer kavram, dilimize “madun” olarak çevrilen “subaltern” kavramıdır. Spivak (2010), subaltern kavramı ile, hem ön eki olan “sub” vasıtasıyla “alt” konumlaması, hem “altern” kelimesinin Latince’deki değişme, başkalaşma, başka gibi karşılıklara denk gelen içeriğiyle, adeta öteki kavramına iki ayrı koldan giderek, sözcüğün hep kullanılan halinden kısmen farklı bütünleşik bir öteki sunmaktadır. Spivak’ın, 2000’li yıllardan sonra önerdiği “yeni madun” (new subaltern) da, ileri-kapitalizm, neo-liberal politikalar ve küreselleşmeyi tecrübe ederek var olmaya çalışan kentli özne olarak, zamansal ve uzamsal olarak tam da çağının esnek sınırlarına uygun bir öteki karakteri taşır. Bhabha ve Spivak’ın bahsedilen kavramları başta olmak üzere postkolonyal okumalardan alınan kavramlar, çağdaş antropolojinin, ötekini uzakta değil, aksine her yerde ve birlikte yaşamın ortasında konumlama eğilimini desteklemektedir. Kimlik ve kültür alanına sirayet etmiş bu yeni kavrayış şekli ve ele alış biçimi, kaçınılmaz olarak etnomüzikolojinin de ilgi alanı ve araştırma yöntemlerini yeniden şekillendirmiştir.

Uluslararası geçici ve kalıcı, zorunlu ya da gönüllü göç hareketleri, yukarıda bahsi geçen yakın dönemin sosyokültürel dinamiklerini değiştirip, etnomüzikolojinin çalışma alanlarını dönüştüren bir başka önemli etmendir. Göç hareketlerinin ben ve ötekine ilişkin algısına yönelik sonuçlarını anlayabilme amacıyla yararlanılabilecek bir kavram olarak, ilk kez Deleuze ve Guattari (1972) tarafından kullanılan “yersiz-yurtsuzlaşma” (deterritorialization) kavramı, “yerinden edilmiş” (uprooted) bireylerin, çoğu kez travmatik izlere rastlanan duygudurumlarının dışavurum biçimi olarak müzisyen ve dinleyici kitlesi analizi için elverişli hale gelmiştir. Mekânsal ve dolayısıyla zihinsel kopuşu betimleyen tamamlayıcı bir kavram olarak, 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi’ne tabi tutulmuş Lozan mübadilleri için Clark’ın (2008) kullandığı “iki kere yabancı” (twice a stranger) sıfatı, göçmenlerin hem ayrıldıkları hem vardıkları kara parçalarında etnik ve dini kökenleri sebepleriyle maruz kaldıkları dışlanmayı anlatır. Bu kavramın karşılık bulunduğu müzik kültürlerinden biri de rembetikodur. Rembetiko, 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesi sonucu yerlerini-yurtlarını geride bırakarak

yer değiştirmek zorunda kalan iki milyona yakın kişinin acılarını, çaresizliklerini ve kırık hikâyelerinin dile getirildiği bir müzik kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Petropoulos, 2000). Bu bakımdan İzmir Tarzı ile 1800'lerin ortalarına kadar geri giden Rembetiko müziğine Pire Tarzı'yla "asıl ruhunu veren"ler olarak değerlendirilen göçmenlerin "iki kere yabancı" olarak görülmeleri de anlaşılır bir durumdur.

Gerek küreselleşen dünyanın yeni ekonomik düzenin, gerek ulus-aşırı akışlar ve göç hareketlerinin, bireyleri sonu gelmeyen bir "geçiş" hattına yönlendiriyor oluşu, müzik icracıları ve dinleyicilerini de Turner'ın (2007; 1988) "eşiksellik" (liminality) kavramı ile ifade ettiği yeni ve geçici bir arada olma durumuna çekmektedir. Çağdaş antropoloji kuramlarından simgesel ve yorumsamacı antropolojinin en önemli temsilcilerinden Turner'ın eşiksellik kavramı, ancak yapıdan farklılaşmış, geçişli, sonlu ve diyalektik bir "communitas" ile mümkündür. Topluluktan/cemaatten (community) farklı olan "communitas" kavramı, kent alanında belirli bir müzik türü etrafında benzer yetkinlik ve yatkinlik düzeyleri ile belirli bir bölgedeki nüfusun nispeten homojen bir kısmını ifade eden müzikal cemaatlerden ayrılır. Böylelikle daha ziyade, homojen olmayan, belirli bir bölgenin aksine farklı mekânsallıklardan beslenen bir topluluğa işaret eden bir müzik communitası oluşturur.

Netice itibarıyla, içinde bulunduğumuz çağın sabit olmayan, akıcı ve uçucu yapısı, toplum, kimlik ve kültür bağlamında, etnomüzikolojinin, geçtiğimiz yüzyıl başındaki "etno-" önekinin vurgu ve örtük önerilerini zayıflatmış görünmektedir. Yani müzik kültürü incelemelerinde merak konusu olan "uzaktaki öteki", giderek daha "tanıdık", gerek yazılı ve görsel basında, gerek kamusal alanda, gerçeğinin ya da temsilinin görüldüğü, muhtemelen bireyin kendi ruhundaki bir parçada karşılaştığı, *yani başındaki* ötekine yerini bırakmaya başlamıştır. Bu *yanyana ötekiler* esasen tam da, sosyolojinin araştırdığı, kentli, modern, endüstriyel toplumlardaki bireylerin kimlik ve kültür kurgularına denk düşer niteliktedir.

Müzik Sosyolojisinde Kültür, Kimlik ve "Öteki"ne İlişkin Makro Yaklaşımlar

Müzik sanatı, tıpkı sosyolojinin kurucu isimlerinden Emile Durkheim'ın toplumu betimlemek amacıyla kullandığı ve ardıllarınca da sıklıkla kullanılan "sui generis" (nev'i şahsına münhasır) olma durumunu haizdir. Müziğin sosyoloji disipliniyle karşılaşması ve birleşiminden, toplumsal olgu ve olay örgüleri bağlamında, müziğe ilişkin tüm tutum ve davranışları kapsayan özel ve özgün bir saha açığa çıkmıştır. Bu durumda her bir müzik icrası ve dinleme edimi, özgün, tek bir sefere mahsus, "şimdi ve buradalığı" (hic et nunc) olan biricik nitelikte bir toplumsal deneyime dönüşmektedir. Özellikle herhangi bir müzik icrası ya da konserinde bulunan dinlerkitlenin oluşturduğu bir toplumsal grup, performans anının arka planında yer alan diğer tüm toplumsal aktörlerin ve eylemlerinin de katkıları ile sosyolojik analizlerin inceleme ve analiz nesnesi niteliği kazanırlar. Konuyla ilgili, zaman zaman dile getirilen incelikli içeriğe sahip olan bir anekdotta, şair Sadi Şirazi'ye müzik

nedir sorusu yöneltildiğinde, bana dinleyeni gösterirseniz müziğin ne olduğunu öyle söyleyebilirim, şeklinde yanıtladığı bilinmektedir. Bu yaklaşım, doğrudan müzik sosyolojisinin araştırma amacına da gönderme yapar niteliktedir.

Nitekim çağdaş dönem müzik sosyolojisinin literatüründe tam da bu bahsedilen türde bir toplumsal aktörler ve eylemlerin bütünleşik yapısına dikkat çeken “musicking” kavramı (Small, 1999) ortaya konulan üretim ve performans üzerinden bir müzik kültürünün varlığını ifade etmektedir. Bir isim olan müzik sözcüğünü fiil olarak kullanan bu kavramın kaynağında, yalnızca müzik sosyolojisi ile sınırlı tutulmayacak Becker’in aynı başlıklı eserinden; “Sanat Dünyaları” (1997) kavramının izlerine rastlanmaktadır. Sanat dünyaları kapsamında, müziği besteleyen, icra eden, dinleyicilere ulaştırmada görev yapan birbirinden çok farklı kişi ve gruplar ile bu sanat faaliyetine yanıt veren dinleyiciler, bütüncül bir yapının vazgeçilmez özel ve özgün parçaları olarak yer teşkil etmektedirler.

Marksist düşünce ve Freudçu yaklaşımı eleştirel kuramında sistemleştiren Frankfurt Okulu düşünce yapısının, Marcuse, Benjamin, Horkheimer gibi isimlerinin yanında en önemli temsilcisi, sonradan hem geliştirilen hem bazı yönleri ile eleştirilen kuramları ile Theodor W. Adorno’dur. Horkheimer ile beraber kaleme aldıkları Aydınlanma’nın Diyalektiği (1944) eserlerinde ortaya koydukları “kültür endüstrisi” kavramı üzerinden, kültür ürünlerinin kitlelere pazarlanmak ve tüketime sokulmak üzere dolaşıma sokulma mekanizmasının incelemesi, günümüzde dahi, geliştirilerek yenilenen fakat hala en çok kullanılan anahtar kavramlardan biri halindedir. “Popüler müzik” ve “ciddi müzik” arasındaki ayrımı, tüm toplumsal ve kültürel bileşkeleriyle ayrıntılı bir şekilde analiz eden Adorno (1994), müzikle ilgili, yabancılaşma, şeyleştirme, “dinlemede gerileme”, “müziğin fetiş karakteri” ve “sahte-bireyselleşme” başta olmak üzere, bir dizi orijinal kavram ve kuramla, kuşkusuz müzik sosyolojisine temel ve bütüncül akademik kimliğini kazandıran isimdir. Benzer şekilde, “uzman dinleyici”den “kültür tüketicisine”, “caz hayranı”ndan “duygusal dinleyici”ye formüle ettiği dinleyici tipolojileri ile (Adorno, 2002) müziğin toplumsal alanda kolektif ve bireysel davranış, dışavurum ve edimler olarak incelenebileceğini kanıtlayarak, müzik sosyolojisinin içeriğini de şekillendirmiştir.

Müzik sosyolojisinin geçtiğimiz yüzyıl ortasından günümüze öne çıkan araştırma odaklarından biri de dinleyicilerin belirli bir toplumsal grup olarak ele alındıkları dinlerkitle çözümlemeleri olmuştur. Bu ölçüde, müzik tercihleri ve beğenilerine ilişkin çalışmalar ortaya çıkarken, kimlik, aidiyet, benliğin sunumu konuları da kendiliğinden mercek altına girmiştir. Bu bağlamda, “beğeni kültürleri”, ortak değerler ve çoğunlukla ortak içerikler etrafında kümelenirken, “beğeni kamuları”, onlara sunulmuş kültürel seçeneklerden benzer değerlerle benzer seçimler yapan kümeleri ifade etmektedir (Gans, 2008, s. 69–70). Gans, beğeni kamularını tanımlarken, toplumsal sınıf belirleme

kriterlerinden gelir düzeyi, meslek ve eğitim arasından, eğitime vurgu yapmaktadır. (Gans, 2008, s. 71). Gans'ın (2008, s. 69–71), “yüksek, üst-orta, alt-orta, alt kültür ve yarı-halk altkültür”den oluşmak üzere beş temel beğeni kamusu (taste public), müziğin kitlesel dağıtımı ve dolaşıma sokulması esnasında sunulan kültürel seçenekler arasından, benzer değerlerle benzer seçimler yapan kümeleri ifade eder. Buradan, bir beğeni kamusunun belirli ölçülere sahip olup beğeni kültürleri etrafında biçimlenen ve “kendine ait” bir müzik tercihi ya da edebiyat, yemek, mimari gibi gündelik yaşamın diğer ortak seçimleri bulunduğu anlaşılır. Kültürel beğeni kamuları, Bourdieücü yaklaşımla ifade edecek olursak, bireyin kendi “habitus”unun bileşenlerine denklik ararken, istemli yahut istemsiz, şiddetli ya da hafif, bir tür ötekileştirme sürecini başlatmasına bir gösterge ve neden oluşturur.

Dinlerkitle analizlerine katılan en güncel boyutlardan biri, 1990’ların ortalarından itibaren, kültür fragmanları arasındaki farkın müzik tercihleri üzerinden yapılmasının keskin ve net sonuçlar vermeyeceğine ilişkin Peterson’ın (1992) ortaya koyduğu omnivor dinleyici tezidir. Sonraları bir dizi akademisyen tarafından gerçekleştirilen saha çalışmaları ile doğrulanan ve takip edilmeye başlanan bu teze göre, üst beğeni tabakalarından bir dinleyici “yüksek sanat” başlığı altında sayılan müzik türleri ile eşzamanlı olarak popüler türlerden birini tercih edip dinleyebilmektedir (Peterson & Kern, 1996). Bu durum, sözgelimi çok sesli Batı müziğinin yüksek kültür çevrelerince, pop, rock ve diğer popüler türlerin ise daha düşük gelir seviyesine sahip alt kültür çevrelerince tercih edildiğine dair kesin ve keskin ayrımı sonlandırmıştır.

Bireylerin ve toplumsal grupların belirli müzik türlerine yönelik tercihleri ve yatkınlıkları, müzik sosyolojisinin esasen ilgilendiği kentli, modern ve endüstriyel toplumlardaki sistem(ler)in parçası olarak, gündelik hayatta sayısız uyarana maruz kalmaları sebebiyle değişen duygu durumları ve ötekini değerlendirme mekanizmaları ile yakından ilintilidir. Bu makro ölçekte sistemlerin içeriğini, kültür ve müzik endüstrilerince belirlenen, dolaşıma sokulan ve kapitalist üretim mekanizması dışında arta kalan kısa boş zaman aktiviteleri içinde kendisine yer bulan popüler müziklerin incelemelerinde çok belirgin olarak ve rahatlıkla görmek mümkündür.

Popüler müzik çalışmaları: Hiç Kimsenin ve Herkesin Eşzamanlı Ötekiliği. Popüler müzik çalışmalarının müzik sosyolojisi altında kısmi özerklik kazanmasının, bu müzik türünün zengin alt tür ve tarzlarına ilişkin çalışmaların çeşitliliği göz önüne alındığında, şaşırtıcı bir şekilde, oldukça geciktiğini söylemek yanlış olmaz. Örneğin, ilk Uluslararası Popüler Müzik Araştırmaları konferansının yapılması için 1982 yılını beklemek gerekmiştir. Frankfurt Okulu’nu takiben Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Okulu, yüksek kültür ve popüler kültür ayrımını farklı açılardan ele alan ve sorgulayan iki temel ekol olarak, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kitle, halk, kültür gibi karmaşık kavramlara yaklaşımları sistemleştirmiştir. Bununla

beraber, müzik sosyolojisi alanının Adorno-sonrası düşünsel ortamı, popüler müzik çalışmalarını akademiye almak için bir kaç on yıl beklemiştir.

Aslında bugün tanımı konusunda uzlaşılabilmesi için bir kaç unsuru barındıran haline en yakın versiyonuyla popüler müziğin altyapısı, Amerika’da 1800’lerin sonunda doğup 1900’lerin ilk on yıllarında Tin Pan Alley’de hazırlanıyordu. O zamandan, bu tür ile geniş kitleleri hedef alma, müziği pazarlama ve tüketim kanallarını oluşturmanın önemi fark edilmişti. New York şehrinin Manhattan adasında konumlanan Tin Pan Alley, geliştirdiği yöntemler ile müzik endüstrisinin de doğumunu işaret eden önemli bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerika’da, farklı müzik türlerine alt yapı oluşturan Blues başta olmak üzere, Boogie, Country, Ragtime ve Gospel gibi türlerin etkisinde kalan ve onların ardından gelen oluşum, popüler şarkı formunu meydana getirirken, günümüze değin sürecek bir geleneği de başlatmıştı. Tin Pan Alley’de, simetrik ve diyatonik form ve basit harmonik paradigmalara ile, hatırlanması kolay, tatlı, mutlu, romantik, eğlenceli olaylar, yerler, aktivite ve ilişkileri konu edinen şarkılar yazılmasını hedefliyordu (bkz. Jasen, 1988; Grove Dictionary of Music and Musicians, 1982). Nasıl ki Endüstri Devrimi ve fabrikalar, içine girdiği toplumlara, kendisini önceleyen uzun yüzyıllardan bambaşka bir yapıya dönüştürmeyi başardıysa, popüler müzik ve/veya müziğin popülerleşmesi de, müziğin temsili ve dağıtımını dönüştürmüş, alımlamayı zaman içinde tüketime çevirmeyi başarmıştır. Tüm bu toplumsal olan ile eşzamanlı ilerleyen müzikteki yapısal dönüşümlerin, 1870 ve 1880’li yıllar boyunca fonograf ve radyonun icadının ve kullanıma girmesinin üzerinden henüz birkaç on yıl geçmesinin ardından büyük bir ivme kazanmaya başlaması dikkat çekicidir. Bu durum popüler müziği, müziğin kitlesel dağıtımının ve teknolojinin mikroelektronik olarak sesi dünyanın bir ucuna bir ileti halinde pazarlayabilecek olması kapasitesinin keşfi ile, toplumsal altyapı ve üstyapının pek çok bileşeninin temsil edildiği bir mecra haline getirmiştir.

Böylesi bir yapıyı eni konu ele almak için Middleton’ın (2003, s. 251) yaptığı gibi, popülerlerin etimolojik kökenine inip, Latince halk, kamu, cumhur gibi anlamlara gelen “populus” sözcüğünden hareketle, bu kitlenin kim olduğunu sorgulamak gerekmektedir. Ancak, bir toplumdaki ırk, etnik köken, din, cinsiyet vb. temellerde azınlık olarak nitelenen tüm grupları, yalnızca “görünürde” içeren bu kavramın, gerçekte maddi ve maddi-olmayan niteliklerinin belirli, değişmez, saydam bir karakter ve statik bir konumdan uzak olduğu hemen anlaşılmaktadır. Bu ölçüde, ancak “hayal edilmiş” kapsayıcı bir toplumsal alanda yaşayan popüler müzik dinlerkitlesinin hem bir politik aktör hem bir kültürel ses olduğunu belirten Middleton (2003, s. 253), “popülerin müzikteki manifestosunu”, “toplumsal-ticari başarı” ile eş anlamlı tutup, bu türü gelenek ve çatışmanın politik bir temsili ya da “hayali” olanın dönüşümsel figürü olarak betimlemektedir. Gerçekten günümüzde endüstriyel ve modern olarak nitelenen toplumlarda, hem geleneksel hem yeni medya aracılığıyla, kamusal ve

özel alanlarda gündelik hayatın her anına nüfuz etmeyi başarabilmiş yegâne müzik türü olarak popüler müzik karşımıza çıkmaktadır. Fakat, yukarıda bahsi geçen populus'un anlamındaki sıkıntılı müphemlik, bir tür, tarz ve kategori olarak popüler müzik için de geçerliliğini korur. Zira, kültür endüstrilerinin kitlelerin tüketimi için dolaşıma soktuğu ve belirlenen hedefler doğrultusunda uygun politikalar geliştirerek pazarlamasını yaptığı popüler müzik, görünürde herkes için ve herkese açık bir nitelik taşır. Bununla beraber, açık ve örtük olarak, tema, motif, şarkı sözü ve diğer tüm örüntüleri ile, tam da Ritzer'in toplumun McDonalddlaşması olarak ifade ettiği, Amerikan menşeli "Batı'lı bir rasyonellik" içermektedir. Dolayısıyla söz konusu yalnızca pop müzik değildir, belirtilen muhtevanın söylem ve eylem düzeyinde taşıyıcısı başka türlerden örnekler de için içine girmektedir.

Bu noktadan hareketle, popüler müziğin içine hangi türlerin girdiğini çözümleyebilmek için, Tagg (1982), Adorno'nun bir önceki bölümde bahsi geçen "ciddi müzik" ve "hafif müzik" ikili ayırımına eklemeler yapmıştır. Buna göre, "sanat müziği" ve "halk müziği"ni bestelenme süreçlerinin arkasındaki yaratıcı fikrin ve eserin özgünlüğü (otantisite) açısından birbirine yakın tutarken, bu iki grup dışında kalan türleri "popüler müzik" büyük başlığı altına sokmaktadır. Dolayısıyla, standartlaşmış, tüketime yönelik, basit yapısal özellikleri sayesinde alımlaması kolay olan tüm parçalar, kullanım konumlarına göre popüler müzik halini alabilir. Fakat, örneğin caz müziğin, tıpkı toplumsal alanda meydana gelen dönüşümler gibi, göçler ve geçişler ile eşzamanlı olarak, kendi içinde bir müzik türü olarak geçirdiği yapısal dönüşüm, bu kategorilerin bile zaman zaman arasındaki sınırların geçişe izin verecek şekilde eriyebildiğini göstermektedir. Yani, 1800'lerin sonunda, özellikle Amerika'nın pamuk tarlalarında Afrika kökenli siyah vatandaşların kölelik sebebiyle yaşadıkları sıkıntıları dile getirirken iş şarkıları olarak ortaya çıkan caz, yukarıda Tagg'in belirttiği şekilde özgün ve yerel olma özelliği çerçevesinde halk müziği olarak nitelenebilir. Oysa, 1930'lara doğru virtüözlüğün önemsendiği Be-bop ve Swing gibi türleri ile caz orkestralarının sunuma yönelik temsilleri, cazı önceki bağlamından kopararak, icrasındaki teknik üstünlüklere rağmen popülerleşme yoluna sokmuştur. Dahası, 1950'lerden sonra özellikle Miles Davis'le başlatılan dönemde, Cool caz ve Deneysel caz gibi türlerin ortaya çıkışı, cazı bu kez de sanat müziği kategorisine taşımaya zemin hazırlamıştır. Müzisyen ve müzikologların caz müziğin kendisine ilişkin akademik bağlamda değerlendirmeleri, ancak her bir dönemin toplumsal buhranları, gerilimleri, sokak hareketleri, ekonomi-politiği analiz edildikten sonra, bu toplumsal dönüşümlerin müziğin icrasının tamamlanmasını mümkün kılan dinlerle üzerindeki etkileri incelendiği vakit bütünsellik kazandığını akılda tutmakta fayda vardır. Şu halde, bir müzik türünün toplumsal bağlamıyla değerlendirildiğinde ne kadar dinamik bir yapıya sahip olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Öte yandan, özellikle iki dünya savaşı geçirmiş bir dünyada, gençliğin daha özgür ve eşitlikçi bir dünya hayaliyle sistemi sorgulaması, esasen sistemin ta kendisi

rolüne bürünmüş popüler müzikten sapmalara yol açmıştır. Bu sapmalarla ortaya çıkan yeni ve kendi içinde bütüncül toplumsallıklar barındıran türler arasında rock müzik, popüler dışında kalan diğer iki kategorinin niteliklerinden özellikler ödünç alarak kurgulanmış olup, kendi kurgusundan türeyen Grunge, Indie, vb. alt türleri ile, bu kategorinin daha ayrıntılı ve incelikli bir sınıflamaya ihtiyaç duyduğunu ortaya koymuştur. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus, rock müzik gibi, önemli ölçüde sistem(ler)e karşıtlık üzerinde inşa edilen; bu sebeple de “ötekini önemseyen” bir müzik türü içinden bir parça, kültür endüstrilerinin hizmetine girebilmektedir. 1990’lı yılların sonunda, ülkemizde de gösterimi yapılan Ford arabalarının reklamında, İngiliz progressive rock grubu Queen’in “Show Must Go On” şarkısının reklam müziği olarak kullanılması buna örnek verilebilir. Popüler müzikten uzaklaşma isteği ile ayrı bir yerde doğan ve bir yerde bir şekilde tekrar bu heyula içine giren ve artık güncel literatürde farklı tanımlamaları bulunan çeşitli müzik türlerini, alt kültür çalışmaları kapsamındaki öteki analizi üzerinden incelemek mümkündür.

Müzik altkültürlerine ilişkin güncel kavramlar: Mekânsal ve kavramsal olarak Ötekinin Ötesi. Müzik altkültürleri incelemeleri, ülkemiz dahil tüm dünyada geçtiğimiz onyıllar boyunca müzik sosyolojisinin üzerinde en çok çalışılan analiz alanlarından biri olmuştur. Ancak kavram, özellikle 2000’li yıllara yaklaştıkça imtina ile kullanılmaya başlanıp yerini daha aşkın ve analitik araç görevi görecektir kavramlara bırakmaya başlamıştır. Dilimizde çevirisi, anlam ve içeriğini yüzde yüz karşılamadığı için çoğu kez italik ya da tırnak içinde yazılan ve ilerleyen kısımda ayrıntılı olarak ele alınacak “music scene” bu kavramlar arasında başta gelmektedir. Müzik dinerkitlesini, özellikle gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin kent alanında meydana gelen mekânsal dönüşümlerle ilintileyerek tanımlama, süreç içerisinde, bu toplumsal grupları “ayır etme” eylemini de kendiliğinden belirli ölçüde içerir hale gelmektedir.

Müzik altkültürleri içinde yer alan bireyler, müzisyen ya da dinleyici olsun, bir toplumdaki tahakküm ilişkileri bağlamında, baskın sınıfın boyunduruğunda, gölgesinde olma, mekânsal ve simgesel olarak çeperele itilme, toplumsal normlardan bazı açılardan sapmış olarak “etiketlenme” gibi bir dizi toplumsal dışlanma süreçlerini tecrübe etmiş olmalarıyla ötekileştirilmenin anlamına haiz bulunurlar. Müzik altkültürlerinde ötekileştirme süreçlerinin analizi, toplumsal bileşenleri açısından kent sosyolojisi kavramlarının kullanımını kaçınılmaz olarak şart koşmaktadır. Zira, çağdaş kent sosyolojisi yaklaşımlarında, kenti, yaşanan ve çalışılan olarak bölgelere ayıran, merkez-çeper ilişkisi özelinde, uydu kentler, teknoloji kentler gibi literatürün güncel çok merkezli kent okumasını yapmaya olanak tanıyan kavramları bulunmaktadır. Çok merkezlilik bağlamında, müzik kültürleri analizinde ön plana çıkan, kuşkusuz, kente fiziksel ve zihinsel uyum sorununun mekânsal izdüşümü olarak, banliyö, gecekondu, kenar mahalle ve getto gibi, ayırımın sembolik şiddetinin göstergesi mekânsallıklardır. Söz konusu ister Endüstri Devrimi’nin

başladığı İngiltere’de, Londra’da ortaya çıkan punk olsun, ister New York ve Los Angeles gibi, A.B.D.’nin iki yakasının büyük kentlerinde siyah Amerikalıların maruz kaldığı ayrımcılığın sıkıntısının dile geldiği hip-hop olsun, müzik altkültürlerinde, diğer müzik kültürlerindeki aksine örtük değil apaçık bir “sınıf çatışması”, müziğin sanatsal ve teknik bileşenlerinin önüne geçer niteliktedir. Dolayısıyla müzik altkültürlerinde, ortak özellikleri bakımından, kurulu düzenin eşitsizliklerine, baskıcı yönlerine, ve bu düzenin yeniden üretimini sağlayan mekanizmalarına karşı çıkan söylem ve tavır belirgindir. Kentin çeperinde, ya da merkezin görünmeyen bir ucunda konumlanışları bakımından, müzik altkültürlerini incelemiş önemli isimlerde (bkz. Hebdige, 1979; Jenks, 2005) göze çarpan sıfatların, sıkıntılı, pasif, yıkıcı, isyankar, yeniden-yapılandırıcı, aykırı, marjinal, sapkın, vb. derecelendirmelerle karakterize edilmesi de tesadüf değildir.

Bununla birlikte, içerik ve anlam olarak -kültür içinde kültür- olarak bağımlı, dolayısıyla aşağı bir konumlanış çağrıştırması sebebiyle yerini daha güncel analiz aracı olabilecek kavramlara bırakmaya başlamıştır. Esasen, altkültürleri de içerisine alacak şekilde, bir müzik türünün bir kent mekânsallığı içinde konumlandırılmasına en güncel ve kapsamlı terim “music scene” olarak görünmektedir. Dilimizde alanda yazılan makalelerde de çoğunlukla italik olarak yazılan ya da tırnak içinde verilen terimin tam karşılığına denk gelen ve üzerinde uzlaşmaya varılmış bir terim olduğunu söylemek hâlâ güçtür. Kavramın bir coğrafyada sınırları belirli bir alandaki müziğin üretimi, temsili, alımlaması ve tüketimi süreçlerinde yer alan toplumsal aktörlerin etkileşiminin tümünü ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan “müzik çevresi” kavramını yakın içerikte uygun bir çeviri olarak önerebiliriz.

Bennett (2004) bu kavramın anlaşılmasına katkıda bulunan, müzik kültürlerine ilişkin etnografik çalışmalar yapan isimlerin “scene” kavramı tanımları ve kavramı önceleyen müzik cemaatleri/toplulukları ile müzik altkültürleri tanımlarını derlediği makalesinde, üç farklı “scene” tipi tanımlamaktadır. Bunlardan ilki olan “yerel müzik çevresi” olarak çevirebileceğimiz “local music scene”, sınırları belirli bir bölgenin etrafında toplanırken, “yerel-ötesi müzik çevresi”ni ifade eden “translocal music scene”, dağınık vaziyette farklı yerlerde bulunan aktörlerin belirli bir müzik türü ve ilintili yaşam tarzının içine çekildiğini belirtir. Üçüncü tip olan “sanal müzik çevresi”ni ifade eden “virtual music scene” ise, birbirinden uzakta bulunan çok çeşitli yerlere dağılmış olup, özellikle 1990’ların ortasından itibaren internetin gündelik hayata artan şekilde nüfuz etmesiyle, hiç yüz yüze gelmemiş fakat sanal mecralarda müzik üzerinden yakınlık ve ortaklık kurmuş müzikle ilgili aktörlerin müzikal pratiklerini tanımlamaktadır. “Scene” kavramına ilişkin bu tanımlara ek olarak, Bennet’in (1999, s. 611), Maffesoli’nin “tribu” (tribe) kavramından hareketle, İngiltere’de Newcastle’daki etnografik çalışmadan yararlanıp kentteki dans müziği ve “club kültürü”nden yola çıkarak ortaya koyduğu yeni-kabile anlamındaki “neo-

tribe” kavramı da, kent mekânsallığı içinde ilkel tapınma ve ritüeller içermeye imalarını taşıyarak, ötekiliği içeren bir başka kavrama işaret eder.

Müzik kültürleri incelemelerinde kuşkusuz en sorunlu kategorilerden biri de “dünya müziği”dir. Kimi zaman “etnik müzik” olarak da anılan kategori, Feld’in (2000, s. 146) sıklıkla alıntılanan tanımında, “Batı-dışı müzikler ve etnik azınlıkların müzikleri”ni içermektedir. Nidel (2005, s. 2) ise, “yerel” müzisyenler tarafından bestelenip icra edilme, farklı müzikal formları içerebilme kapasitesi gibi bir dizi teknik niteliğin altını çizip, Afrika, Orta Doğu, Karayipler, Avustralya, Güney Amerika gibi coğrafi bölgeler üzerinden bir inceleme ortaya koyar. Öte yandan, Stokes (2004, s. 52) “dünya müziği”nin bir türden ziyade bir “müzik market etiketi” olarak İngiliz bağımsız plak şirketleri ile içli dışlı olan ve zaten dolaşımdaki tüketime sunulmuş ticari müzik ürünlerinin yelpazesini genişletme terimi olarak kullanılmasından bahseder. Bu durum, dünya müziğini, müzik antropolojisi için bir tür, müzik sosyolojisi için bir kategori ya da etiket kılar. Görüldüğü gibi, aynı müzik kültürü, iki disiplinin tikel ve genel üzerinde odaklanırken açığa çıkan farklı yaklaşım ve kavramları ile ötekinin müziğine ilişkin tanımları değiştirebilecek kapasitededir.

Özellikle, post-kolonyal antropolojinin zihinsel ve yeniden üretilebilen, değiştirilebilen olduğuna dikkat çektiği haritalandırma (mapping) kavramı, esasen kültür parçalarının, -bu bir müzik kültürü olabilir-, ne kadar hayal edilen ve zihinde imgelenen bir yapı olduğuna dikkat çekmektedir. Zira, mekansal aidiyet (territorial belonging), en geniş ölçekli alandan, sınırları belli dar alana kadar bir yere işaret ederken, bireyin kimliğinin önemli bir bileşeni konumundadır.

Sonuç

Müzik sosyolojisi ve müzik antropolojisi alanlarının dünden bugüne kesişen içerik, odak ve sınırları kapsamında “müzikte öteki” kavramına hangi bağlamlarda ve nasıl yaklaşıldığının ele alındığı bu çalışmada, ötekine ilişkin algı ve yaklaşım özellikle mekânsal ve dönemsel dinamikler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Buna göre ilk olarak, her iki disiplinin de ortaya çıktığı dönemlerden günümüze yaklaştıkça, müzik kültürleri analizleri arasındaki kuramsal ve yöntemsel açıdan benzer yönlerin arttığı ortaya çıkmıştır.

Özellikle, sosyal ve kültürel antropolojinin kent antropolojisi alt dalı başta olmak üzere belirli alt dalları, artık bilimin doğduğu dönemden farklı olarak, Batı tarafından keşfedilip tanınmayı bekleyen topluluklar yerine, nasıl çağdaş toplumların problemlerine eğildiği üzerinde durulmuştur. Bu noktada sosyoloji bilimi ile kesişim kümesini büyüttüğü açıktır. Her iki disiplinin, etnografik saha çalışmalarının analizlerinde kullanılan “müzik alt kültürleri”, “müzik çevresi/music scene”, “dünya müziği” gibi bir dizi kavram bunu kanıtlar niteliktedir. Bununla beraber, müzik antropolojisinin araştırma yöntem ve teknikleri açısından, genellemeler yapmaya olanak tanımayan

küçük ölçekli fakat detaylı analizleri bugün dahi müzik sosyolojisinin makro ölçekli müzik sistemleri analizinden ayrılmaktadır. Antropolojinin bir bilim olarak ortaya çıkışındaki evrimci ve yayılcı bakış açısının Boas ve sonrası dönemde yerini emik yaklaşım ve kültürel göreceliğe bırakmasının, müzik kültürleri üzerine etnografik incelemelere yansması bu durumu daha net kavratmaktadır.

Bununla beraber, sosyolojinin bir bilim olarak ortaya çıkışında, alanın, sosyal fizik ile pozitif bilimlere yakınsatılma çabasının tamamen kaybolduğunu iddia etmek güçtür. Dolayısıyla, bir toplumsal olgunun yalnızca gözlemlenebilir ve anlamlandırılabilir olduğu kadar belirli biçimlerde ölçümlenebilir olması da önem arz etmektedir. Özellikle makro-sosyolojik perspektif ile ele alınan kalkınma, kentleşme, küreselleşme gibi konulara ilişkin veriler genellemelere ihtiyaç duymakta, genellemeler ise bilhassa bilimsel olarak ortaya konulmuş sayısal veriler eşliğinde güvenilirlik ve geçerlik eşiğini aşabilmektedir. Bu makro plana denk düşen nitelikte “popüler müzik çalışmaları” ile bir müzik türünün “yaygınlığı” ve “kitleselliği” ortaya konuldukça sosyolojik analiz süreçlerinde anlamlı sonuçlar vermesi bu duruma örnek olarak incelenmiştir.

Öte yandan, bir türden ziyade bir kategori ya da etiket olarak “dünya müziği”, günümüzde her iki disiplin için güncel ve sorunlu bir ötekini işaret etmektedir. Müzik sosyolojisi açısından, müzik endüstrisince özgün ve otantik olanın paketlenip kitlelere pazarlanması açısından bir araştırma konusu olurken, müzik antropolojisi açısından, özellikle post-kolonyal dönemde ötekinin değişen ve tanıdıklaşan kimliği ile ön plana çıkan bir konu hâlinindedir.

Benlik kavramını toplumsal bir fenomen olarak geliştiren G. H. Mead’in, bireyin bir bütün olarak kendisi hakkındaki düşünceleri (ben/I) ile bireyin kendisini başkalarının nasıl davranmasını beklediği ile ilintili belirli bir toplumsal rolde tanımlaması (beni-bana/me) arasındaki ayrım, belirli bir müzik kültürünü incelemek üzere yola çıkan bir sosyolog veya bir antropolog için sürekli bir dönüşümsellik halini alır. Bir başka ifadeyle, insanın eylemsel davranışının sahip olduğu zihinsel durumu ifade eden benlik ve kendilik kuramındaki gibi, benlik hem bir özne hem bir nesne durumuna geçer.

Kentsel alanda ötekinin müziğini ele alan ve bunu “urban blues” kavramıyla dile getiren Keil (1966, s. 348), artık dünyada müzik kültürlerinin büyük çoğunluğunun performans-yönelimli, dans-türevli ve en azından kısmi-empvize müzik stillerine sahip olduğunu öne sürmesi, sosyoloji ve antropolojinin müzik kültürleri incelemelerindeki yaklaşmayı doğrular niteliktedir. Bu yaklaşım bize uzaktaki ötekinin artık kent mekanında herkesle aynılaştığını, küreselleşme, çokkültürlülük, yersiz-yurtsuzlaşma gibi kavramlar üzerinden hangi açılardan öteki müzik olarak kurgulandığını sorgulamamız gerektiğini hatırlatır. Kentli ama hüznü müziklerin geçmişindeki ve bugünündeki ötekiliğin, etnik, dinsel, cinsiyet ya da bir başka

kimlik bileşeni temelli farkını araştırma, 2000’ler sonrası sosyoloji ve antropolojinin birbirine en yakınlaştığı güzergâhlardan biridir.

Sosyoloji ve antropoloji disiplinlerince müzik kültürlerinde öteki olgusunun nasıl ele alındığının seçilen temalar etrafında konu edildiği bu makalenin, araştırmacılara yeni bir kaynak ve bakış açısı sağlayarak, bu konuda ileri çalışmaların yapılmasına vesile olması ümit edilmektedir. Günümüzde müzik kültürlerinin içerisinde akışkan ve sürekli yeniden inşa edilen toplumsal kimlikler bağlamında bir süreç haline gelen ötekinin kurgusunu anlamlandırmak hayli güç bir iştir. Bu durum çerçevesinde, hem kültürün bir bileşeni hem kendi başına bir kültür olarak müziğin, sosyal bilimler tarafından ele alındığını, bir başka deyişle, müzik kültürü incelemesini gerçekleştiren araştırmacının, günün sonunda bir sosyolog ya da bir antropolog olduğunu hatırd tutmakta fayda vardır. Dolayısıyla, esnek sınırlar ile karakterize edilen günümüz toplumlarında, müziğin toplumsal ve kültürel bileşenleriyle, yani insani boyutuyla ilgilenmek, bir nevi “Cehennem Ötekidir” fikri ve “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik” ilkeleri arasında gidip gelen hassas bir dengede, adeta eksi sonsuz ile artı sonsuz arası durmadan yer değiştiren ben ve öteki inşaları ile müzik üzerinden bireysel ve kolektif kimlik kurgularını incelemek demektir.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (1991). *The culture industry*. London, UK: Routledge.
- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève: Contrechamps.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1979). *Dialectics of enlightenment*. London, UK: Verso.
- Becker, H. (1997). *Art worlds*. Berkeley, CA: University of California.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3), 223–234.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. New York, NY: Routledge.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture, experience*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Boas, F. (1888). On certain songs and dances of the Kwakiutl of British Columbia. *The Journal of American Folklore*, 1(1), 49–64.
- Clark, B. (2008). İki kere yabancı (M. Pekin, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- De Erlanger, F. R. (2001). *La musique arabe*, Tome 1-6. Paris: Guethlen.
- Feld, S. (2000). A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, 12(1), 145–171.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture, the meaning of style*. London, UK: Routledge.
- Jasen, D. A. (1988). *Tin Pan Alley: The composers, the songs, the performers and their times: The Golden age of American popular music from 1886 to 1956*. New York, NY: DI Fine.
- Jenks, C. (2005). *Subculture, the fragmentation of the social*. London, UK: Sage.
- Jones, A. M. (1971). *Studies in African music* (Vol. 1-2). London, UK: Oxford University.
- Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm postkolonyalizm* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- McGee, R. J., & Warms, R. L. (2000). *Anthropological theory*. New York, NY: McGraw Hill.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Illinois, IL: Northwestern University.
- Merriam, A. (1977). Definitions of comparative musicology and ethnomusicology: An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, 21(2), 189–205.
- Middleton, R. (2003). Locating the people: Music and the popular. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music* (pp. 251–263). New York, NY: Routledge.
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology*. London, UK: W.W. Norton & Company.
- Nidel, R. (2005). *World music, the basics*. London, UK: Routledge.
- Peterson R. A., & Kern R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Peterson, R. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21, 243–258.
- Petropoulos, E. (2000). *Songs of the Greek underworld: The Rebetika tradition*. London, UK: Saqi.
- Seeger, A. (1985). General articles on ethnomusicology and related disciplines, Reviewed work(s). *Ethnomusicology*, 29(2), 345–351.
- Seeger, C. (1958). Prescriptive and descriptive music writing. *The Music Quarterly*, XLIV(2), 184–196.
- Small, C. (1999). Musicking, the meanings of performing and listening: A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9–22.
- Spivak, G. C. (2010). *Can the subaltern speak?* New York, NY: Columbia University.
- Stokes, M. (2004). Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, 33, 47–72.
- Tagg, P. (1982). Analyzing popular music: Theory, method, practice. *Popular Music*, 2, 37–67.
- Turner, V. (1988). *The anthropology of performance*. New York, NY: PAJ.
- Turner, V. (2007). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New Jersey, NJ: New Brunswick, Aldine Transaction.

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü

Nuran Erol Işık¹

Öz

Müzik ve toplum ilişkisi karmaşık sosyal bağlara işaret eden bir ilişkidir. Müziğin içsel özelliklerinin yanı sıra 'sosyal'ın değişken ve akışkan özellikleri müzik sosyolojisi hakkında temel sorunsalları tartışma ve belirli bazı konuları tanımlayabilme gereğini ortaya çıkarmıştır. Bu makalede, müzik sosyolojisinin temel tartışma noktalarından hareketle bir müzik türü olarak arabesk müziğin son yıllarda geçirdiği dönüşüm ele alınmakta, söz konusu tartışma noktalarının müzik hakkında üretilecek sosyolojik ve metodolojik gündeme taşıyabileceği konu alanları hakkında öneriler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Müzik sosyolojisi • Arabesk

The Transformation of Arabesk Music within the Framework of the Sociology of Music

Abstract

The link between music and society is a relationship with complex social ties. The internal characteristics of music and the changing and fluid features of society reveal a need to define and evaluate the major problems of the sociology of music. The purpose of this article is to evaluate the major transformation of arabesk music through examining the principles of music sociology and proposing new topic suggestions revealed through major discussions on the agenda of sociological and methodological problems.

Keywords

Sociology of music • Arabesk

1 Nuran Erol Işık (Prof. Dr.), İzmir Ekonomi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Balçova 35330 İzmir.
Eposta: nuran.erol@ieu.edu.tr

Atf: Erol Işık, N. (2018). Müzik sosyolojisi açısından Arabesk müziğin dönüşümü. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 89–106.
<http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0004>

Extended Abstract

Music and society have complex social bonds. In addition to the internal characteristics of music, the flowing and changing features of social aspects emphasize the need to discuss the major issues within the sociology of music, and to define certain problems. The purpose of this article is to evaluate the major turning points in arabesk music in recent years by underlining the main themes in the sociology of music that lead to the emergence of new insights about the themes within the framework of the sociological and methodological agenda produced by evaluation tracks.

In Turkish society in the 1950s, there was a unique way of living called “the arabesk culture,” which can be sociologically and anthropologically observed in the forms of music, daily rituals, and even in political attitudes. Arabesk music was accompanied by a unique mentality, or way of thinking and feeling, which became part of the Turkish mainstream popular culture, and it deserves to be investigated not only as a way of life, but also as a method of expression about the world. An in-depth cultural analysis reveals that the sociological phenomenon called “arabesk” transcends description as a mere sentimental mood or cultural artifact of a migration process; on the contrary, it has become a significant cultural value for many people from various social backgrounds. This paper also attempts to offer a cultural reading to gain an understanding of the intertwining of culture and society, in the sense that the formation and the mediation of cultural meanings can provide a map to decipher the positions and roles of major actors, ideological scripts of media texts, and rhetorical choices of popular cultural icons.

“Arabesk” is not only a cultural form; it also describes a condition which refers to a unique mentality, a form of thinking, and a way of life, all of which are produced and reproduced by living practices of many people experiencing different worlds. In other words, the “arabesk” cultural condition is a significant cultural reference for many people within a wide range of settings, and the lyrics are formulated in such a way as to depict a tension between cultural forms of Western and non-Western lifestyles. The arabesk cultural condition is also related to understanding ambivalent elements in identities of different natures; that is, city dwellers in Turkey have identities that combine rural, traditional, and semi-urban characteristics. “Arabesk” is also a cultural artifact stemming from the process of creating an otherness in the lifeworld of Turkish society.

The “arabesk” cultural code is a product of a complex sociological transformation, ostensibly marked by a rapid migration from rural areas to various urban settings, starting in the 1950s, and leading to the formation of a class of migrants unable to identify themselves with the urban culture, its practices and the lifestyle to which they were exposed. In general, the lyrics included themes such as sorrow, love, passion,

separation, resignation to fate, and resentment. Arabesk music and its performers became well-known in popular culture, and there have been different forms of the arabesk music that are popular not only with the newly urbanized, but also with those already defined as urbanites from different segments of the society.

The *gecekondu* culture has been differentiated and transformed to such an extent that new trends in the music industry made access to music widely available. This picture helps us to understand the ways in which individuals who follow Müslüm Gürses, an Arabesk cult figure since 1970s, desire to be recognized as equals, and to be protected by “Müslüm,” defined as their “father.” Although the followers of Müslüm Gürses were labelled “illiterates” due to their tendency to internalize sentimentality instead of material and rational objectives, they reject a cultural position which projects their deprivation from material demands in such a highly “unjust and unfair world.” Being accepted into the cult-like subculture of Müslüm’s followers has been signified through various different rituals and practices, such as cutting or blading their bodies during concerts as a reference to or sign of being accepted as a member of the so-called group. Some fans involved in such rituals during the concerts seem to be seeking recognition within their own subculture, as well as within the wider society. In this context, the body also becomes a signifier in a world within which one is left with nothing else.

The icon of Müslüm Gürses has been transformed by the culture industry since the 1990s. He was seen in famous brand commercials, took part in live music shows, and even produced an album with pop music artists, indicating the extent to which a local/national cultural celebrity could transform into a well-known figure appreciated by the global cultural industry. His authenticity was questioned as a result of his growing popularity created by the market. His music and his presence have been interpreted as having more authentic value than various pop music artists, a development which was not welcomed by his followers, who instead preferred to focus on the glorification of his masculinity and his father-like nature.

In summary, the analyses formulated in this study are based on a reading which attempts to investigate cultural forms epitomized through arabesk. Instead, of attaching concepts stemming from the Western theories about a situation we have observed unfolding, I opt to develop an understanding of the ways in which individuals make sense of the world, interpret their habits, and consider it worth investigating the unique way of thinking that this process creates. The cultural forms here are accepted as symbols which help to construct maps of meanings for the daily routines of individuals influenced by arabesk music. The cultural analysis in this paper aims at offering an interpretation of the arabesk condition in general, and, in particular, its role in constructing meaning in everyday life.

Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü

1970’li yıllarda Türk toplumunda göze çarpan popüler kültürel manzara içinde barındırılan ve yeniden üretilen kültürel semboller arası çarpışmalar, gerilimler ve bunların sonucunda ortaya çıkan yeni kültürel formlar oldukça ilginç sosyolojik örnekler sunmaktadır. Sosyolojik tahayyülümüz içinde yer alan temel kırılma noktalarını da yansıtan kültürel dokular, toplumsal anlamda üretilen başat kodları anlama fırsatı doğururlar. Bir diğer deyişle, bir toplumda göze çarpan temel fay hatlarını okumak, en belirgin özelliği farklılıklar ve ayrımlaşmalar dünyası olan kültürel halimiz ile ilgili anahtarlar sunabilir.

Türkiye’de özellikle Batılılaş(a)mama maceramız içinde kentlerde yaşayan kentleşmiş/kentileşme(me)miş farkı gruplar arasında benimsenen ayrımlaşmış popüler kültürel formlar arasındaki gerilimlerin derecesi ve niteliği aynı zamanda söz konusu toplumsal süreçleri ne denli sancılı yaşadığımızın öyküsünü anlatır. Aşağıdaki değerlendirmelerin de bir tür anlatı sunduğunu akıldan çıkarmaksızın, müzik ve toplum bağıntısının karmaşık halini anlama çabası içinde, bu makalede “kendine özgürlüğü”nü dikkate alarak “arabesk” müziğe bakış açımızın aynı zamanda diğer toplumsal olgu ve süreçlerle ilgili bağı kurmaya çalışılmaktadır.

Her toplumsal olgu gibi, müzikal bir formun toplumsallığından bahsederken, içinde doğduğu ortamda kendisiyle ilişkilendirilen diğer müzikal formları da belirleyen toplumsal-tarihsel koşulları da göz önünde tutmak gerekir. Neydi arabesk müzik? Neyi anlatıyordu? Kimlerin “derdine deva” oluyordu? Bu soruların yanıtı, 1970’li yılların kültürel ortamında göze çarpan diğer popüler kültürel ürünlerin ve trendlerin aralarındaki etkileşimi bize hatırlatır. Örneğin, kentli “aranjman” müziği ya da Türkçe sözlü hafif pop müziği olarak kendisini sunan müzikal eserlerin hitap ettiği ve inşa ettiği anlam silsilesi ile, kentlerde “tutunmaya çalışan” dezavantajlı grupların derdini anlatan kültürel formlar arasındaki ayrık hal düşünüldüğü zaman doğal olarak aynı toplumda yaşatıp bu kadar farklı hissiyatları bir arada barındıran kültürel havuzu analiz etmenin gerekliliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır: Bu dönemde popüler olmuş (Yeşim, Füsun Önal, Yeliz, Şenay gibi sanatçıların albümlerinde yer alan) şarkıların sözleri incelendiğinde, anlatılan “modern” birey tiplemesinin sunduğu belirli özellikleri hatırlamak gerekir. Kendi modern kodlarını ve özgür benliğini sürekli vurgulayan, yaşamdan zevk almayı görev sayan, yaşama sınırlı derecede müdahil olan, sınıfsal çatışmaları görmezden gelen, gününü gün eden, kadın erkek ilişkilerini ifade etme biçimleri çelişkiler barındıran, kendisini “aşk”la var etmeye çalışan, ve hatta kendi kendisinin zaferini ilan eden bir insan tiplemesi karşımıza çıkmaktadır. Genellikle orta ve orta üst sınıfa hitap eden söz konusu müzikal tür içinde ayrımlaşmalar ve çeşitlilikler olsa da (örneğin, sınıfsal bir çatışma temasını gündeme getiren Cem Karaca), bu dönemin

popüler müzik kültüründe yansıtılan izlekler ile Yeşilçam filmlerinde örneklerini sık sık gördüğümüz temel kültürel kodlar (Batılı/zengin/dejenere/sarışın/kadın) ve semboller bütün kentli insanı büyük ölçüde kuşatmıştır. Bu kodların kentli nüfus içinde yer alan tüm sınıfların yaşam biçimlerini dillendirmesi mümkün değildir.

Yukarıda belirtilen fay hatlarının bazıları kültürel olarak kendisini açığa çıkarır. Sınıfsal olarak bir ayrılaşma göz önünde tutulduğunda, yukarıdaki örnek ve benzerleri üzerinden gidilerek baktığımız pop müzik dünyasının anlattığı meselelerin, asgari ücretle geçinmeye çalışan ve kentlerin çeperlerinde hayata tutunmaya çalışan grupların kültürel algı biçimlerini yansıtabilmesi kuşkuludur.

Müzik toplumsal iklim içinde ortaya çıkan ve bilinç hallerimizi ifade etmede çok etkili ve işlevsel bir anlatı biçimidir. Sadece bu sosyopsikolojik özelliğinden dolayı duygu, fikir, biliş hallerini temsil etmede farklı müzikal formların kendileri ile ilişkilendirildiği topluluklar ve yaşam biçimleri arasında diyalektik bir ilişki vardır. Yukarıda betimlediğimiz kentli topluluklar arasında eşitsizlik hiyerarşisinin en altında kalanların kendi dünyalarındaki çelişkileri ve gerilimleri yansıtacak bir kültürel mekanizma olarak beliren arabesk olgusu, aynı dönem ortaya çıkan diğer müzikal formlara bir karşı tepki olarak kendini var etme çabası olarak da anlaşılabilir.

“Sosyoloji Dergisi”nin editörü Prof. Dr. Ali Ergur tarafından vurgulanan şu nokta çok önemlidir: “Müziğin ontolojisi üzerine yeterince derin bir şekilde söz söyleme yetkisine sahip olanlar, eğer istisnai olarak çok özel bir ilgi ve eğitime sahip değillerse, toplum bilimlerinin yöntem ve kavramlarına yabancı, müziğin anlam ve kullanımları üzerine sosyolojik nitelikte araştırma yapma bilgisine sahip olanlar ise, istisnalar dışında, müziğin dilinden büyük ölçüde bihaberdirler.” Bu saptamayı metodolojik bir yelpaze olarak ele aldığımızda, bir uçta müzikal formlarla ilgilenip sosyolojik bir imgeleme ilgilenmeyenler diğer uçta ise sosyolojik bir problem ifade etmeyi amaçlayarak müzikalite boyutunda yer alan hiçbir aktör, ortam ve etkinliği göz önünde tutmayan araştırma yaklaşımlarının müzik sosyolojisine yeterince katkıda bulunamayacağı saptamasını doğrulamak mümkündür.

Bu noktadan hareketle, aşağıda çeşitli veri ve araştırma prosedürlerine dayanan “arabesk müzik olgusu” ele alınmaktadır. Müzik-toplum ilişkisinin karmaşıklığından hareketle, müzik sosyolojisine kavramsal bir bakış açısı kazandırdığı düşünülen çalışmaların temel hareket noktalarını da ele alarak, bu makalede arabesk olgusunun barındırdığı farklı analiz katmanlarına değinilmektedir. Buna bağlı olarak, içinde bulunduğu toplumsal ortam ve iklimi göz ardı etmeksizin arabesk müziğin müzik dışındaki sosyal ve hatta politik süreçlerle ilişkisi değerlendirilecek, özellikle 1990’lı yıllardan sonra yansıttığı toplumsal manzaraya işaret eden bir fotoğraf sunulacaktır.

Müzik Sosyolojisinde Temel Tartışma Noktaları

Müzik ile sosyolojinin buluşma noktasında pek çok sosyal bilimci müzik sosyolojisi ile sosyal olanın müzikolojisine dair bir gerilim hattı içinde çeşitli yaklaşımlar kullanmışlardır (Shepherd & Devine, 2015). Söz konusu yelpaze içinde “sosyal” olanın inşa edilen ve sürekli akışkanlık gösteren bir doğası olduğundan hareketle müzik-toplum ikilisinin daha dinamik, değişken ve bağlamsal özelliğini vurgulayanlar ile sosyal yapıların doğrudan müzik üzerindeki etkisini ele alan sosyal bilimcilerin bakış açıları farklılaşmaktadır. Söz konusu yaklaşımlardan ikincisi daha modernist bir açıya olup, bu noktadan bakıldığında müzik üzerinde etkisi olan sosyal kurumlar, yapılar ve değerler analiz edilmektedir. Örneğin, Supicic, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music* (1987) adlı çalışmasında müzik sosyolojisinin görevlerinden birinin müziksel materyalin sosyal olgular tarafından etkilenme biçimleri olduğunu vurgular. Ona göre, müzikal olgular sosyal olgulardır. Bu olguların müzik ile ilgili aktiviteler üzerinden doğrudan bir etkisi vardır. Bu etkilenmeyi daha net ortaya çıkarmak için, müzik sosyolojisi müzikal estetik ile ilişkilendirilmelidir; bu ilişkilendirme sonucunda ortaya çıkacak yaklaşım, daha çok müziğin sosyolojik estetiğidir.

Ayrıca, kendi çerçevesi içinde müzik sosyolojisi kendisi ile ilintili olan sosyal olgulara ilişkin sosyolojik kavramların operasyonel tanımını yapmalıdır. Müzikal öğelerin (içerik, dil, teknik, ifade) hangilerinin sosyal olgularla ilişkili olduğunu göstermek gerekir. Müzik sosyolojisinin temel amaçları: (i) çeşitlilikleri içinde farklı toplumların ve grupların müzikle ilişkisini ele almak, (ii) müziğin içindeki sosyal boyutları araştırmak için müziğin kendisinin nasıl bir sosyal olgu olduğunu göstermektir.

Buna göre, müzik sosyolojisinin en önemli metodolojik gerekliliği müziğin sosyal koşulları arasındaki karşılıklı ilişkileri ve bağıntıları çözümlenektir. Tek başına müzik sosyolojisinin müzik – toplum bağıntısını açıklayamayacağını öne süren Supicic, müzik sosyolojisinin müzikal estetik ile beslenmediği sürece eksik kalacağını belirtir (Supicic, 1987).

Söz konusu yaklaşım içinde yer alan “olgu”, “etki” gibi kavramların belirsizliği ve sosyolojik araştırmalarda operasyonel olarak kullanma gücüğü açıktır. Sosyoloji, sadece insan etkileşimlerine dair saptama yapan bir bilim dalı değildir. Aynı zamanda, bu etkileşimler hakkında bir perspektif de sunar. Müziğin önemi tek tek bireylerin zihinsel düşünce örüntüleri ile doğrudan bağlantılı ise, (müziğin) söz konusu zihinlerin inşa edilmesinde ve yaratılmasında büyük rol oynayan sosyal dünyanın akışkan, dinamik ve soyut örüntüleri ile ilişkilendirilmesi gerekmektedir (Martin, 1996).

“Sosyal” olan ile müziğin kompleks etkileşiminin belirlenimci bir yaklaşımdan arınmış bir şekilde ele alınması için “sosyal” kavramının kendisinin sosyal eylemin sabitlemiş bir nedenine işaret ettiğini ve bir tür şeyleştirme mecrası yarattığını unutmamak gerekir (Latour, 2004). “Sosyal” olgular insan etkileşimlerinin durumu,

koşuludur. Müzik de insan etkileşimlerinin özgül ve somut ürünlerinden biridir. Müziği sadece müziğin sesleri olarak değil, insan etkileşimleri ve sesleri aracılığı ile oluşturulmuş bireysel özneler arası etkileşim olarak tanımlamak gerekir. Müzik, bir “şey” değil, bir tecrübedir (Shepherd & Wicke, 1997).

Müziğin toplumdan etkilenme biçimleri ile sosyal olanın içinde müziğin yerini anlama ve irdeleme çabaları karşımıza şu noktaları çıkarmaktadır (Shepherd & Devine, 2015): (i) Anlam olarak müzik, (ii) Etkileşim olarak müzik, (iii) Kimlik olarak müzik, (iv) Müzik ve dolayım.

Bu izleklerden hareketle, müzik – toplum ilişkisi hakkında farklı değişkenler ve dinamikler analiz edilmiştir. Müziğin herhangi bir insanın ve grubun kültürü içinde bir anlam silsilesi üretmesi kendiliğinden ortaya çıkmaz. İnsan hayatının çeşitli sınırlılıkları ve sahip olduğu kaynaklar açısından her bireyin bir anlamın içselleştirmede geçtiği aşamalar farklı farklıdır. Bunun yanında, müzik, her şeyden önce, müzikal performans ve pratiklerin mikro sosyallikleri içinde farklılaşmış sosyallikler de üretir. Müzik kendi üretimini, yeniden üretimini ve dönüşümünü sağlayan kurumsal formlarla iç içe geçmiştir. Müzik ürünlerinin yapım ve üretim aşamasında söz sahibi olan tüm aktörler, aralarındaki ilişkiler, oluşturdukları normların tümü aynı zamanda kitlelerin bir müzikal ürünü anlamlandırmasındaki eğilimleri de etkileyecektir. Müziğin hayali topluluklar inşa etme gücü vardır. Belirli bir dönemde oluşturulan müzikal bir kompozisyonun kolektif bilincimizin önüne sunduğu temsil biçimleri sosyolojik bir bakış açısı ile anlamaya değer sorular üretirler. Bu sorular içinde kim veya kimlerin hangi saiklerle ve motiflerle bir müziği dinledikleri duygusal olduğu kadar bilişsel bir itkiyi de içinde barındırır. Kimlik inşa süreçlerinde yer almasının yanında, tersinden bir okumayla, müziğin daha kapsamlı sosyal kimlikleri parçalayıcı etkisi vardır. Söz konusu parçalama, müzikal ürünlere dair içsel özelliklerin kendilerini aşan çok daha kapsamlı toplumsal kırılmalara, gerilimlere, parçalanmalara ya da bütünleşme ve uyum pratiklerine ses getiren estetik semboller bütünü olabileceğinden kaynaklanmaktadır.

“Bir sanat ürününü bir tür dolayım (mediation) olarak anlamak, bu çalışmayı kendisiyle ilişkili kurumlar, diller, materyaller, alışkanlıklar, bedenler, beden dillerinin tüm ayrıntıları ile gözden geçirmek demektir. Tarzlar, gramer, tad sistemleri, programlar, konser salonları, okullar, girişimciler gibi dolayım (araçları) olmadan hiçbir güzel sanat ürünü ortaya çıkmaz” (Hennion, 2003, s. 3). Benzer şekilde Green de müzikal anlamın içinde bulunan sosyal bağlama göre müzik tarafından inşa edilen metaforlarla mümkün olduğunu vurgulayarak müzisyenlerin giyim kuşam tarzları, fanların alışkanlıkları, müziğin sergilendiği mekanın özellikleri, müzikle ilişkilendirilen sosyal ve siyasal değerler, şarkı sözlerinde yansıtılan semboller, dinleyicilerin müzikal ve sosyal pratiklerinin tümü müziğin dışında birtakım anlamların ve duyguların açığa

çıkmasını veya temsil edilmesini (delienation) sağlar. Örneğin, milli marşlar bazıları için millet, başkan, monarşi gibi olgulara işaret edebilirken bazıları için ise onur ya da utanç duygularını uyandırabilir. Bu tür alışılmış müzik biçimlerinin yanında bir flüt tınısı, bir elektro gitar parçası da hepimiz için farklı duygu ve bilme halleri ile ilgili olabilir. Müziğin dinlendiği bağlam kaçınılmaz olarak müziğin temsil biçimlerine de katkıda bulunduğu için, bu sadece (müziğin) üretim bağlamıyla ilgili olmayacaktır (Green, 2005). İşte bu noktada, müziğin içsel özelliklerinden ayrı olarak sosyal bağlamın ayırt edici özelliklerini analiz edecek mevcut “temsil etme pratikleri”ni açığa çıkarmak mümkün olabilecektir.

Buna göre, müziğin (tonalite araçlarının kurumsallaşmış sisteminden oluşan) bir nesne olarak ele alınmasından çok, “müziğin sosyolojisini” yapmamızı sağlayacak ya da müzik hakkında sosyolojik olarak konuşmamızı ve yazmamızı sağlayacak etkinlikler, edimsellikler, yaşam alanları ve davranış kalıpları bir bütün olarak karşımıza çıkar. Müzikal ürünlere içkin olan anlamların analizi, müzikal yapılarla sosyal ilişkilerin ilişkisini açığa çıkaran çalışmalar², bağlamsal yaklaşımların hemen hepsi (Roy & Dowd, 2010) bir araya geldiğinde müziğin sosyolojisine dair farklı dalları bir arada tutan çok katmanlı bir görünüm sunmaktadırlar.

Yukarıda ele alınan temel tartışma noktalarından hareketle müzik – toplum ilişkisi hakkında bir vak’a oluşturan “arabesk” müzik, kendisi dışındaki toplumsal dünyanın kendisine atfettiği değerlendirmeler aracılığı ile toplumsal bir “olgu” olarak kabul edilmiştir. Müzikalite ve tonalite özelliklerinin ötesinde arabesk müziğin normatif bir dille ele alınma biçimleri öne çıkararak sosyal bilimlerde disiplinler arası bir alanda ele alınmaya başlanmıştır³. Aşağıdaki bölümde, arabesk müziğin sosyolojisini oluşturan temel unsurlar (etkinlikler, pratikler, kendine özgü anlamlar, tarzlar, söylemler, metaforlar, duygular, ve temsiller) çerçevesinde özellikle arabesk müziğin geçirdiği ikinci evre olarak kabul edebileceğimiz 1980 ve sonrasında ortaya çıkan başkalaşma süreci Müslüm Gürses arabeski temelinde irdelenmiştir.

“Baba”dan Reklam İkonuna Müslüm Gürses

Arabesk müziğin, müzik dışında bir olguya dönüşümünün serüveni uzundur.⁴ İlk ortaya çıktığı dönem büyük ölçüde göz ardı edilmiş, toplum içindeki yeri

2 Cerulo (1995), 161 ulusal marşı analiz ettiği çalışmasında otoriter yöntem biçimlerinin olduğu ülkelerin ulusal marşlarının müzikal yapılarının daha basit ya da yalın olduğunu, çok partili yönetimlerin olduğu ülkelerde ise marşların müzikal yapılarının daha komplike olduğunu bulmuştur.

3 bkz. Işık & Erol (2012).

4 Sosyoloji disiplini içinde bazı alt alanların meşru bir çalışma alanı olarak hak ettiği yeri alması toplumdan topluma değişir. Batı toplumlarında 19. Yüzyıldan bu yana müzikoloji ve sosyoloji alanında yazılan eserler aracılığı ile müzikal ürünlerin sosyal alanla bağıntısını analiz etme geleneğinin Türk sosyolojisinde aynı hızda ortaya çıkmaması büyük ölçüde sosyoloji disiplini içinde yer alan epistemolojik gerilimlerle alakalıdır. Türk modernleşmesi üzerine yapılan çalışmalar içinde yer alan modernist bakış açısı, kültür alanının ve/veya müzikle ilgili yeni oluşumların sosyolojik ve antropolojik açıdan çerçevelendirilmesini sınırlandırmıştır. Kültür ve kültürel alan, farklı epistemik cemaatlerin ve bilme biçimlerinin savaşım vereceği bir alan olarak ortaya çıktı. Sosyal bilimlerde modernist bakış açısına tepki olarak gelişen Frankfurt Okulu okumaları, iletişim çalışmaları içinde önemli bir yer tutmuştur. Bu ekol içinden bakıldığında yeni gelişmekte olan kültür endüstrisinin Türkiye’deki görünümünü ve etki alanları Özbek tarafından *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* adlı çalışmada irdelenerek konunun sosyal bilimlerde alanında tanıtılmasının ve analiz edilmesinin ilk adımı olmuştur. Bu çalışmadan itibaren, arabesk müzik daha çok popüler kültür literatürü içinde değerlendirilmiştir.

önemsenmemiş ya da kıyasıya eleştirilmiş olan arabesk müzik, belirli bir dönemden sonra eklemlendiği grupların çeşitlenmesiyle, müzik sektörünün görünür hale gelmesiyle, popüler kültür ürünleri arasındaki yerinin artmasıyla sosyal bilimler içinde de önemli bir yer edinmiştir. Dönemsel olarak bakıldığında, 1950-1980 ile 1980 ve 2000’li yıllar arasında arabesk olgusunun kendini sunma ve diğer kültürel formlarla eklemlenme biçimleri de farklılık göstermektedir. Büyüsü bozulan dünyanın içinde yer aramalar “Tanrısı ile baş başa kalan” bireyi nasıl etkilemiştir? Ya da kendi kutsalını arayan bireyin isyanı nasıl dillendirilmektedir? Arabeskin bir temsiliyet diskurundan sunum pratiğine dönüşümü ve farklı tüketim habituslarının içinde yer alma biçimleri nasıl ortaya çıkmıştır? Büyüsü bozulan dünyaya verilen arabesk yanıtlarda hangi referans noktaları önem kazanmaktadır? Bu tür sorular, yukarıda vurgulanan “içkin anlamlar” açısından müzik sosyolojisine ışık tutacak sorular olup, diğer araştırma temalarından ayrı tutularak irdelenebilecek sorunsallar değildir.

1980’le birlikte küreselleşme ve yerel değerlerin etkin olmasıyla, arabesk müzik ile beraber kendisi ile ilgili söylemler bütünü de dönüşüme uğramıştır. Küresel/yerel dinamiklerinin iç içe geçmişliği, bununla ilgili süreçlerin her an ve her yerde pazarlanabilirliğinin artması, kimlik siyasetinin yükselişi, modernlik eleştirilerinin özellikle kültürel alana referansla yapılması gibi gelişmeler modernlik eleştirilerinin yoğunlaştığı her toplumda “sahicilik” arayışlarını da körüklemiştir. Modernlik sancuları ve kısıtları olarak kabul edilen “evrenselci dayatmalar”ın karşısında kendi kimliklerinin ifade edilmesi için yeni mecralar arayan topluluklar ve alt kültürler özellikle popüler kültürel ekseninde yeni ürünlerini sunmaya başlamıştır. Küresel popüler kültürel alanda yaratılan ürünlerin neo-liberalleşme süreci içinde küresel ve yerel ölçekte yeni medya teknolojileri aracılığı ile yayılımı söz konusu sürecin işlevselliği ve pratikliği nedeniyle kitlesel olarak onay alırken aynı zamanda beraberinde getirdiği ideolojik anlamlar silsilesinin de meşrulaştırılmasını sağlamıştır. Bir diğer deyişle, küresel olarak tedavüle sokulan ve ulusal/yerel seviyede alıcı bulan ürünler, yukarıda betimlediğimiz modernleşememe sancularının da ifade edilmesine yarayan metinler, tınılar, ve imajlardan oluşmaktadır.

Arabesk müzik, sosyal eşitsizliklerin yaşandığı bir ortamda eşit olarak yapabileceğimiz bir eylem üzerine yoğunlaşmıştır. Farklı sınıflar aynı kültürel durum içinde yer aldıklarında eşitlenmiş olurlar. Bu eşitleme doğal olarak sevdalanmak hakkı konusundadır. Bu durum bir sevme tarzı şeklinde “naif, temiz aşk” tasarımı üzerinde şekillenmiştir. Politikadan hoşlanılmayan, “derin Türkiye”nin temel sorunsalının gündelik meseleler olduğu toplumumuzda ortak noktanın bulunması genellikle “sevmek” gibi bir kültürel kod aracılığı ile ifadelendirilmiştir. Sevmek, âşık olmak insan olmanın bir gereği olarak herkesin eşit bir şekilde yapabileceği “manevi” bir etkinliktir. Belki de sevip-sevilmek umutla eş düşen ve bu sistemde “temiz kalan” tek şey olarak anlaşılmaktadır ve bunun üzerine titremek, onu korumak

gerekmektedir. Özellikle 1980 sonrası “bireyselleşme” sonunda arabeskin farklı toplumsal kesimlerde farklı değerlendirildiğini ya da dolaymlandığını (mediation) söyleyebiliriz.

Türkiye’de 1990’lı yıllarda özel kanalların ayrımlaşması, kültür endüstrisinin tüketicilerinin taleplerinin göz önünde tutulduğu kültürel üretim pratiklerinin ortaya çıkması ile beraber bir kültürel alanın belirli bir esneklik ve demokratikleşme pratiklerinin de yeşertilmesine yer veren bir alan olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Yeni oluşan ortamda çeşitli medya mecralarında “her şey tartışılabilir, her şey dile getirilebilir” söylemi aktarılmıştır. Her nesnenin alınır satılır ve pazarlanabilir olduğu küresel dünya düzeninde, Weberyen anlamda bir nevi “dünyanın büyüünün bozulması” sürecinin yaşanması ve bu duruma dair bir kaygının da dillendirilmesi kaçınılmazdır. Küresel ölçekte belirlenen popüler kültürel ürünlerin üretilme dinamikleri bir dizi aynılaştırma ve homojenleştirme pratikleri üretmekte ve “ruhsuzlaştırılan” toplulukların derinleşen sosyal problemleri ile ilgili taleplerine yeterince yanıt vermemektedir. Örneğin, “dünya müziği” olarak tanımlanan türün başlangıçta kendine özgü müzikleri kitlelere duyurma arayışlarının daha sonraları büyük ölçekli küresel şirketler tarafından üretilmesi söz konusu sürece bir örnek oluşturur.

Kimlik siyasetinin yükselişi Türk toplumunu da etkilemiş, kolektif kimlik tartışmalarına bağlı olarak farklılıkların ifade edilmesi ile ilgili kültürel eğilimler ilk serbest piyasa koşullarında ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. Medya mecralarında görülen yeni bir dillendirme hareketi içinde, “bize ait olan” gibi gerekçelerle Batılılaşma sürecinin “üzerimize giydiremediği gömlekler” olarak ifade edilen kültürel semboller yerine “çevre”nin kendisinin ürettiği kültürel işaretlere kucak açılmıştır. Arabesk kültürel durumun içinden çıkan ve bizzat bu kültürel durumla daha yakın ilişkisi olan ideologlar, politikacılar ve eşik bekçileri halk ile iletişime geçmek ve ideolojilerini yaygınlaştırmak için arabesk kültürel durumu kullanmışlardır⁵. Halk kültürü adı altında gösterime sunulacak her şey kültür endüstrisinin bir unsuruna dönüştürülmüş ve kitlelere sunulmuştur. Herhangi bir düzey kıstası ya da kalite çerçevesi kullanmanın gerekliliği gündeme geldiğinde, söz konusu müdahalenin “anti demokratik” olduğu belirtilerek demokratlık ve hoşgörü adına halka yeniden üretilmiş ve inşa edilmiş kolaj çalışmalarından ibaret olan müzikler ve yapımlar sunulmuştur. Çok kültürlülük rüzgârı içinde “merkez/çevre” gerilimine panzehir olacağı iddiasıyla prodüksiyonu yapılan TV dizileri ve müzikal formların bir nevi banalleştirme sürecinin emarelerini verdiğini belirtmek abartılı olmayacaktır. Mahremlerin ortadan kalktığı gözetleme evleri, umut taşıyan şarkı yarışmaları, evlilik programları, sabah ve öğle kuşağı programları bu sürecin en önemli örnekleri olarak gösterilebilir.

5 Özel kanallarla birlikte başlayan arabesk müziğin gösterimi özellikle Kanal 7 ve onunla bağlantılı olan kanalların artması ile daha da yaygınlaşmış, hatta Kanal 7 halka benzerlik adı altında müzik programlarında her hangi bir sınır ya da kıstaslar zinciri gözetmemiştir.

Kültürel üretim alanında serbest piyasa koşullarının getirdiği rekabet ortamı devletin bu alandaki ağırlığını hafifletmiştir. Dolayısıyla Bourdieu perspektifinden bakıldığında bir kültürel sermaye üretiminde herhangi bir normatif yapının olmaması bayağı olanın da piyasada değer kazanmasına ve satışa sunulmasına yol açmıştır. Söz konusu süreç, bir bakıma popüler ve elit kültür ayrımını yeniden inşa ederek “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir ortamda “her şeyin mubah olduğu” anlayışla birleşerek kaotik bir kültürel üretim ve tüketim alanı yaratmıştır. Daha önceleri “merkez”in ve bürokratik elitlerin kontrolü altında olan kültürel üretim dünyasındaki bu dönüşüm arabesk kültür içinde “kıroyum ama para bende” gibi sloganlarla normalleştirilmiş ve “çevre”nin hükümdarlığı ilan edilmiştir⁶. 1980’li yıllarda “kırk yılın başında halim hatırım sorulsa ne yazar sorulmasa ne” diyen Müslüm Gürses arabesk şarkı sözlerinin ifade ettiği mazlumluk ve mağduriyetten Tatlıses’in şarkı sözlerinde sembolize edilen “haydi eller havaya” tarzı kolektif serzenişlere evrilen kodlar kendi hâkimiyet ve banallik alanını meşrulaştırmıştır. Bu tür bir kitlesel ölçekte üretimin salt kültür endüstrisinin kolaylaştırıcı pratikleri ile mümkün olmadığı açıktır. Aynı zamanda Türk politik kültüründeki temel harçlardan biri olan popülizm sayesinde de arabesk türün üreticileri, önderleri, sanatçıları ve izleyicileri bir nevi ideolog kimliği ile bu tür bir arabesk anlayışın meşrulaşması için savaşım vermeye başlamışlardır⁷. TV kanallarındaki farklılaşma ve çeşitlilik şeklinde kendisini gösteren her telden çalan ve politik mağduriyetlere de kucak açan duyuş ve düşünüş hali dönemin siyasi gündemini kontrol edenlerin ekmeğine yağ sürmüştür. Derin meseleler üzerinde kafa yormaya ve bozulan büyükünün yerini ikame edecek bir kaynak aramaya gerek kalmamıştır. Popülist bir haykırış ile arabeski yeni bir çerçevede sunmak, patronaj ilişkilerini meşrulaştıracak şekilde arabesk temaları kullanmak, ve en önemlisi liyakatsizliği ön çıkaran değerleri “bize ait olma” hali olarak açıklayarak kitlelerin önüne sunmak yeterli olacaktır. Bu tür bir özcü anlayışın kendi içinde başat bir kültürel koda dönüşerek diğer kültürel işaretlerle eklemelenmesi (hegemonik erillik) arabesk müziğin toplumsal koşulların dönüşüme bağlı olarak ne kadar akışkan ve esnek bir zeminde yeniden yapılandırıldığını gösterir.

Bir zamanlar sınıfsal sistem tarafından güçsüzleştirilen ve bu güçsüzlüklerini siyasi bir arenada direniş olarak ifade etmeyen kitleler merkezle eklemelenmiş ve toplumun hemen her kesiminde arabesk renkler göze çarptıkça, yönetim tarzlarında izlenen değerler de “arabeskleşmiştir.”⁸ Arabesk izleyicisi ile arabesk yöneticiler arasındaki sınıfsal ayrımlaşma daha da görünür hale gelse de kültürel olarak birbirlerine daha da yaklaşmışlar; para ve güç gibi değerlerden beslenen gruplar hegemonik alanlarını kurumsallaştırmışlardır. Bu durum, kuşkusuz, küresel ölçekte hâkim olan Yeni Sağ

6 Söz konusu süreç popüler kültürel ürünlerin zaman zaman kendilerinden bağımsız sosyal ve siyasi süreçlerle beslenmesine de işaret etmektedir. Arif Dirlük, böylesi bir süreci “kendi kendini oryantalize etme” olarak adlandırmaktadır (Dirlük, 1994).

7 Aynı dönemde Fazıl Say’ın ifade ettiği “arabesk yavşaklık” tartışması yukarıda vurgulanan toplumsal fay hatlarına işaret eder.

8 Arabesk kelimesinin “arabeskleşme”ye dönüşümü belirli bir kültürel gruba atfedilen hiyerarşik konumu tanımlama çabası olup bir bütün olarak ele alabileceğimiz temsil pratiklerinin gücünü gösterir.

politikaların toplumda güçlü olanın öne geçmesi gerektiği şeklindeki ilke ile de kolayca örtüşmüştür. Bireylerin siyasi olarak güçlenmeleri teşvik edilmez; güçlü yöneticilerin her ne pahasına halk tarafından izlenebileceği ve her konunun ahlaklaştırdığı bir dünya görüşü öne çıkarılır. Güç arayışı içinde olan yöneticiler de maddi erklerini artırabilmek için söz konusu maddi varlığı yaratabilecek niteliklere ve donanımlara değil, kitlelerin kendi benlik algılarını dibe vurduracak ve mağdur kimliklerini öne çıkaracak reçetelere sarılırlar. Bir zamanlar ilerlemenin ve modernleşmenin temel direği olarak görülen bilim gibi anahtarlar küçümsenerek pek çok topluluğu ve yaşam biçimini tehlikeye atacak projeleri rafa kaldırmıştır. Kültürel alan ile politik alanı birleştiren temel harçlardan biri olan popülizm bu bağlamda en önemli kod olarak işlevsel hale getirilir. Politik öznenin yerine mağdur ama gururlu bireyin geçmesi her şekliyle medyada ses bulur.

Arabesk kültürel durumun iktidarın yönlendirici unsuru olması, her şeyin bir yanılısına içinde sunulmasını sağlamıştır. Türkiye kurumsal olarak sürekli bir niteliksizleşme yaşarken, bilgideki boşluk gerek dinsel gerekse etnik temelde ayrımlaşmaya çalışan gruplarca ideolojik olarak doldurulmaya çalışılmıştır. Diğer bir deyişle, küresel dünyaya eklenilebilmek için gerekli bilgi ve donanıma sahip iş gücünün apolitikleştirilerek siyasal alandan uzaklaştırıldığı ya da güçsüzleştirildiği görülmüştür. Sonunda belirli hedefleri olmayan, kendisine ve toplumuna yabancı, bencilliği bireylik olarak algılayan bir neslin yaratılması sağlanmıştır. Bu anlamda, bazı grupların yaşadıkları anlam yoksunluğu, arabesk müziğin en popüler zamanlarında rastlanan bir Müslümcünün anlam zenginliği ile ya da “aşk”ın farklılıkları örtbas edici gücüne inanan Müslümcü ağabeylerinin ruh haliyle karşılaştırılmayacak bir durumdur. Bir kuşak önce karşılaştığımız Müslümcüler bu derinliği sözel olarak ifade edemeseler bile yaşamı anlamlandırmalarının temelinde kendi ifadeleriyle “manevi duygular” ve bu duyguların en şiddetlisi olan “aşk”a inanan ve mağduriyetlerini piyasa kodlarına teslim etmeyen kesimlerden ibarettir (Işık & Erol, 2002).

2000’li yıllarda popüler kültürel fotoğrafa takılan en önemli unsurlar diziler, filmler ve yıldızlaştırılan karakterlerdir. İnsanların giderek atomize olduğu ve daha çok oranda pek çok insanın televizyon başında sosyalleştiği bir ortamda izleyici konumunda bulunan gruplar bir eyleyen olma halinden giderek uzaklaşmıştır. Kendi yaşadığı hayatın küçük küçük parçalarını güvenle izlediği TV ekranı evin baş köşesine oturmuştur, bu durum da yabancılaşmanın sosyal psikolojik ağırlığını arttırmıştır. Metalaşan insan, kendisinde var olan her değeri izleyerek ve kendisini izleterek tüketime sunmuştur. Hayat gerçek ve sanal olmak üzere ikiye ayrılmışken, gerçek hayattaki her aşırı uç sanal dünyanın malzemesi olmuştur. Makul ya da akılsel olan hiçbir şey neredeyse kültürel dünyada kendine bir yer bulamamıştır. Bu anlamıyla çatışma yaratacak her şey, çatışmayı devam ettirecek her unsur, gerek siyasette gerek kültürel alanda gündeme getirilmiştir.

Söz konusu tarihsel süreç içinde Müslümcüler daha önce kültürel kodları kendilerine benzemeyenler tarafından mağdur edilmişken, tarihin bu anında kendileri gibi görünen ve konuşan kişiler tarafından mağdur edilmiş ve unutulmuşlardır. 1980’li yıllarda bir tür karşıtlık ve zıtlık üzerinden kendi seslerini duyuran bir alt kültür inşa ettikleri halde, 2000’li yılların söz konusu sosyal bağlamında kültürel ortak paydalarını paylaşanlar tarafından sınıfsal olarak dışlanmışlardır. Arabesk kültürel durum içinde ve onun aracılığı ile maddi gücü eline geçirenler, altta kalanlara Müslümcülerin tabiri ile “delikanlı gibi” davranmamışlar, söz konusu mağduriyet alanlarından süratle uzaklaşmışlardır. Bu bağlamda, söz konusu uzaklaşma ile beraber, “en delikanlı” Müslümcülerin değerlerini taşımayan, arabesk müziğin tınlarını farklı şekillerde kendi yaşam biçimlerine entegre eden Hip Hop Arabesk gibi müzik türleri de kentlerde boy göstermeye başlamıştır. Kentlerin sunduğu kurumsal yapıya eklenememiş Hip Hop Arabesk fanları, bir önceki kuşakların benimsediği delikanlılığın, adam gibi adam olmanın, ilahi aşk inancının, ahlak vurgusunun asgari seviyede vurgulandığı ya da hiç önemsenmediği bir tür sapma kültürünün üyeleri haline gelmişlerdir. Klasik arabeskçilerden farklı bir seviyede (apaçi gibi) kimlikler ve tarzlar üreten Hip Hop Arabesk kültürünün izleyicileri internet teknolojisi ile aralarında bir iletişim ağı kurarak hem Hip Hop müziğinin hem arabeskin müzikal öğelerini kendi olanaklarıyla kurdukları mekânlarda eklemleyerek çoğunlukla kendi izleyici gruplarına sunmuşlardır. Söz konusu alt kültürün kendine özgü giyim kuşam tarzları, aralarında oluşturdukları dilin içerdiği Türkçe alfabede olmayan q ve w gibi harfleri kullanma biçimleri, eşitlik arayışından çok hâkim olan ve ezilenlerin dünyasına attettikleri meşruiyet ve bu durumu argo kelimelerle ifade etme biçimleri, arabesk müziğin serüveninde ne tür bir sosyolojik evrimin olduğunu açık seçik göstermektedir (Erol-Işık & Başaran, 2017). Bu tür bir ayrımlaşma da müzik-toplum ikilisinin yukarıda vurguladığımız dinamiklerinin Türk toplumundaki en göze çarpıcı örneklerinden birine işaret eder.

Arabesk müziğin diğer müziklerle bu tür eklenme biçimleri toplumdaki kırılan fay hatlarının, kültürel etkileşimlerin ve ideolojilerin aralarındaki gerilimleri ve ortak buluşma noktalarını gösterir. Yukarıda vurgulanan küreselleşme bağlamında ortaya çıkan sosyal yapıya dair başkalaşım ve modernleşme serüvenine dair farklı anlatılar da arabesk müziği anlama ve yorumlama biçimlerimiz ile ilişkilendirilmiştir. Başlangıçta “yoz müzik” şeklinde adlandırılan ve aşağılanan arabesk durum küreselleşmenin etkilediği toplumsal koşullar ile etkileşime girdiği zaman, söz konusu koşullara hâkim olanlar tarafından kültür endüstrisinin farklı katmanlarına eklenmeye çalışılmıştır. Müslüm Gürses’in pek çok reklam filminde yer alması, Batı müziği ile arabesk müziğin eklenmeye çalışıldığı bir albüm çalışmasına imza atması bu durumun en belirgin örneklerini oluşturur. Bir yandan kendisine “baba” rolü atfeden kalabalıkların çıkarlarına ters olacak bir kültürel evrilme ve sınıf atlama serüveninin baş aktörü olurken, diğer yandan da arabesk müzik kültürel bir ürünün hangi sosyolojik koşullarda içe alınacağını hangi bağlamda dışlanacağını incelenmesine olanak veren bir vak’a olmaya devam etmiştir.

Arabesk müzik şarkılarının tekabül ettiği ideolojik ve kültürel anlam dünyasından başka, söz konusu müzik türünün üretimini şekillendiren ekonomik ve teknolojik iklim de müzik sosyolojisi açısından göz önünde tutulması gereken bir diğer boyuttur. Bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler, analog kaydın yerini dijital kayıta bırakması, yazılım programlarının amatör müzik üretimini kolaylaştırıcı etkileri müziğin yapım sürecinde çok boyutlu ve esnek bir manzarayı önümüze koymaktadır. Bunun yanında teknik gelişmeler, daha önce birlikte eser seslendiren müzisyen birlikteliğini gerekli kılmamış, birbirinden ayrı yapılan kayıtların daha sonra birleştirilerek bir çalışma yapılmasını sağlamıştır. Ne var ki söz konusu “esnek üretim” eserin doğaçlama özelliklerine darbe vurucu bir etki de yapmıştır.

Bu bağlamda, Müslümcüler değişen dünyada kendilerine bir yön bulmaya çalışmışlardır. Öncelikli olarak teknolojik gelişme seviyesi arabesk kültürel ürünlerin üretildiği Unkapanı kaset piyasasını ortadan kaldırmıştır. Bir diğer deyişle, dijital kayıt, CD’ye geçiş, bilgisayar ortamlarında korsan CD ve MP3’lerin dolaşımı sanatçı ve bestecilerin eserlerden para kazanmasını zorlaştırır. Günümüz bedeli ile 5 YTL’ye Müslüm Gürses’in bütün albümlerini elde etmek mümkün hale gelir. Korsanın bu oranda yaygınlaşması ve devlet tarafından bir türlü kontrol altına alınamaması sanatçıların başka alanlarda para kazanmalarını zorunlu hale getirir. Bu durum ise konser etkinliklerini ve medya ortamlarında boy göstermelerini gerekli kılar. Hazır bir kitlesi olanlar belli bir dönem konserlerle idare eder. 2000’den sonra kültür endüstrisi ve medyanın daha da etkin hale gelmesi ile sanatçılar TV programlarında boy göstererek, program yaparak, reklamlarda, dizi ve filmlerde oynayarak para kazanmaya çalışırlar. Arabesk sanatçıların ilk çıkışlarına atfedilen (1960–1980) “sahicilik arayışlarının” yerini, belirli bir sosyal ağın parçası olma, popüler kültürel bir ikon olma, ve fiziksel görünüm gibi faktörler alır. Bunun diğer bir görünen hali ise pop müzikçilerin şekli ile arabeskçilerin sözlerinin birleşmesidir. Popçularla arabeskçilerin bu kaynaşmalarına, Mahsun Kırmızıgül, Özcan Deniz, Alişan güzel örneklerdir. Özellikle 2000’li yılların müzik hareketlerini bu açıdan değerlendirmenin önemli olduğu söylenebilir. Daha önceki dönemlerde olan aile çay bahçesi, kapalı spor salonlarında yapılan konserlerin yerini TV programları alır. Halkın konsere gitme talepleri azalır. Televizyonun kültürel hayattaki yeri giderek artar. Medya mecralarının çeşitliliği sanatçıların TV kanallarından beklentilerini arttırır. Bu sanatçılar arasında arabeskçiler çoğunluktadır. Promosyon sabah programlarından, dizi rollerine veya kendi programını yapma durumundan, büyük bir abinin programında yanık bir uzun hava söyleme gibi örnekler arabeskin diğer kültürel tüketim unsurları ile eklenme biçimini de gösterir.

2000’li yıllardan sonra sanal dünyada da önemli değişimler oldu. Bilgisayarın yaygın kullanımı, kültür alanında değişik ve daha önce bilinmeyen aktörlerin devreye girmesine neden olmuştur. Youtube kanalı piyasaya başka bir boyut kazandırmıştır. Bir el kamerası ile yapılan kayıtlar milyonlarca insana ulaşmak mümkün olur. Yine aynı kanalla eserlerin görüntülü kayıtlarına doğrudan ulaşmak kolaylaşır. Böyle bir ortamda

Müslümcüler de varlıklarını sanal âleme taşırlar. Değişen dünya ve gelişen teknoloji, her kültürel unsurun benzer mecralar kullanarak kendisini ifadesini mümkün kılmıştır.

Söz konusu kültürel durumda Müslüm Gürses önemli değişimlere imza atmıştır. Müslüm Gürses'in özellikle 2000'li yıllarda başladığı değişimi kendisini 2006 çalışmalarıyla somut olarak göstermiştir. Yorumcu kimliği ile ön plana çıkmaya çalışan Müslüm Gürses'in farklı tarzlardaki eserleri yorumlaması veya eşlik etmesi ile arabesk olgusu farklı bir rotaya doğru evrimin işaretlerini vermeye başlamıştır. Müslüm Gürses'in sanat müziği ve halk müziği okuması anlaşılabilir bir şeydir, çünkü ikisi de arabeskin alt yapısında olan özgün formlardır. Ne var ki, caz, rock ve rap tarzı eserlerin yorumlanmasındaki katkı ve icralar arabeskin arabesk kültürel durumu yönetmeye çalışan aktörler tarafından farklı bir seviyeye taşıma çabalarından biridir. Söz konusu icralar Müslümcüler tarafından takdir görmese de daha önce hiç Müslüm Gürses dinlemeyenlerin de Müslüm Gürses dinlemelerine imkân sağlamıştır. Yukarıda da vurgulandığı gibi, bu tarz çabalar, Müslüm Gürses özelinde temsil edilen arabesk kültürel durumu bir tür yapı bozumuna uğratarak farklı türlere eklemleme ve piyasaya yeniden sürme çabasıdır. Müslüm Gürses'in bu durumu bir tür köksüzleşmeye ya da yersiz yurtsuzlaşmaya işaret etmektedir. Başlangıcından beri, Müslüm Gürses ile kitlesi Müslümcüler arasında anlamlı ve köklü bir ilişki vardır. Bu durumu ifade eden "baba" kimliği 2000'li yıllarda reklamlarda yer almasıyla beklenen itibarı görememiştir. Kameranın kendisine gülünecek bir kişilik olarak davranması, söz konusu paternal kimliği yerinden etmese de büyük ölçüde sarsmıştır. Müslüm Gürses onlara göre paraya değer vermeyen ve reklam gibi insanların kandırılmasına ön ayak olan bir karede bulunmaması gereken bir kişidir. Reklam sektörü açısından kendisinin bazı markaların kampanyalarında yer almasının birkaç sebebi vardır. Beceriksizliği, sadeliği, dalgınlığı, yabanıllığı ile orijinal özellikleri olan bir tiptedir. Arabeskin en sahici yüzüdür ve reklam dünyası için sahicilik çok önemlidir⁹. Ayrıca, şarkıları ile ağlatan, kahreden Müslüm, yeni bir yüz olarak güldüren eğlendiren bir tipteme biçimine dönüştürülmüştür. Tüketim dünyasının en önemli sembollerinden biri olan Coca Cola reklamında yer aldırılmasıyla, tersinden bir okumayla, arabesk kültürel duruma karşı derin bir aşağılama ve eleştiri yatmaktadır. Müslüm aslında alt sınıfların, dışlanmışların ikonudur. Müslüm Müslümcülerin "ulaşılmaz" olarak gördükleri ideal tiptedir. Reklam şirketleri parasını verip bu ideal tiptemeyi bulunduğu yerden indirmeye çalışmakta ve temsil ettiği sembolleri alt-üst etmektedir.

9 Sahicilik, bir şey hakkında dürüst, canlı ve tutarlı bir şeyler hissetmek ve hayatın içinde bazı şeyleri keşfederek, kişisel bir içe bakış yaparak hakikate dair ifadelendirme yapmaktır. Sahicilik yanlış benliğimiz ile gerçek benliğimiz arasında ayrım yapmamızı sağlar (bkz. Vannini & Williams, 2009). Söz konusu bağlamda, böyle bir ayrımın kendisinin "inşa" olduğunu iddia eden postmodern kanaat önderleri, Müslümcülerin gerçek benlik arayışlarına inanmayarak ya da onların yaptığı bu tür bir ayrımı hiçe sayarak Müslüm için sadece medya sektörü için geçer akçe olabilecek bir tipteme yaratmaya çalışmışlardır. Trilling (2009), sahicilik kavramının günümüzün ahlaki argosu haline geldiğini ve özellikle kötüye giden halimize, bireysel tecrübelerin güvenilirliği hakkında sahip olduğumuz kaygıya işaret ettiğini vurgular. Müslümcüler de kendi benlik kayıplarını, güven kaybını çeşitli vesilelerle açıklarken aynı kaygıdan bahsederek Müslüm Gürses'in kendilerine sunduğu panzehirin bu kaygıyı bertaraf edici yönüne değinmişlerdir. Yukarıda yapılan sahicilik değerlendirmesi, Müslümcüler üzerine yapılan saha çalışmasından türetilmiş olup, emik bir bakış açısı sonunda elde edilmiştir (Işık ve Erol, 2012).

İdealize edilen bir kimlik Müslümcülerin gözü önünde tüketilmekte ve bir eğlence nesnesine dönüştürülmektedir. Bu süreç, bir müzik ikonu ile ona bağlanan ve onun müziği ile onur duyma duygusunu tadan grupların bu edimlerini de hedef almaktadır. Müslümcülerin en kutsalı hiçe sayılmış ve o gruplarla ve temsil ettikleri değerlerle Müslüm Gürses kullanılarak dalga geçilmiştir. Kültürel hegemonya inşa eden aktörlere göre en üst değer olan paranın elde edilmesi için her yol meşrudur.

Sonuç Yerine

Müzik ve toplum ikilisinin sosyolojik açıdan araştırılması, müziğin kolektif üretimi ile ilgili süreçleri, farklı gruplar üzerinde yarattığı duygusal ve bilişsel etkiyi, ve bu grupları ayırıcı özellikleri kristalize etmedeki gücünü gösterme gibi amaçlar etrafında şekillenir. Müzik, sadece sosyal alanın değil benliklerin ve kimliklerin de inşasında rol oynayan, sadece bir ses ve tonalite sisteminden ibaret olmayan, toplumsal hayatın her yerine sızmış bir olgudur. Müzik, sosyal ilişkileri inşa edici güce sahiptir ve bu ilişkilerin niteliğini estetik kodlarla ifade eder. Bu nedenle, dinleyiciler de söz konusu estetik kodların üretildiği sosyal bağlamın taşıdığı özellikler aracılığı ile müziğe kendi hayatlarında farklı nitelikte yer açacaklar, farklı şekillerde yorumlayacaklardır.

Paul Willis, *Profane Culture* (1978) adlı eserinde erkeklerden oluşan bir alt kültürün üyelerinin dinledikleri müzikten yola çıkarak aslında “aktif yorumlayıcılar” olduğunu yazar. Aslında Willis, bu çalışmada sosyal formasyonlarla müzik arasındaki bağın izleyiciler tarafından nasıl aktif bir biçimde kurulduğunu analiz etmektedir. Arabesk müziğin hayranları da bir tercih yaparak, kendi deneyimlerini en iyi ifade ettiğini düşündükleri ikonlara sarılarak hayatı, içinde buldukları sosyal ilişkiler ağını müzik aracılığı ile yorumlamışlardır. Başlangıçta tanınma talepleri olan kitleler, kendi mazlumluklarını yaratan ve onaylayan bir alt kültür içinde zamanla kimlikleriyle ilgili taleplerini sunmaya, dolayısıyla daha fazla görünür olmaya önem vermişlerdir; çünkü iktidar sürekli olarak politik/ekonomik bütünleşmenin veya normalleşmenin gerçekleştirilmesi için toplumdaki var olan kültürel malzemeyi kullanmayı tercih eder. Modernleşmemenin katlanarak artan problemleri (örneğin, sosyal entegrasyon ve ayrılaşma) karşısında arabesk müzik ve kendisiyle ilişkilendirilen diğer türler, bireylerin ezilmişlik ve kahrısevenlik duygularını yeniden üreten bir ideoloji öbeği içinde yer almaya başlamıştır. 1980 sonrası başat olarak öne çıkan neo-liberal politikaların toplumda ekonomik ve kültürel olarak dışlanmışları arttırmasıyla beraber, bireyselliğini ifade eden kitleler bir tür iradesizleşmeyi, kutsanmayı, tutunamamayı sembolize eden temsiliyet mekanizmalarına sarılmış; bu süreç zaman zaman arabesk durumun farklı gerekçelerle estetize edilmesini de beraberinde getirebilmiştir. “Çevre”nin kültürel kodlarından en önemlisi olarak ortaya çıkan arabesk, diğer kültürel formlara, politikaya, eğitim pratiklerine, alışkanlıklara yansiyarak postmodern bir kolaj oluşturmuştur. Yukarıda “emik” bir bakış açısından sunulan arabesk kültürel durum,

müzik sosyolojisi üzerine anlamacı bir bakış açısının ürünü olup bu müziğin kitlesinin zihnindeki sosyolojik sorunsallar ile müziğin üretiminde yer alan önemli aktörleri, bağlamı irdelemeye çalışan bir çalışmadır.

Müziğin sosyolojisini yapmak, müziğin sosyolojik olarak bize ne sunduğunu anlamak, müzikoloji ile sosyolojinin bulgularını bir araya getirmek, öncelikle zengin ve kapsamlı metodolojik bir gündem yaratarak mümkündür. Yukarıda vurguladığımız temel araştırma izlekleri – anlam/kimlik/etkileşim/dolayımleme hakkında belirli bazı araştırma soruları ile müzik sosyolojisi alanına katkıda bulunabilecek önemli araştırma sorularına ihtiyaç vardır. Örneğin: izleyicilerin müzikle ilgili tüketim alışkanlıkları, müziğin şiirsel ve estetik özellikleri, farklı semantik ve semiotik yapıların bir arada kullanılma biçimleri, müzikal yapıların sosyal kimliklerle örtüşme noktaları, müzik yapım aşamasının etnografik bulguları, müzikal dağıtım ve tüketim kalıplarının türlere göre değişimi, müzikal estetik özelliklerin moral değerler üzerindeki etkisi, şarkı sözlerinin kimlik ve benlik inşasındaki yeri, müziğin duygusal boyutunun kolektif düzeyde alımlanma biçimleri, müzikal bir kompozisyonun kolektif bilincimizin önüne sunduğu temsil biçimleri, müziğin dolayımleme biçimlerinin müzikal alımlama üzerindeki etkileri gibi konu ve izlekler ampirik olarak irdelenebilir. Bu tür sorunsalları araştırma hedefleri, Türk toplumunda her geçen gün farklı biçimlerde bir araya gelen ya da temas eden müzik türlerinin kendi hayal gücümüz, anlam dünyamız, ve en önemlisi sorunlarla baş etme tarzlarımız üzerindeki etkisini araştırma imkanı verecektir.

Kaynakça/References

- Cerulo K. (1995). *Identity designs: The sight and sounds of a nation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Dirlik, A. (1994). The postcolonial aura: Third World criticism in the age of global capitalism. *Critical Inquiry*, 20(2), 328–356.
- Erol-Işık, N., & Başaran, M. (2017). Unmasking expressions in Turkish rap/hip hop culture: Contestation and construction of alternative identities through localization in Arabesk music. In M. Miszczyński & A. Helbig (Eds.), *Hip Hop at Europe's edge: Music, Agency, and Social Change*. Indiana: Indiana University Press.
- Graham, V., & Shepherd, J. (1984). Sociology and music education: a response to Swanwick. *British Journal of Sociology of Education*, 5(1), 57–76.
- Green, L. (2005). Musical meaning and social reproduction: A case for retrieving autonomy. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 77–92.
- Hennion, A. (2003). Music and mediation: Towards a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction*. New York: Routledge.
- Işık, C. & Erol, N. (2002). *Arabeskin anlam dünyası*. İstanbul: Bağlam.
- Işık, C. & Erol-Işık, N. (2012). *Kültürel dünyamızı anlamak: Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul: Ferfir.

- Latour, B. (2004). *Reassembling the social*. London: Oxford University Press.
- Martin, P. J. (1996). *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (12. basım). İstanbul: İletişim.
- Roy, W. G., & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music? *Annual Review of Sociology*, 36, 183–203.
- Shepherd, J., & Wicke, P. (1997). *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity.
- Supicic, I. (1987). *Music in society: A guide to the sociology of music* (Vol. 4). New York: Pendragon.
- Trilling, L. (2009). *Sincerity and authenticity*. Boston, MA: Harvard University Press.
- Vannini, P., & Williams, J. P. (Eds.). (2009). *Authenticity in culture, self, and society*. Surrey: Ashgate.
- Willis, P. E. (2014). *Profane culture*. New Jersey, NJ: Princeton University Press.

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine*

Ömer Can Satır¹

Öz

Yapılan bu çalışma, gelenek ile modernite arasında şekillenip popüler kültürden beslenen ve seksen sonrası Türkiye’de yaşanan sosyolojik gelişmelere koşut olarak ortaya çıkan yeni Ankaralı müzik anlayışını bütüncül bir bakış açısıyla tanımlamayı amaçlamaktadır. Burada Ankaralı müziği iki temel dinamik üzerinde ele alınacaktır. Bu müziğin sosyo-kültürel yanı merkez-çevre diyalektiğinden hareketle Başkent’in geçirdiği modernlik deneyiminin bir sonucu olarak ortaya çıkarken, müziksel bağlamı gelenek üzerinden gerçekleşen üslup, sound, söylem ve eğlence mekânlarıyla vücut bulmaktadır. Belirli bir kitle tarafından değer atfedilmesi, çalgı ve repertuar bakımından ayırt edilebilmesi, küresel eklemlemeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık olması ise Ankaralı müziğini farklı kılan stratejiler olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Ankaralı müziği • Ankara halk müziği • Yerel sound • Elektrosaz • Arabesk

The Definition of the New Ankaralı Music

Abstract

This study aims to define the concept of new Ankaralı music from a holistic viewpoint, which was shaped by both modernity and tradition and fed by popular culture, and which emerged corresponding to the sociological events that occurred in Turkey after 1980. Here, Ankaralı music will be discussed in terms of two basic dynamics. While the socio-cultural aspect of this type of music arises from the modernization of the capital based on the dialectics of center-periphery, its musical context is based on traditional style, sound, discourse, and entertainment venues. It is attributed a value by a certain group of people; it can be distinguished in terms of instruments and repertory, and it is open to global articulation, and therefore to change and innovation, which come to the fore as the strategies that make Ankaralı music unique.

Keywords

New Ankaralı music • Ankara folk music • Local sound • Elektrosaz • Arabesk

* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bilim Dalı’nda, Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında gerçekleştirilen “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü” adlı doktora tezine dayandırılarak hazırlanmış olup, IV. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu’nda sunulan bildirinin genişletilmiş tam metin halidir.

1 Ömer Can Satır, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Kuzey Kampüsü Çevre Yolu Bulvarı 19030 Çorum. Eposta: omercans@gmail.com

Atf: Satır, Ö. C. (2018). Yeni Ankaralı Müziğinin tanımı üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 107–130.
<http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0007>

Extended Abstract

Globalization and localization dialectically has articulated the relation between traditional and the modern and has paved the way for popular music types that are produced in line with the zeitgeist. Without doubt, one of these music types is the concept of the New Ankaralı Music, which has always been on the agenda in Turkey in recent years. The main purpose of this study is to assess this music type, which began to produce its first samples in the early 1980s and which has become an important object of popular culture over the past ten years by surpassing local boundaries in terms of its musical foundations as well as socio-cultural dynamics. The fact that this approach, which is conceptualized as *Ankaralı music*, is based on certain determining factors comes to the forefront as one topic that must be addressed in this study. Indeed, it is necessary that this topic be explained in detail, because *Ankaralı* music possesses indicators that evoke certain musical notions in the mind in terms of etic and emic (traditional dance of Ankara, spoon dance) and a unique sensual design under the title of *Ankara sound*. Furthermore, it refers to a discourse of *Ankaralı* that is male-dominant in an ideological context, and finally, it takes place within a certain historical adventure with new entertainment locations and rituals that are based on ancient traditions.

In its shortest definition, the music of Ankara is a new concept which is shaped amid the traditional and the modern within a certain geographical area. It is influenced by both traditional and popular culture, which is a manifestation of modern life, and which is open to global articulation and hence to change and innovation. While this music type has its roots in local music traditions of Ankara and its peripheral geography (the music tradition of Seymens, the folk music of Ankara and the music tradition of the Central Anatolia), it continues to develop through production forms based on popular culture. One part of *Ankaralı* music is rooted in an ancient tradition, while another part of it depends on a form of interaction with current popular culture music forms. Of course, this structure is a natural outcome of the cultural relationship between the traditional and modern, and is directly related to the dialectics of center-periphery, as conceptualized by Hannerz (1998). In this sense, Ankaralı music corresponds to the meanings ascribed to music by lower income residential areas as compared to the Ankara city center, which is equally distant to the rural and the urban areas - not spatially but with respect to lifestyle. It is also a cultural projection of the peripheral life that is formed based on the center-periphery dynamics. All these events gave rise to a music centered on Ankara, which can be clearly defined today. It has its unique musical and oral discourse, can produce locations based on historical inclinations, and develops new rituals and practices.

Although *Ankaralı* music is a product of periphery dynamics in demographic terms, it is an urban music in its essence, and it partially reflects city life. While this music type that emerged from slum culture brings forward its proximity to Arabesk music, it is not a coincidence that a new type of urban folklore appears around Ankara in a period during which the meaning of Arabesk changed. It is inevitable that the urban population mostly from Central Anatolia and the districts around Ankara and settling in the periphery, and those who define themselves as *Ankaralı*, would express themselves with this music.

Another justification for *Ankaralı* music is that it depends on some practices based on historical inclinations. For instance, it is possible to connect the historical foundations of the locations in which this music is produced to music assemblies that were performed in and around Ankara, such as *cümbüş* and *muhabbet*. Indeed, the current data indicate that the *Seymens* of Ankara had a kind of entertainment called *cümbüş*, which they secretly performed in accordance with a certain hierarchical order, style, and discipline, and which involved elements such as alcohol consumption, women, music, and dance. The rapid modernization and urbanization process that Ankara underwent with the foundation of the Republic inevitably removed the traces of the *cümbüş* tradition from the city center. This entertainment practice was replaced with modern venues such as music halls and night clubs as of the 2000s. Today, there are tens of venues performing *Ankaralı* music in the triangle of Ulus, Maltepe and Cebeci.

The association of venue and sound has an important place in the formation of *Ankaralı* music. Indeed, this music type has a distinguishable sensual design beyond its history, discourse, cultural venues, and entertainment practices, and all these factors contribute to the emerging tonal construct. In this respect, *Ankaralı* music needs to be designated as a local sound manifestation in the musicological context. While the display areas of this structure, conceptualized as “*Ankaralı* sound”, is doubtlessly formed by instrument elements and vocal styles, we can see that *elektrosaz*, a type of instrument that works with electronic amplification, comes to the forefront as a designator of authenticity in the *Ankaralı* music. Along with *elektrosaz*, percussion instruments like *kaşık* (spoons), bells, *darbuka*, *bendir*, bongos, *tef*, and keyboards, which provide harmonization, are instrument groups that complete the *Ankaralı* sound. Of these sound components, percussion instruments construct the traditional aspect of *Ankaralı* music, whereas the keyboards, which form the harmonic framework, represent music’s modern side. *Elektrosaz*, on the other hand, has a symbolic meaning as an indicator of the dialectic relation that this music type has formed between the traditional and the modern. However, live musical performances based on a context of *scene* underlie this local sound concept. Here, while the notion of *scene* plays a significant role in understanding *Ankaralı* music, it is inevitable to look at the groups of people with shared values, organizations, and behaviors that cluster around this music practice and the relationship of production and consumption of the music constructed in this scope from the framework of the “local scene”. Indeed, urban venues such as night clubs and music halls in which the *Ankaralı* music is constructed today are outcomes of the collective consciousness that requires a large number of people to work as a team, as stated by Becker (2013). Further, all these collective conventions are carried out by actors such as the musicians, the women dancers, the owners of the venues, the staff, and the audience. Doubtlessly, the figure of the musician is the driving force of this joint activity. The data obtained show that the development of *Ankaralı* music within a specific cultural location is shaped by the habits of musicians in a Bourdieu’s sense. It can be said that especially the

performance practices that Ankara musicians carry out in these locations and their performance techniques, styles, and repertoires are associated with direct historical inclinations they have, and that their cultural capital is based on tradition.

Another factor that reproduces *Ankaralı* music in the environment of the local scene is entertainment practices, and the woman figure stands out in this dimension. Indeed, the performances that women dancers carry out on stage in these venues and the entertainment rituals that appear at the same time are an important determinant of strategies for making music. There is effective communication, on the stage, between the women dancers and the musicians throughout the performance. In particular, the high-pitched darbuka can lead the dance by changing rhythmic combinations according to the movements of the dancer, and the women actors can consolidate a whole musical performance. Again, an entertainment ritual taking place through the woman dancer on the stage and the consumers/audience is directly related to music. This practice, which has been conceptualized in Ankara jargon as “çök”, depends on a traditional understanding of entertainment that was performed in the past in indoor environments in and around Ankara, and in which music and dance were intertwined. In these environments in which *Ankaralı* music is constructed, taking the dance floor with the women is a significant indication of prestige for the audience and it is an important source of income for all these venues. The most distinct feature of this entertainment practice within the context of music is that it diversifies the repertoire of *Ankaralı* music. Indeed, this ritual, which is performed throughout the night in a cyclical manner, is accompanied by music pieces from different styles. In this sense, it is possible to mention five types of repertoire components, named *bozlak*, traditional dance music, *muhabbet-oturak* music types, Central Anatolian folk songs, eclectic dance music, and *ankarabesk*.

In conclusion, *Ankaralı* music is not a culture of disharmony that brings a traditional atmosphere to the city or turns its back on the urban culture; on the contrary, it is a practice which accepts that there is a problem of meaning determined by urban dynamics, brings about a response to it, and carries a consciousness of harmony and tradition with this response. This music is also actualized through the discourse of *Ankaralı* as an indicator of identity. However, the identity of *Ankaralı* emphasized here indicates the masses who came into this city from the peripheral settlements and identified themselves with this city. They embraced being an *Ankaralı* as a tool of upper identity, rather than defining the capital Ankara, which is an indication of the modernization of the Republic. This indication will certainly bring with it the contrast of the old and new *Ankaralı* music cultures. Definitely, musical pieces with a “moral-didactical-spiritual” discourse, which are often encountered in the “old *Ankaralı*” music culture, have been replaced with a more “humorous-earthly-immoral” discourse in the new *Ankaralı* music culture. In spite of this serious shift in discourse, although the old and the new traditions resemble each other particularly in terms of melodic structures, it is an undeniable fact that the biggest influence on the melodic choices has been popular culture.

Yeni Ankaralı Müziğinin Tanımı Üzerine

Harvey'in (2007) deyiimiyle, zaman-mekân sıkışmasının bir nedeni olarak ortaya çıkan küreselleşmenin tek mekân ve sonsuz bir şimdiki zaman anlayışını, gündelik yaşam üzerinden insanlığın tüm kültürel kodlarına işleme bu sürecin en somut gösterge alanlarından biri olan müziğin günümüzdeki pratik ve söylemlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Nitekim toplumlar arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve müziğin popüler bağlamda küresel dolaşıma açıldığı bu dönemde uluslararası yapıların, çok uluslu sermaye ve teknolojinin, yerel ve ulusal düzeyde küreselleşmenin etki etmediği bir müzik pratiğinden söz etmek oldukça zorlaşmıştır (Frith, 1989, s. 2). Buna karşın küreselleşme akımı ve yarattığı postmodern durum, modernleşmeyle ötelenen yerel değerlerin önünü açmış ve bu değerlere kamusal alanda meşruiyet kazandırmıştır. Nitekim dünyanın diyalektik olarak küreselleşirken yerelleşmesi, geleneksel olanla modern olanı birbirine eklemeyerek zamanın ruhuna uygun özgün üretimlerin farkındalığını katbekat artırırken, güncel müzik anlayışlarını anlama ve kavramada, yerel-küresel karşıtlığı içinde farklılık arz eden kültürlerin bir araya gelmesini, birleşmesini ve iç içe geçmesini açıklayan küyerelleşme ve melezleşme kavramlarını gündeme taşımaktadır. Keza günümüzün tüm popüler müzik akımlarında olduğu gibi burada açıklamaya çalışacağımız “Ankaralı müziği” olgusu da küreselleşme, küyerelleşme, melezleşme gibi unsurların etkisi altındadır. Ayrıca bu kuramsal yaklaşımlar, yeni Ankaralı müzik anlayışını metodolojik çerçevede ele almak için geçerli birer analitik araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira Ankaralı olgusu müziksel olduğu kadar sosyolojik de bir durumdur. Bu anlamda, seksenli yılların başında ilk örneklerini vermeye başlayan ve son on yıldır yerel sınırları aşarak popüler kültürün önemli bir nesnesi haline gelen “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı”nı müziksel temellerin yanında sosyo-kültürel dinamikler bağlamında da değerlendirmeye açmak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Zira “Ankaralı müziği” olarak kavramsallaşan bu yaklaşımın kendini belirleyen bir takım faktörler üzerinde konumlanması yine bu çalışmada değinilmesi gereken bazı başlıklar olarak öne çıkmaktadır. Nitekim Ankaralı müziğinin etik ve emik açıdan zihinlerde belirli bir müzik tasavvurunu çağrıştıran göstergelere (Ankara oyun havası, kaşık havası vb.) ve “Ankaralı soundu” başlığı altında kendine özgü bir duysal tasarıma sahip olması, ideolojik bağlamda erkek egemen bir Ankaralı söylemine gönderme yapması, kadim bir geleneğe yaslanan yeni eğlence mekân ve ritüelleriyle birlikte belirli bir tarihsel serüven içinde yer alması konunun ayrıntılarıyla açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda önce Ankaralı müziğinin tanımını yapmak, ardından bu olgunun müziksel dinamiklerine, söylemlerine ve kültürel mekânlarına odaklanmak yerinde olacaktır.

Ankaralı Müziğinin Tanımı

En kestirme tanımla Ankaralı müziği; belirli bir coğrafi alan içinde gelenek ile modernite arasında şekillenen, hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü

olan popüler kültürden beslenen, küresel eklemlemeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık yeni bir müzik anlayışıdır.



Şekil 1. Ankaralı müziğinin kültür bileşenleri.

Şekil 1’de görüldüğü üzere, yeni Ankaralı müzik anlayışı temelini Ankara ve çevre coğrafyasına bağlı yerel müzik geleneklerinden alırken (Seymen müzik geleneği, Ankara çevresi müzik folkloru ve Orta Anadolu müzik geleneği) gelişimini popüler kültüre dayalı üretim biçimleri üzerinden sürdürmektedir. Bu müziğin, hem yerel hem de popüler kültür bileşenleriyle birlikte var olması, küresel dinamiklerle olan etkileşimini gündeme getirir. Bu anlamda Ankaralı müziğinin bir yanı kadim bir geleneğe uzanırken diğer bir yanı popüler kültüre bağlı güncel müziklerle etkileşen bir yapıya dayanmaktadır. Elbette ki bu yapı, gelenek ile modernleşme arasında kurulan kültürel ilişkinin doğal bir sonucudur ve Hannerz’in (1998) kuramsallaştırdığı merkez-çevre diyalektiğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda Ankaralı müziği, merkez ve çevre dinamikleri üzerinde şekillenen periferi yaşamının kültürel bir izdüşümü olmakla birlikte Terzioğlu’nun (2007, s. 61) deyimiyile Ankara’nın merkeze göre gelir seviyesi daha düşük olan, uzamsal olarak değil ancak yaşayış örüntüsü bakımından kırsal alana ve kente eşit uzaklıkta olan yerleşim bölgelerinin müziğe dair yüklediği anlamların bir karşılığıdır. Tüm bu gelişmeler günümüzde açık bir biçimde tanımlanabilen, kendine özgü bir müzikal ve sözel söyleme sahip, tarihsel yatkınlıklara dayalı mekânlar üretebilen ve bunlar üzerinden yeni ritüel ve pratikler geliştiren Ankara merkezli bir müzik anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kuşkusuz bu varoluş biçimi başta Seymen kültürü olmak üzere Anadolu’nun kadim müzik gelenekleriyle şekillenen tarihsel bir birikime dayanır. Ancak yine de bu müziğin modern bir kent üzerinden gelişmesi salt tarihsel verilerle açıklanmasını zorlaştırmaktadır. Bu açıdan Ankaralı müziğiyle benzer bir sosyolojik süreçte sahip olan ve bu müziğin ortaya çıkışında doğrudan katkısı olan Arabesk üzerinden Ankaralı olgusuna yaklaşmak işimizi biraz olsun kolaylaştırabilir.

Arabesk müzik akımı ve yarattığı kültür biçimi üzerine yapılan tüm çalışmalar bu olguyu 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Türk tipi modernleşmenin bir ürünü olarak görmektedir. Stokes’un (1998, s. 12) da vurguladığı gibi Türkiye’nin modernlik deneyimi gelenekselden moderne, kırdan kente, doğudan batıya doğru ilerleyen tek yönlü bir

süreç değil, bu ikiliklerin iç içe geçmiş çelişik durumlarının bir sonucudur. Bu anlamda yapılan tüm çalışmalarda arabesk, yalnızca bir müzik türü olarak görülmeyip Belge'nin (1989) deyimiyile toplumsal ve kültürel bir varoluş biçimi olarak ele alınmıştır. Peki, ama arabesk müziğini hatta Ankaralı müziğinin de arketiplerini ortaya çıkaran koşullar nelerdir? Özbek'e (2010) göre, 1960 sonrası Türkiye'de gelişen iktisâdi ve sosyal kalkınma, arabesk müziğin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu dönemde uygulamaya konulan ithal ikameci ekonomi modeli dengeli kalkınma ve milli gelirin adaletli bölüşümünü beraberinde getirirken, 1961 anayasasının garantilediği hak ve özgürlükler ortamında toplumsal hareketler yeşermiş, muhalefet canlanmış, medya, müzik ve sinemadaki gelişmeler sonucu iletişim zenginleşmiş ve kırdan kente göçen nüfus da dâhil olmak üzere kentlerde gündelik hayat tüm sorunlara rağmen hareketlenerek demokratik hayat görece derinleşmiştir (Boratav, 1983, s. 7–8'den akt., Özbek, 2010, s. 16). Tüm bu gelişmeler ülkedeki yeni bir yaşam tarzının habercisi olurken çevrenin merkeze eklenmesini hızlandırmış ve modern bir topluma geçiş sürecinde Özbek (2010, s. 17)'in deyimiyile, “ikilik” (*duality*) ve “marjinallik” kavramlarını öne çıkarmıştır. Bu süreçte arabesk, “geçiş toplumunun ürünü olarak hem gelenekselin bozulmuş halini hem de modern olamamış bir marjinalliği yansıtmaktadır. Gelenek ve modern arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerinden ödün vermeden bütünleşemedikleri kente uyum sağlamaya çalışmaktadır. Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir” (Özbek, 2010, s. 17). Kuşkusuz bu bunalımın temelinde iç göçler yatmaktadır. Stokes'un (1998, s. 27) da değindiği gibi “göç hareketliliği, kentlerde birbiri ardına gelen değişimi tetiklerken, devletin benimsediği resmi kültürel kimliklerin karşısında onları reddeden içerideki bir ötekilik yaratmış ve Türkiye'nin dünya ekonomik sistemiyle bütünleşmesiyle yeni gelişen sınıf, kendisini arabesk müzik kültürüyle anlamlandırmıştır.” Aynı zamanda bu müzik, şehirlî bir mantıkla farklı kültürel coğrafyalardan kentlere göç eden kırsal kesimi ortak bir paydaya toplamıştır. Özbek (2010) daha önce arabeske atfen yapılan, kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan, bir diğer deyişle kentteki köylünün müziği tanımını yetersiz bularak, arabesk müziği var eden gerçekliğin artık kentleşen yeni bir sınıfın kent yaşamının getirdiği karmaşık sorunlardan kaynaklandığını belirtmektedir. Buna göre “arabesk, geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü değil; tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir” (Özbek, 2010, s. 107–108).

Arabesk müzik her ne kadar doğrudan siyasal bir söyleme sahip olmasa da ortaya çıkışı ve yarattığı/etkilediği yaşam biçimi dolayısıyla ideolojik bir duruşa gönderme yapar. Konu üzerine çalışan birçok yazarın arabesk olgusunu temelde Cumhuriyet devrimlerine duyulan bir tepkinin sonucu olarak tanımlaması bu anlamda tesadüf değildir (Güngör, 1990; Işık ve Işık, 2013; Özbek, 2010; Stokes, 1998). 12 Eylül sonrasında Özal'ın iktidarı devralmasıyla ülkenin serbest pazar ekonomisine geçiş

yapması ile dini ve kültürel ifade üstündeki devlet kontrolünün kısmen azalması arabesk kültürü yaratan periferinin hegemonisini güçlendirerek, reform geleneğini sekteye uğratmıştır (Stokes, 1998, s. 22–23). Aynı zamanda bu müzik, tüm seçkinci hareketlerin karşısında aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan ilk büyük kitlesel kültürel biçimlenmenin bir ürünü olarak anlam kazanmıştır. Bu durumu hem modernleşme sürecine bir yanıt hem de bizzat bu modernleşme sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenme olarak görmek de mümkündür (Özbek, 2010, s. 25). Zira Cumhuriyetin ilk döneminde (1923-1950), toplum özellikle Osmanlı kültür mirasından yoksun bırakılmış hatta 1934 yılında Atatürk'ün TBMM'de yaptığı açılış konuşmasından hareketle Türk müziğine radyoda uygulanmak üzere 15 ay süren bir yayım yasağı dahi getirilmiştir. İlerleyen dönemlerde ise radyo estetiğiyle icra edilen halk türküleri yerel dinleyicide tam olarak karşılık bulamamış,² Cumhuriyet modernleşmesinin simgelerinden biri olan Batı müziğine özgü çoksesli anlayış, aranjman, hafif müzik ve Anadolu pop-rock örnekleriyse geniş toplum kesimlerine kısmen yabancı kalmıştır. Ancak arabesk müzik, günlük yaşam deneyimlerinin merkezine giren “gelenek ve modern/batı” kavramlarını her iki pota eriterek büyük ölçüde yeni kentleşen bir sınıfın anlam dünyasına doğrudan hitap etmeyi başarmıştır.

Sosyolojik bağlamda kolaylıkla tanımlanan arabeskin müziksel izahı barındırdığı heterojen yapısıyla tartışmaya açıktır. Nitekim bu müziğin isimlendirilmesi bile Gencebay'ın ifadesiyle eksik ve yanlıştır. Ancak yine de bazı sosyolog ve müzikologlar arabeski müzik tarafıyla tanımlamaktan geri kalmamıştır. Örneğin Güngör'e (1990, s. 18) göre arabesk müzik, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de Batı müziğinden esintiler taşımaktadır. Öztuna (1987) ise bu müziği, Türk müziğinin ikinci bir benliği olarak tanımlamaktadır. Yazar mukayeseli bir tavırla arabeski, “müzikte kolay ve doğal gelen her şeye kendiliğinden meyleden özelliğiyle Arap üslûbuna ve Güneyle düşünüşe” denk getirirken, Türk Müziği'ni “İslâm dünyasının kuzeyinde imparatorluk geleneğinin ağırlığıyla güçlenmiş entelektüel katılığı ve dengeli davranışın” bir tezahürü olarak görmektedir (Stokes, 1998, s. 144). Gerçekte bu müziğin geniş bir koalisyona dayanması yapı itibarıyla Osmanlı/Türk müziğinin³ günümüzdeki varislerinden biri olduğu düşüncesini bir anlamda haklı çıkarmaktadır. Örneğin Gencebay arabeskinde yerel-küresel eklemlenme (Osmanlı/Türk müziği, halk müziği, Hint, Arap ve Batı müzikleri) açık bir biçimde görülürken Tatlıses'in erken dönem arabesk çalışmalarında halk müziği öğeleri (bilhassa Urfa, Diyarbakır,

2 Erken Cumhuriyet döneminde halk müziği üzerine yapılan çalışmalar halk müziğini işlemeye ve dönüştürmeye dönük çabalardır. Yerel kaynaklardan alınan repertuar örnekleri “bütün memleketi tek duygu haline getirmek” (Balkılıç, 2009, s.153) amacıyla masa başında, profesyonel müzisyenlerce yeniden estetize edilerek ve doğrusu bu denilerek radyo aracılığıyla (70'lerden itibaren televizyonla) izlekitleye ulaştırılmıştır. Burada asıl amaç müziğin kendisi değil; daha çok ideolojiktir. Zira ‘Yurttan Sesler’den beklenen misyon Urfa’ya zeybeği, Karadenizli’ye bozlağı sevdirmektedir. Ancak bu işin TRT sanatçıları gibi profesyonel araçlarla gerçekleşmesi yerel kaynaktan kısmen uzak, icat edilmiş bir müzikal söylemi beraberinde getirmiştir.

3 Bu müzik, “yüklendiği derin Bizans ses evrenine, imparatorluğun gelişmesine paralel olarak yeni tınılar ve kuramsal eklemlenmeler katmıştır. Arap-Orta Doğu sesinin tiz ve kendi içine kapanan ezgi yürüyüşlerine Aras-Hazar havzası ile Farsî kayganlığının etkisi ekleniyor, bunlara bambaşka bir duyarlılığı imleyen Balkan tınısı karışıyordu. Üstelik Orta Asya'dan kopup gelen bir söyleyiş üslûbu da bu zengin ırmağın kaynaklarından birini oluşturmaktaydı” (Ergur, 2009, s. 159).

Kerkük müzik folkloru) hâkimdir. Klasik Osmanlı/Türk müziği geleneğinden gelen Zeki Müren ve Bülent Ersoy'un icraları da zamanla arabesk sound ile bütünleşmiştir. Güney Anadolu kökenli Müslüm Gürses, Hakkı Bulut, Ferdi Tayfur ve Selami Şahin gibi sanatçıların eserlerinde ise, Arap, Türk ve Batı müziği üslupları bir aradadır. Görüldüğü gibi tek tip, homojen, sabit ve kolay tanımlanabilir bir arabesk müzikten söz etmek mümkün değildir. Ancak arabeskle doğrudan ilişkili olan Ankaralı müziği için bu durumun geçerli bir önerme olmadığını söylemek gerekir.

12 Eylül sonrası Türkiye'deki sermaye birikim modelinin yarattığı değişimin eşlik ettiği yeniden yapılanma, o güne değin öteki olarak konumlanmış kitlelerin, kamusal alanda kendilerini ve dolayısıyla kültürlerini özgürce ifade etmelerine imkân tanıyarak varlıklarını görünür kılmıştır. Yine bu dönemde arabesk müziği oluşturan şartlar merkezi Ankara olan ve müziksel dinamiklerini büyük oranda oyun havası kültüründen alan yeni bir müzik anlayışının temellerini atmıştır. Özsan'ın (2010) deyişiyle, Ankara varoşlarında önceleri "Ben sana yandım Zühdü" ile başlayan hareketlenme, Orta Anadolu insanının zaten genlerinde var olan hovarda ve bıçkın damarı uyandırarak elektro bağlama, darbuka, def, şimşir kaşık ve zilden oluşan yeni bir müzik tasavvuru yaratmıştır. Bugün artık Ankara'nın neredeyse her ilçe ve semtinde "Ankaralı" formatında müzik yapan insanların çoğalması bu yeni anlayışın bölgede gördüğü karşılığı kanıtlamaktadır.⁴

Arabeskle aynı kaderi paylaşan ve sosyolojik bir olgu olarak öne çıkan yeni Ankaralı müzik anlayışını Ergur'un (2009, s. 155) deyişiyle "hızlı bir kırdan kopuş sürecinin, kente doğru denetlenemeyen göç dalgalarının yol açtığı dönüşümün bir kodlayıcısı" olarak görmek olasıdır. İstanbul'a nazaran sanayileşme sürecini geç tamamlayan Ankara'nın bu kentin altmışlı yıllarda geçirdiği iktisâdi ve sosyo-kültürel dönüşümü ancak seksenli yıllarda yakalaması bir sonuç olarak "Ankaralı" olgusunu ortaya çıkarmış ve bu anlayış zamanla kentli bir müzik folkloru yaratmıştır. Aslında bu müziği oluşturan şartları yalnızca seksen sonrasına indirgemek yerine Cumhuriyetten bugüne Ankara'nın çevresi ve merkezi ile karşılıklı süregelen ve iç içe geçen çelişik durumunu yansıtan bir gerçeklik olarak görmek daha doğru olacaktır. Kent ve kır ekseninde görülen merkez-çevre gerilimi, Ankaralı kimliği altında yeni bir müzik söylemi yaratırken Cumhuriyet modernleşmesinin lokomotifleri olan Ankara'ya çevreden göç eden kitlelerin resmi ideoloji karşısında kendilerini "öteki" olarak konumlamaları bu müziğin inşasını hızlandırmıştır. Tıpkı arabesk kültürde olduğu gibi ağırlıklı olarak Orta Anadolu ve Ankara'ya bağlı çevre ilçelerden göç edip periferiye yerleşen ve kendisini bir yönüyle Ankaralı olarak tanımlayan kırsal kesimin bu müzikle anlam bulması kaçınılmazdır.

4 Sincanlı Fehmi, Peçenekli Süleyman, Yenikentli Nadir, Çubuklu Yaşar, Gündüllü Mustafa, Polatlılı Solak Zeki, Gölbaşılı Erdoğan, Demetli Emre, Ankaralı Namık vb. İlerleyen dönemlerde Çankırlı Şaban, Çorumlu Namık gibi çevre şehirlerin isimleriyle anılan "oyun havası" icracılarının görmek mümkündür.

Her ne kadar Ankaralı müziği demografik olarak çevre dinamiklerin bir ürünü olsa da özünde kentli bir müziktir ve kısmen şehir hayatını yansıtır. Her türlü kültürel girdiye açık, eklektik bir yapıya sahip olması da bu yüzdendir. Çıkış itibarıyla gecekondü kültürü içinde hayat bulması arabesk müzikle olan yakınlığını tekrar gündeme getirirken, ilk dönem Ankaralı kasetlerinin bir yüzünün arabesk diğer yüzünün ise oyun havası repertuarından oluşması bu anlamda tesadüf değildir. Aynı zamanda bu beraberlik Ankaralı müziğinin yalnızca oyun havalarından ibaret olmadığını gösterir. Bu açıdan Ankaralı müziği Seymen ile Orta Anadolu müzik folklorundan izler taşımakla birlikte her geçen gün biraz daha varlığını hissettiren arabesk söylemin etkisi içinde şekillendiğini vurgulamak gerekir.

Ankaralı müziğinin yerel sınırlarından çıkarak popüler kültüre eklenildiği ve görece özerk kimliğini kazanmaya başladığı seksenli yıllar, aynı zamanda arabesk müziğin anlam değiştirdiği bir döneme işaret etmektedir. Bu dönemde arabesk müzik çıkış noktasına göre bambaşka bir konumdadır. Önceleri yoksulların sesi olarak beliren ancak ana kentlerdeki kültürel demografinin değişmesiyle birlikte bir anlamda çaresizlerin müziği olmaktan çıkıp kazananların müziği haline gelen bu müzik, Atay'ın (2013) deyiimiyle “Batsın Bu Dünya” isyankârlığından “Ben de İsterem” fırsatçılığına dönüşmüştür. Ankaralı müziğinin ortaya çıkışı tam da bu sürece denk gelmektedir. İlk günden itibaren Ankara periferisinde karşılık bulan arabesk müzik büyük ölçüde yerini Orta Anadolu havzasının halk müziği motifleriyle bütünleşen ve dil bakımından mizahi bir üslubun öne çıktığı yeni bir müzik tasavvuruna bırakmıştır. Hebdige'e (2004, s. 67) göre bir altkültür ürünü olan müzik katı ve tanımlanabilir kalıplar geliştirdikçe, yeni müzikal biçimlerin oluşumu kaçınılmazdır. Türkiye'deki arabesk müzik olgusu da giderek katı ve tanımlanabilir bir çizgiye doğru evrildikçe kendi alt alanlarını yaratmaya başlamıştır.⁵ Bu alanlardan biri de Ankara çevresinde ortaya çıkan bu yeni müzik anlayışıdır. Nitekim bu müziğin hem arabesk üsluba hem de oyun havası tarzı ve dağarcığına dayanması söz konusu bu dönüşümün somut göstergelerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Her ne kadar bu müziğin meşruiyet alanı popüler kültür üzerinden gelişse de tarihsel yatınlıklara dayalı bir müzik pratiğiyle karşı karşıya olduğumuz unutulmamalıdır. Bu açıdan Ankaralı müziğini inşa eden başta Seymenlik geleneği olmak üzere Orta Anadolu müzik kültürü ile tüm bu bileşenlerin kültürel mekânlarına odaklanmak bu müziği biraz daha anlaşılır kılacaktır.

Yeni Ankaralı Müziğinin Kısa Tarihi

Tarihsel süreçte Ankaralı müziğini hem Seymen folkloruna hem de Orta Anadolu'nun kadim müzik geleneklerine uzanan bir toplam olarak düşünmek bu

5 1980 sonrasında arabesk; folk arabesk (İbrahim Tathises, Küçük Ceylan, Emrah), taverna (Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu), sanat müziği ağırlıklı arabesk (fantezi müzik), oryantal arabesk ve devrimci arabesk (Ahmet Kaya) gibi alt türlerle ayrılmıştır (Özbek, 2010, s. 123–124).

müzik üzerindeki merkez-çevre ilişkisinin yeni olmadığını gösterir. Bu anlamda her iki unsura özgü mekân, repertuar, üslup, çalgı ve oyun pratiklerinin yeni müziğin kodlarında yer alması kaçınılmaz bir gerçektir. Özellikle de kent merkezi ve çevresinde periyodik olarak düzenlenen cümbüş-muhabbet gibi içkili, müzikli ve yemekli toplantılar hem geleneksel müziğin üretilmesi ve aktarılmasında hem de günümüzdeki müzik anlayışını inşa eden modern mekânların tarihsel yatkinliklerini anlamda önemli bir işleve sahiptir.

Eldeki veriler, geçmişte Ankaralı Seymenlerin Cümbüş adında belirli bir hiyerarşik düzen, usul ve disiplin çerçevesinde gizlice yürüttükleri, içinde içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimine sahip olduğunu göstermektedir. Buna göre Cümbüş, yatsı namazının akabinde sazların çalınmasıyla başlamaktadır. Sazlar oturak havalarıyla giriş yaparak, âşık fasıllarından Divan, Koşma ve Âşık Kerem havalarını icra etmekte ardından oyun havalarına geçilmektedir. Burada, Kalenteri eşlinde oyuna kalkılmakta; Sabahî, Misket, Mor Koyun, Nağme Gelin, Hüdayda, Ankara Koşması, Şeker Fındık, Yandım Şeker ve Zeybek havaları çalınıp söylenmektedir. Oyun düzeni ise şöyledir; ilk önce bir veya iki delikanlı oyuna kalkmakta, ardından kadınlar gelmektedir. Bu kadınlar ekseriyetle kırma-pile-uzun beyaz entariler, üzerine sırmalı camadanlar giymekte, bellerine şal kuşatmakta, şalın uçlarını da göbek üstüne düğmelemektedir. Kadınlar oynarken onlara göbekten yukarı bakmak yasaktır. Cümbüşe daima iyi saz çalan, iyi oynayan delikanlılar, iyi zil döven ve yine iyi oynayan kadınlar çağırılmaktadır. Cümbüş boyunca dansçı kadınlar yalnızca birkaç kere oyuna kalkmaktadır. Gecenin sonuna doğru zeybek oynanıp bozlak çalınırken son olarak Misket düzeninde bir kalkma havasıyla geceye son verilmektedir (Yönetken, 2006, s. 2-6).

Cumhuriyetle birlikte Ankara'nın içine girdiği hızlı modernleşme ve kentleşme süreci, kaçınılmaz olarak kent merkezindeki Cümbüş geleneğinin izlerini silmiştir. Nitekim Yönetken (2006, s. 1) kaleme aldığı derleme notlarında bu durumu şöyle açıklıyor: “Şüphe yok, eski bir müessese gibi Cümbüş de artık tarihe karışmıştır. Türkiye başkentinde bugün artık öz bir Ankara müzik ve raks kültürü canlı ve umumî bir şekilde yaşamamaktadır.” Buna rağmen Ankara çevresinde Cümbüş ruhunu taşıyan eğlence pratiklerinin sürdüğünü görüyoruz. Bilhassa düğün eğlencelerinin bir parçası olan “köy odası muhabbetleri”⁶ bu geleneğin bir devamı niteliğindedir. Tıpkı Cümbüş gibi bu tip eğlenceler de yatsı namazı ile sabah namazı arasında kadınlı, içkili ve müzikli tertip edilmektedir. Burada da kadın oynatmak esastır ve mekânın sevk ve idaresi “delikanlıbaşı” olarak tanımlanan bir kişi tarafından yürütülmektedir. Nitekim bu kişinin her sözü mekânda bağlayıcıdır. Ayrıca içki servis etmekle görevli “ocak” denilen bir saki bulunur. Oyuna iştirak edecek kişileri, ortamın sevk ve idaresinden

6 Oda sohbetleri, genellikle, köyün varlıklı birinin evindeki büyük salonda yapılmak suretiyle icra edilir. Ağırhalk olarak yetişkinlere özgü olan bu toplantılarda, eğlence faaliyetleri delikanlılar tarafından gerçekleştirilir ve bazı durumlarda köy dışından gelen yabancı konuklar da katılabilmektedir (Özdemir, 2005).

sorumlu “delikanlıbaşı” belirler. Burada oyuna kalkanlara birbirine bağlanan oyun havaları eşlik etmektedir. Muhabbetin ilerleyen safhalarında müziğin coşkunu yanı yerini bozklara bırakır. Bu sırada “çök” denilen bir ritüel gerçekleşmektedir. Burada oyuncular yere çömelmiş vaziyette otururken, “ocak” elinde bir tepsiyle meydana çıkarak her bir oyuncuya içki ikram eder. Bu esnada müzisyen bir bozlak icra etmektedir. Bu muhabbetlerde gerçekleşen “çök” uzun süre performans sergileyen oyuncuların dinlenmelerine ve demlenmelerine imkân tanıyan önemli bir etkinliktir. Bu kültürel mekânlarda da oyun havası (Misket, Yıldız, Atım Arap, Cezayir) bozlak ve oturak havaları (Karpuz Kestim Yiyen Yok, Alim Gitme Pazara, Kezibanın Alt Odası Sekili) önemli bir yer teşkil etmektedir. Cümbüşte olduğu gibi köy muhabbetlerini farklı kılan unsur kuşkusuz oyuncu kadınlardır. Burada da kadınların görevi yalnızca dans etmektir. Muhabbetlerde, uzun performans gösteren kadınlar tercih nedenidir.⁷

Ankara'nın çevre yerleşim bölgelerinde gelenekle ilişkili bu tip eğlence pratikleri kesintisiz devam ederken, Cumhuriyetin ilk döneminde inşa edilen Batılı tarzda eğlence mekânlarına koşut olarak başta Kale çevresinde olmak üzere Dışkapı ve Ulus civarında geleneksel kültürün yaşatıldığı sazlı-sözlü içkili mekânlar çoğalmaya başlamıştır. Cantek'e (2006) göre, Ulus'taki Tektel Saz Salonu, İsmetpaşa Telgraf Sokak'taki Atıf'ın içkili lokantası ve Bentderesi'ndeki Hilmi Baba'nın meyhanesi bunlardan birkaçıdır. Cumhuriyetin ikinci döneminden itibaren Başkente egemen olan Batılı eğlence yaşamına inat halk müziği ve sanat müziği icra eden gazino ve pavyonların birer birer açılması, kısmen Ankara ve çevresinin oyun ve müzik geleneğine ait öğelerin temsili de olsa icra edilmesine imkân tanımıştır.⁸

Tüm bu kültürel mekânların yanında Ankaralı müziğini şekillendiren birkaç biyografiye de değinmek yerinde olacaktır. Bu isimlerden ilki uzun bir süre Ankara çevresindeki köy ve kasabalarda gezici müzisyenlik yapan, Orta Anadolu'nun sesli hafızası Ürgüplü Refik Başaran'dır (1907-1947). Ağırlıklı olarak Nevşehir, Yozgat, Konya ve Ankara türkülerini bir arada icra ederek dönemi itibarıyla bulunduğu bölgede ortak bir repertuar algısı geliştiren Başaran, kendine özgü üslubuyla Ankara çevresindeki birçok yerel müzisyeni etkileyebilmeyi başarmıştır.⁹ Özellikle muhabbet âlemlerinde Refik Başaran havalarını¹⁰ çalamayan, onun repertuar düzenine riayet etmeyen müzisyen makbul değildir (Balaban, 2012). Bir diğer isim Demokrat

7 Söz konusu veriler, Ankara halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden Rifat Balaban ile oyun havalalarının ünlü ismi Peçenekli Süleyman'ın beyanları esas alınarak derlenmiştir.

8 Öztürk (2012) gazinolarda müzisyenlik yaptığı dönemlerde müşteri olarak gelen bazı Seymenlerin, Misket ve Fidayda çalıştığı zaman sahneye davet edilip düz oyun oynadıklarından söz etmektedir. Ayrıca bazı solist ve müzisyenlerin de sahnede düz oyun oynadıklarını belirtir: “Nuray Akın çok güzel Ankara Havası oynardı, çalışmıştı buna. Aynı şeyi Figen Sezer de yapardı. Kavalcı Bahri İlhan ile Kaşıkçı Kemal de Misket veya Fidayda çalıştığında hemen oyuna başlardı” (Öztürk, 2012).

9 Refik Başaran'ın albüm kayıtları incelendiğinde, yöresel ağız ve çalım tekniklerine riayet ettiği, sırma telsiz sazına yalnızca kaşık ve zilin eşlik ettiği görülebilir. Bir ek bilgi olarak; Başaran, yaşamı boyunca 65 kadar plâk yapmış (bunlardan biri enstrümantal) ve bu plâklarda 90'a yakın türkü icra etmiştir (Kaya, 1991).

10 Refik Başaran'ın icra ettiği türküleri, yapı ve menşei bakımından şu şekilde sınıflandırabilir: (a) kendi yöresine ait manilere dayanan anonim türküleri; (b) mani sözlerinin kısmen değiştirilmesi ve ilâve sözlerin eklenmesiyle elde edilen türküleri; (c) gezici müzisyenlik yaptığı dönemlerde öğrendiği türküleri; (d) sözleri kendisine ait olan türküleri (Kaya, 1991).

Parti'nin kalkınma atağı başlattığı, iç göçlerin hız kazandığı ve bu topraklardaki farklı kültürlerin ilk kez bu kadar beraber yaşamaya mecbur kaldığı 50'li yıllarda ortaya çıkan Bayram Aracı'dır (1920-1969). Genç yaşta Elmadağ'dan Ankara'ya gelerek Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Ziya Yağar gibi müzisyen Seymenlerin yanında yetişen Aracı; Misket, Hüdayda, Atım Arap, Yandım Şeker, Ankara Zeybeği gibi geleneksel Ankara türkü ve oyun havalarını büyük bir canlılık ve dinamizm içinde yeniden yorumlayarak yöre folklorunda farklı bir çığır açmıştır. Ayrıca günümüzdeki bağlama icra geleneğine damgasını vuran Neşet Ertaş, Çekiç Ali, Arif Sağ ve Orhan Gencebay gibi üstatlara esin kaynağı olmuştur. Örneğin bağlamada bozuk (kara) düzende (alt tel/la, orta tel/re, üst tel/sol), alt tel üzerindeki ikinci oktav re perdesini karar perdesi/sesi olarak bütün türküleri bu ekseninde çalması ve sazımı kendisine eşlik eden bir ritim aleti gibi fonksiyonel kullanması saz üzerinde gelişen yeni bir icra pratiğinin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bayram Aracı'nın sazı kadar söyleyiş üslûbu da dikkat çekicidir. Tokel'e (2001) göre, Aracı'nın okuyuşundaki yiğitçe hatta yer yer külhanbeyi edası, sanatı daha çok işret ortamlarında icra etmesinden kaynaklanmaktadır. Sesini mümkün olduğunca kalınlaştırıp bazen geniz, bazen kafa sesi kullanarak okuduğu türküleri resitatif nida motifleri ile konuşmalarla mahalli söz ve seslerle süslemesi, karakteristik Ankara tavrını belli eder niteliktedir. Aracı'nın bir diğer özelliği, yöresine ait anonim türkü ve oyun havaları tarzında besteler yapmasıdır. Burada müzik haliyle yöre estetiğine bağlı kalırken, söz kısmı döneminin basit ve sıradan şarkı sözlerini andıran niteliktedir (Tokel, 2001). Bayram Aracı aynı zamanda Ankara havaları ile Orta Anadolu'nun bozlak ve oyun havalarını İstanbul'da Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses gibi önemli isimlerin sahne aldığı gazinolara (Kristal ve Nohutlu) taşıyan ilk halk müziği sanatçısı olarak önem taşır. Dönemin ünlü sanatçılarıyla aynı sahneyi paylaşarak yöresel ezgileri piyasa şartları içinde yeniden yorumlayan öncü aktörlerden biridir. Elbette ki böyle bir konseptin gelişmesinde 1940'lı yıllarda Varlık Vergisi sonrasında gayrimüslim burjuvazinin yerini alan yeni kırsal kökenli zenginlerin talepleri belirleyici olmuştur. Ortaya konulan tüm bu veriler, Bayram Aracı'nın kentleşmenin hızlandığı, şehirlerde yeni müzik ve eğlence mekânlarının arttığı 1960'lı yıllarda, geleneksel olanı popüler bir tarz ve üslûpta veren, yeni zevk ve eğilimleri müziğine anında adapte edebilen bir sanatçı tipine karşılık geldiğini göstermektedir (Tokel, 2004).¹¹

Elbette ki Ankaralı müziğinin tarihi bu iki önemli isimden ibaret değildir. Bilhassa şimdiki müzik tasavvurunun gelişimini önceleyen Güngör Onurlular, Nuri Erkaya, Nurhak Gün, Necati Coşkunes ve Savaş Göçer gibi icracılar, 70'li yılların ortalarından 90'lı yıllara kadar yaptıkları işlerle popüler bağlamda "Ankara

¹¹ Aracı'nın yaptığı albüm kayıtları incelendiğinde, oldukça hızlı ve seri bağlama icra tekniğine sahip olduğu ve bozlak hariç saz açışlarında arabeskvari yorumlamalarda bulunduğu görülebilir. Parça içinde, köprü niteliği taşıyan kromatik pasajlara yer vermesi ise, döneminin önünde bir bağlama icracısı olduğunu gösterir. Zira arabesk müzik ortaya çıkana kadar bu tip bir icra tekniği yaygın değildir. Bayram Aracı'nın, gerek saza gerekse söze dayalı tavrında şehirlî üslûbu ağır basar. Bu yönüyle Refik Başaran'dan ayrılır.

Oyun Havası” tarzının ilk temsilcisi olmuşlardır. Bu isimlerin ortak noktası; düşün eğlenceleri ve gazino ortamlarında çalışmaları, önceki dönemlerden farklı olarak müziklerinde klavye, keman gibi “kültür dışı” çalgılar kullanmaları, müziğe dair tüm kültürel sermayelerini göç faktörü üzerinden gerçekleştirmeleri, albüm kayıtları ve canlı performanslarda arabesk, bozlak ve oyun havaları tarzını aynı repertuvar bileşeni içinde icra etmeleridir. Bu müzisyenlerin farkı ise üslup bakımından şehirli bir söyleme sahip olmaları ve oyun havaları kadar arabesk müziğe de yer vermeleridir. Bu açıdan günümüzdeki Ankaralı müziğini önceleyen müzik tasavvurunun tamamen arabesk, bozlak, oyun havası dağarcığı içinde olduğu söylenebilir.

Yeniden Ankaralı müziğinin kültürel mekânlarına dönecek olursak bu müziğin kısa yakın tarihinde gazino kültürünün önemli bir yer teşkil ettiğini vurgulamak gerekir. Nitekim Ankara, 70’li yılların başından 80’li yılların sonuna kadar İstanbul’la yarışır düzeyde gazino kültürünün yoğun yaşandığı bir döneme ev sahipliği yapmıştır. Gerek sanat müziği gerekse halk müziği sanatçıları için Ankara gazinoları önemli bir prestij durağıdır. Örneğin İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Bedia Akartürk ve İzzet Altınmeşe gibi sanatçılar periyodik olarak Ankara gazinolarında sahne almıştır. Ancak Başkent için 90’lı yıllar, gazino kültürünün çeşitlilik kazanan popüler eğlence hayatına karşı yenik düştüğü ve marjinalleştiği bir dönemdir. Bundan böyle gazinolara bütüncül yani halk ve sanat müziğinden oluşan bir Türk müziği anlayışı yerine arabesk müzik ve grupları egemen olmaya başlamıştır.¹² Önceden orta üst sınıfın eğlence mekânı olan bu mekânlar artık periferinin bir eğlence alanıdır. Söz konusu bu dönüşümü Ankaralı müziği için bir dönüm noktası olarak işaretlemek olasıdır. Bugüne değin geleneksel mekânlarda icra edilen bu müzik ve yarattığı eğlence anlayışı 90’lardan itibaren bar, gazino ve pavyon gibi “modern” mekânlarda temsil edilmeye başlamıştır. Ankara ve Orta Anadolu halk müziği bileşiminden oluşan temel bir repertuvar kombinasyonu bu mekânların yeni konseptini oluşturmaktadır. 2000’li yıllar ise, sıkı bir dar boğaz içine giren birçok gazino ve pavyonların tamamen Ankara havasıyla hizmet veren eğlence mekânlarına dönüştüğü bir döneme kapı aralamaktadır. Bugün Ulus, Maltepe ve Cebeci üçgeninde Ankaralı kimliğiyle hizmet veren onlarca gazino, pavyon ve gece kulübü görmek mümkündür. Buna bir de Cebeci Dört Yol, Abidinpaşa, Sincan, Yenikent, Etimesgut, Çubuk ve Polatlı’daki irili ufaklı eğlence yerlerinin eklenmesi bu yeni kültürün kentteki eğlence endüstrisinin önemli bir belirleyicisi olduğunu açık bir biçimde kanıtlamaktadır.

Ankaralı Müziğinin İnşasında Mekân-Sound İlişkisi

Bu çalışma kapsamında tanımlamaya çalıştığımız yeni Ankaralı müzik anlayışı tarihi, söylemi, kültürel mekânları ve eğlence pratiklerinin ötesinde ayırt edilebilir

¹² Her ne kadar bu dönemde assolist anlayışı ve fasıl musikinden vazgeçilse de bir tür olarak halk müziğinin arabesk bir sound eşliğinde varlığını sürdürmesi Ankara’nın değişen sosyolojisi hakkında bilgi vermektedir. Dönemin müşteri profilini oluşturan orta üst sınıfın gazino kültürünü bırakması beraberinde fasıl müziğinin bu mekânlardan ayrılmasına neden olmuştur.

bir duysal tasarıma sahiptir ve elbette ki tüm bu etkenler ortaya çıkan tınısal kurgu üzerinde söz sahibidir. Yeniden başa dönecek olursak, kırsal kesimden kente göç eden ve geleneksel hayattan kopup sanayi toplumunun gündelik yaşam pratiklerine katılan kitlelerin bu süreçte maruz kaldıkları modern davranış kalıplarına karşı yeni mekanizmalar geliştirdikleri bilinen bir gerçektir. Kuşkusuz bu mekanizmalardan biri de müzik olmuştur. Atay'ın (2013) deyişiyle her toplumda değişime tepki veren, hem değişimin içinde olan hem de değişimin meşakkatini çekmek zorunda olan kitlelerin, özellikle de egemenlere ve onun kültürüne karşı ürettikleri müzikleri vardır. Amerika'da doğan Caz müziği, Portekiz'in Fado'su, Yunanistan'daki Rebetika gibi türler bunlardan birkaçıdır.¹³ Bu müziklerin en önemli özelliği hem bir itiraz hem de bir rıza alanı olarak gelişmeleri ve bilinen ile karşılaşılan arasında sentezlenmeleridir. Bu tanım hiç kuşkusuz Ankaralı müziği için de geçerli bir önermedir. Nitekim bu müzik de göç temelli bir kır-kent diyalektiği içinde gelişmiş, bilindik olanla kültürleştiği modern unsurları bünyesinde eriterek yeni bir duysal söylem inşa etmiştir. Bir başka deyişle “Ankaralı soundu” başlığı altında kendine özgü bir müzikal kimlik, tınısal bir kurgu yaratmayı başarmış ender popüler müziklerden biridir.

Tüm bu bilgiler ışığında Ankaralı müziğini müzikolojik bağlamda bir “yerel sound”¹⁴ tasavvuru olarak görmek kaçınılmazdır. Cohen'e (1997, s. 129–130) göre yerel sound küreselleşme olgusunun bir sonucudur ve köken, etnisite gibi jeopolitik bağlantıları olan, ulusal ve uluslararası tehditlere maruz kalan yerel kültürün korumacı stratejilerle çevrelediği ekonomik ve otantisite gibi ideolojik etkenleri dışa vuran bir müzik anlayışıdır. Günümüzdeki yerel kaynaklı müziklerin bölgesel, ulusal ve uluslararası bağlantılar içinde oldukları göz önünde alındığında başta din, etnisite ve toplumsal cinsiyet durumları olmak üzere göç, akrabalık ilişkileri ve evlilik gibi sosyal faktörlerin yerel soundun önemli bir belirleyicisi olduğu unutulmamalıdır (Cohen, 1997, s. 117). Ancak tüm bu tanımların dışında yerel sound tasavvurunu, bir yörenin hem geleneği hem de günceliyle irtibat kurabilen, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve belirli bir grup veya topluluk tarafından manevi bir önem atfedilen tınısal bir kurgu olarak ele almak Ankaralı müziğini tanımlamayı bir ölçüde kolaylaştırmaktadır. Bu söylemden hareketle Ankaralı müziğini belirli bir coğrafi alan içinde gelenek ile modernite arasında gelişen, hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, Ankara ve çevresinde yaşayan belirli bir kitle tarafından değer atfedilen, çalgı ve repertuvar bakımından ayırt edilebilen bir niteliğe sahip olan, küresel eklemlenmeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık yeni bir müzik anlayışı olarak işaretlemek doğru olacaktır.

13 Bu örnekleri çoğaltmak elbette mümkün: Peru'daki And göçmenlerin başkent Lima'da geliştirdikleri Chika müziği; sömürgecilik sonrası Batı Avrupa'da Müslüman ve Kuzey Afrikalı olarak hayatla mücadele eden Cezayir gençliğinin sorunlarıyla özdeşleşen Rai müziği (Stokes, 1998, s. 28–29); Afroamerikanların kilise üzerinden karşılaştıkları klasik armoniyle yerel müziklerini harmanladıkları Blues müziği vb.

14 Müziğin tınısını, rengini ve daha da önemlisi kimliğini işaret eden sound, fiziksel olduğu kadar kültürel bir kavramdır ve belirli bir toplumsal mutabakata bağlı olarak belirlenir (Erol, 2009). Yerel sound çalışmaları için bakınız: Cohen (1997, 1999), Shuker (2001) ve Erol (2009).

Müzikal bağlamda Ankaralı soundunun gösterge alanlarını kuşkusuz çalgı bileşenleri ve vokal biçimleri oluştururken elektronik amplifikasyona dayanan saz tipinin yani elektrosazın bu müzik üzerinde biraz daha fazla söz sahibi olduğunu vurgulamak gerekir. Yetmişli yıllarda arabesk müzikle yaygınlık kazanan bu enstrümanın seksenli yıllarda Ankaralı müziğini belirleyen bir faktör olması tesadüf değildir. Özellikle sazın içine yerleştirilen ve müzisyenlerce “lesli (*leslie*)” olarak tanımlanan efekt devresi bu müzikle özdeşleşen sound anlayışının baş mimarı olarak öne çıkmaktadır. Elbette ki bu bileşim içinde elektrosaz yalnız değildir. Başta kaşık, zil, darbuka, bendir, bongo ve def gibi ritim sazlar olmak üzere armonizasyonu sağlayan klavye (*keyboard*) Ankaralı soundunu bütünleyen diğer çalgı tiplerini oluşturmaktadır. Burada bongo hariç diğer tüm ritim sazlar, bu müziğin geleneksel yanını inşa ederken, armonik çatıyı oluşturan ritimli veya *synthesizer* klavyeler müziğin modern yüzünü temsil etmektedir. Elektrosaz¹⁵ ise, bu müziğin hem gelenek hem de modernite arasında kurduğu diyalektik ilişkinin bir göstergesi olarak sembolik bir anlama sahiptir.

Kuşkusuz ortaya çıkan tüm bu yerel sound davranışı iki temel dinamik üzerinde şekillenmektedir. Bunlardan biri Ankara stüdyolarında Ankaralı müzisyenlerin ortaya çıkardıkları duysal tasarımlar diğeri ise, bir kültürel mekân ve bu mekânın tüm bileşenlerini karşılayan müzikolojik açıdan bir *scene* bağlamında gerçekleşen canlı performans dayalı icralardır. Ankaralı müziği için bilhassa ikinci faktör hayati bir öneme sahiptir. Zira bu müzik, kusursuz müzik teknolojileriyle donanmış profesyonel stüdyolardan ziyade canlı performans dayalı kültürel mekânlara (düğün, asker eğlencesi, oda sohbetleri, gazino/pavyon vb.) dayanmaktadır. Yine burada müzik araştırmalarında yeni bir kavram olan *scene* nosyonu Ankaralı müziğini anlamada önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda *scene*, belirli bir müzik pratiği ve onun etrafında kümelenen ortak değerlere sahip insan gruplarına, organizasyonlara, davranışlara ve bu kapsamda oluşan müziğin üretim ve tüketim ilişkilerine dikkat çekmektedir. Aynı zamanda bu terim, etnografik bağlamlı popüler müzik araştırmalarında miadını dolduran altkültür yaklaşımının bir muadili olarak kullanılmaktadır. Erol’a (2009, s. 235) göre “*scene*, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçeğinde bir mekân ile işlendiğinde yerel bir müzik etkinliği hüviyeti kazanır.” Dolayısıyla *scene*, yarattığı atmosfer içinde tek bir müzik türünü ifade etmekten çok

15 Stokes (1998, s. 125)’a göre elektrosaz, kentli müzisyenlerin donanımının ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte radyo geleneği ve konservatuarların dışında kalan gayri resmi müzik anlayışının önemli bir temsilcisidir. Bu çalgının icrası akustik bağlamdan oldukça farklıdır. Enstrümanın sesi elektronik olarak üretildiğinden her tel grubu için bir tel yeterli gelmez ve bu durum hızlı figürasyonların bağlama üzerinde olabildiğince daha hızlı çalınabilmesine olanak sağlamaktadır. İcraçı, akustik bağlamda olduğu gibi, sesi uzatmak, sürdürülebilmek için her notaya birden çok mızrap atması gerekmez. Müzisyenin tele bir dokunuşu tahayyül ettiği sesi uzun bir süre uzatabilir. Elektrosazlar genelde uzun saplı olup ağırlıklı olarak kara düzende icra edilmekte ve tekne boyları 38 ile 39.5 cm arasında değişebilmektedir. Alta ve ortada bir veya iki aynı ses frekansına akortlanmış tel bulunurken, üst telde bir bam ve bir ince olmak üzere iki tel mevcuttur. Bunun yanında elektrosazın dört telli sürümlerini de görmek mümkündür. Bu enstrüman, sağ ve sol el tekniği açısından kendine özgü kullanım koşullarına sahiptir. Sağ el, tek tel üzerinde hareket etmek zorundadır ve çalındıktan sonra her notanın susturulması gerekir. Bu iş, ya bir sonraki notaya geçilirken sol elle yapılır ya da ezgi tel değişimini gerektiriyorsa sağ elin içiyle yapılır (Stokes, 1992, s. 126). Sol el tekniğinde ise sazın tüm telleri azami ölçüde kullanılmaya uygundur. Yatay bir çalım tekniği yerine dikey icra öne çıkar. Özellikle de kararın Dügâh (la) perdesi/teli yerine Rast (sol) perdesi/sesine aktarılması dikey icra tekniğini destekler.

o yerle ilişkili yerel olanak ve kaynaklara, müzisyenlere, izlerkitleye, sounda ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapmaktadır. Bu açıdan Ankaralı müziğinin icra edildiği bilhassa gazino, pavyon ve gece kulübü başlığı altında hizmet veren sınırlı kentsel mekânlara “yerel *scene*” çerçevesinden bakmak kaçınılmazdır. Nitekim bu mekânlar, “endüstriyel ya da endüstriyel olmayan müzik pratiği içinde bulunan, yani üretimini gerçekleştiren insan (müzisyenler, gruplar vb.) grubuna dayalıdır” (Erol, 2009, s. 236) ve bu müziğe ait gerçekleşen üretim ve tüketim etkinliğinin önemli bir buluşma noktasıdır. Ayrıca burada gerçekleşen tarihsel yatkinlıklara dayalı yeni eğlence pratikleri, canlı performansı dolayısıyla müziğin yapısal anlamını doğrudan şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Tüm bu bilgiler ışığında bir *scene* atmosferi olarak Ankaralı müziğini güncel tutan icra ortamlarına odaklanmak yerinde olacaktır.

Önceden de değinildiği gibi Ulus, Cebeci ve Maltepe üçgeninde gazino, gece kulübü ve pavyon başlığı altında haftanın yedi günü tüm gece “Ankara oyun havası” konseptinde hizmet veren birçok mekân mevcuttur. Ankaralı müziğini inşa eden ve Becker’ın (2013) deyiimiyle büyük bir insan grubunun ortaklaşa çalışmasını gerektiren bu mekânlar kolektif bilincin birer ürünüdür. Rastlantıya yer olmayan bu mekânlarda sahne, müzik ve eğlence pratiğine dair her şey aşama aşama gerçekleşir ve devamlılığın esas olduğu bir döngüsel süreç prensibi işlemektedir. Bu mekânların işleyiş tarzı (*modus operandi*) müzik temelinde gerçekleşen pratiklerin paylaşılmasına, örgütlenmesine ve değer atfedilmesine endekslidir. Kuşkusuz bu kolektif uzlaşımlar müzisyenler, oyuncu kadınlar, mekân sahibi, çalışanlar, izlerkitle gibi aktörler üzerinden gerçekleşirken burada dikkat çeken ilk aktör tartışmasız müzisyenlerdir. Kültürel mekân bağlamında temelde iki grupta sınıflanan müzisyen aktörlerin ilki, solist niteliği taşıyan vokal-bağlamacılarıdır. Burada icra edilen müzik pratiği her ne kadar bir topluluk veya grup üzerinden anlam kazansa da bu tip mekânlar için öne çıkan tek aktör bir solist gibi çalışan vokal icracılardır. İkinci tip aktörü ise, soliste eşlik eden diğer müzisyenler (ritim sazcular, klavye çalanlar vb.) karşılamaktadır. Bu müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu 20-40 yaş aralığındadır. Yine büyük bir kısmının Ankara doğumlu olmayıp erken yaşlarda çevre il ve ilçelerden Başkente göç edip kentin periferisinde yetişen bir profile sahip olduğu söylenebilir. Hiçbiri meslekî müzik eğitimine sahip değildir ve müziğe ilişkin tüm deneyimlerini informal boyutta, buldukları çevreyle etkileşerek ve kısmen usta çırak ilişkisi içinde gerçekleştirmektedir. Tüm bu veriler belirli bir kültürel mekân içinde gelişen Ankaralı müziğinin, Bourdieu’cü bir kavramla müzisyenlerin “habitus”larına bağlı olarak şekillendiğini göstermektedir. Nitekim bireyin, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak ortaya koyduğu, düşünce, davranış ve beğeni kalıbı olarak tanımlanan habitus kavramı, eğlence mekânlarının işleyişini sağlayan başta müzisyenler olmak üzere tüm eyleycilerin pratik ve söylemlerine yön veren yatkinlıklar bütününe karşılık gelmektedir (Baran, 2013; Bourdieu, 2006; Bourdieu & Wacquant, 2011). Bir başka açıdan bu kavram yine Bourdieu sosyolojisi

bağlamında “kültürel sermaye” nosyonunu gündeme getirmektedir ki Bourdieu açısından kültürel sermaye; bir önceki kuşaktan alınan bilgi ve becerilerin bir sonraki kuşağa aktarılmasıyla oluşan ve süreklilik kazanan bir yapı olmakla birlikte, kişiler arası informal becerileri, alışkanlıkları, tarzları, dili kullanma biçimini, eğitimsel başarıları, zevk ve beğenileri ve yaşam tarzlarını kapsayan geniş bir yapıyı içermektedir (Turner, 2003’ten akt., Baran, 2013, s. 13). Bu anlamda Ankaralı müzisyenlerin bu mekânlarda ortaya koydukları performans pratikleri başta olmak üzere icra tekniği, üslubu ve repertuar bilgisinin doğrudan sahip oldukları tarihsel yatkınlıklara ve geleneğe dayanan kültürel sermayeleriyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Ankaralı müzisyenlerin kültürel mekân bağlamında müzik yapma stratejileri ve buna bağlı gelişen eğlence pratikleri de dikkate değerdir. Buna göre mekânın ses evrenini oluşturan çalgı bileşenleri saz/bağlama, bas-tiz darbuka, def, bendir, elektro davul ve klavyeden oluşmaktadır. Bu kapsamda iki farklı saz tipinden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri, üzerinde ekolayzır bulunan ve müzisyenlerin kendi aralarında “fişmenli (*fishman*) saz” olarak tanımladıkları elektro akustik saz, diğeri ise elektrosazdır. Bu mekânlarda elektrosaz ile elektro akustik saz tipleri çalan gruplar birbirinden ayrılır. Her iki saz tipi de aynı bileşende yer almazken, sözgelimi üç grubun dönüşümlü sahne aldığı topluluklardan en az biri elektrosaz kullanmaktadır. Böylelikle aynı mekân ve benzer repertuar bileşeni içinde iki farklı soundun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bunun yegâne belirleyicisi ise izlerkitlenin bu müziğe verdiği anlamdır. Buna göre mekân müdavimlerinden Ankaralı orta yaş kitle akustik soundu tercih ederken, gençlerin elektrosazlı gruplara yönelikleri gözlemlenmiştir. Buradaki farklı tercihlerin temelindeyse oyun pratiği yatmaktadır. Nitekim orta yaş kitle nostaljik bir tutumla elektro akustik saz sounduyla oyuna dahil olmayı tercih ederken gençler sahnede elektrosazı duymak istemektedir. Burada sergilenen nostaljik tutumun büyük ölçüde geçmişte düğün, oda sohbeti gibi ortamlarda icra edilen tek manyetikli bağlama sounduna olan özlemle ilgisi olduğu söylenebilir. Genç kuşak izlerkitlenin elektrosaz tercihini ise bu müziğin ilk çıktığı dönemlerde ortaya çıkan saz soundunu bir otantisite işaretleyicisi olarak tanımlarına bağlayabiliriz.

Ankaralı soundunu inşa eden saz tiplerindeki bu ayrışma eşlik çalgılarını da etkilemektedir. Örneğin elektrosaz bulunan bir toplulukta mutlakta suretle bir klavye ve bazen elektro davul bulunurken, elektro akustik bağlamaya yalnızca geleneksel ritim çalgılarının (darbuka, bendir, def vb.) eşlik ettiği görülebilir. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, soundun eğlence pratiklerine göre şekillenmesi bu müzikte güçlü bir ritmik kompozisyona olan ihtiyacı gündeme getirmektedir. Bu müzikteki zaman organizasyonunun ezgi organizasyonunu belirleyen vokal-bağlama icrası kadar önemli olduğu her grupta en az üç ritim saz bulunmasından anlaşılabilir. Buna bir de oyuncu kadınların çaldığı zil ile erkek oyuncuların ellerindeki kaşık eklendiğinde kompleks bir ritmik kompozisyonun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Geleneksel ritim sazların

yanında Ankaralı müziğinin modern yüzünü temsil eden hatta küresel eklemlenmeye kapı aralayan pasajları seslendiren klavye (keyboard) ve elektro davulu unutmamak gerekir. Bu müzikte klavye soundun armonik yapısını kurgulamakla, akor temelli eşlik yapmakla görevlidir. Sol el bas yürüyüşleri gerçekleştirirken, diğer el dikey-akorsal veya arpeje dayalı armonik bir yapı sergilemektedir. Burada müzik, klavye eşliği sayesinde homofonik bir dokuya sahiptir. Ayrıca elektro davulun bulunmadığı durumlarda armonik eşlik paneli, manüel bir davul setine dönüşebilmektedir.

Ankaralı soundunu belirleyen diğer bir dinamik vokal icra ve yarattığı üsluba dayanmaktadır. Bu anlamda Ankaralı müzisyenlerin kendilerine özgü bir dil kullanımı ile yöresel ağız özelliği ve hançere gibi özel vokal tekniklerinden söz edilebilir. Buna göre mekânlarda ağırlıklı olarak Orta Anadolu ağız kullanılmaktadır. Bilhassa oyun havaları icrasında coşkulu ifadelerle birlikte sert bir fonasyon öne çıkarken, sözel yapının yerel artikülasyonlar (boğumlama) temelinde ifade edilmesine gayret edilir. Buna karşın vokal icra biçimi, farklı teknik ayrıntılar içerebilmektedir. Örneğin hançereye dayalı vurgulu okuma tarzı ve buna bağlı nüanslar Ankaralı vokal tekniğinin önemli bir parçasıdır. Buradaki hançere kullanımı ritmik vibratolar ile trill ve mordan gibi süslemelerden oluşabilmektedir. Sazın aksine vokallerde glissando ve portamento tipi icralar yok denecek kadar az olduğundan, geniz kullanımına dayalı sert ve güçlü vokalizasyonlar ön plana çıkmaktadır. Dikkat çeken bir diğer husus bazı eserlerin üst oktav ile temel sesi arasında paylaştırılarak icra edilmesidir. Bu durum daha çok eserin bağlantı bölümünün bir oktav tizden söylenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu mekânlarda müzik yapma pratiklerine ilişkin gözlenen bir diğer veri ise, vokal icracıların izlerkitle ve oyuncu kadınlarla girdikleri diyaloglarda muzip, esprili ve erotik sözlere yer vermeleridir.¹⁶ Yine dil üzerinden gerçekleşen bu söylemler popüler bağlamda Ankaralı müziğini farklı kılan stratejiler arasındadır.

Ankaralı soundu ile mekân ilişkisini tamamlayan son faktör eğlence pratikleridir. Nitekim bu mekânlarda oyuncu kadınların sahne üzerinde gösterdikleri performans ve beraberinde gelişen eğlence ritüelleri müzik yapma stratejilerini önemli ölçüde şekillendirmektedir. Ankaralı mekânlarının kadın aktörleri konsomasyon hizmeti vermenin yanı sıra müşteriyle sahnede oyun oynamakla görevlidir. Hatta bu işlev bu mekânlardaki kadının konumunu tersine çevirerek konsomasyon hizmetini adeta geri plana itmiştir. Öyle ki, bazı oyuncu kadınların dans performanslarıyla yaptığı ün, mekânın yarattığı markanın ve müzisyenlerin önünde olabilmektedir.¹⁷ Sahnede gerçekleşen performans boyunca oyuncu kadınlar ile ritim sazcular arasında etkili bir iletişim söz konusudur. Bilhassa tiz darbukanın oyuncunun hareketlerine göre ritmik kombinasyonları değiştirerek oyunu yönlendirmesi, kadın aktörün ise tüm bir müzik

16 Salla göbeği; kır kaşıkları; hepinize birden comolokko; açın kızlar arayı salıyom kobrayı; maşallah balkon senden önde gidiyor (o sıra sahnede oynayan göbekli birine hitaben); yavaş ol gurban oluyum; saçların çok güzel olmuş Bülent Ersoy 2 (oyuncu kadına hitaben) vb.

17 Örneğin Sarı Tutku isimli bir konsomatris/oyuncu bunlardan en popüler olanıdır.

performansını konsolide etmesi mümkündür. Yine sahnedeki performansın müziğin zaman organizasyonunu etkilediği bir gerçektir. Burada iki durum söz konusudur. İlki, herhangi bir oyuna müsait olmayan bir şarkı veya türkünün dansa eşlik edecek bir biçimde 2/4'lük ritim kalıplarına temellük edilmesi;¹⁸ ikincisi doğası gereği düşük veya yüksek tempolu bir eserin metronomunun sahnedeki oyun performansına göre yeniden düzenlenmesidir.

Oyuna kalkan kadın ve müşteri/izlerkitlenin dans pratiği müziği bağlayıcı niteliktedir. Şu an için bu mekânlarda gerçekleşen oyun pratiğinin ağıra yakın ile orta bir hızla gerçekleşmesi repertuarın metronom olarak andante ve moderato hızlarında icra edilmesini zorunlu kılmaktadır. Benzer bir durum bağlama icrası için de geçerlidir. Performans esnasındaki mevcut ritmi korumak adına mızrap tekniği sert vuruşlar eşliğinde sesler birbirinden ayrılarak ve sıçratarak seslendirilir. Bu tavır aynı zamanda Orta Anadolu müzik geleneğiyle özdeşleşen ve “kostak” olarak tabir edilen bir icranın göstergesidir.

Yine sahnede oyuncu kadın ve müşteri/izlerkitle eliyle gerçekleşen bir eğlence ritüeli müzikle doğrudan ilişkilidir. Ankaralı jargonunda “çök” olarak kavramsallaşan bu pratik, geçmişte kapalı ortamlarda Ankara ve çevresinde icra edilen müzik ve oyunun iç içe geçtiği geleneksel bir eğlence anlayışına dayanmaktadır. Şunu belirtmek gerekir ki Ankaralı müziğinin inşa edildiği bu ortamlarda kadınlarla oyuna kalkmak önemli bir prestij göstergesidir ve tüm bu mekânların önemli bir gelir kaynağı “çök” ritüelidir. Her bir kadınla oyuna kalkmanın maddi bir karşılığı vardır. Buna göre, piste çıkmak isteyen müşteri(ler) peçeteye eşlik etmek istediği kadının adını yazarak garsona iletmektedir. Garson ise, istek peçetesini sahnenin işleyişinden sorumlu kişiye vermektedir ki bu kişiye mekânda “çök garsonu” denilmektedir. Çök garsonu ise, bu isteği vokal icracıya havale etmektedir. Oyun istekleri sıraya alınıp sırası gelen müşteri vokal icracı tarafından anons edilerek sahneye çağrılır. Buradaki oyuncu kombinasyonu sahnenin büyüklüğüne göre bir çift ile dört çift arasında değişebilmektedir. Erkek oyuncular, müzisyenlerin önündeki masada duran kaşıkları alarak oyuna başlarken, kadınlar oyuna ellerinde hazır tuttıkları zillerle eşlik etmektedir. Bu oyun pratiğinde, en az iki en fazla dört eser birbirine bağlanarak icra edilmektedir. Ancak her bir eserin yalnızca bir kıta ve nakarattan oluşan bölümleri seslendirilir. Orta hareketli bir müzik eşliğinde oyun başlar. Bir süre sonra sahneye, üzerinde oyuncular için hazırlanmış içki dolu tekerlekli bir masanın girmesiyle müzik yarıda kesilir. Saz, masanın geldiğini haber vermek amacıyla ilk oyun havasının sonunu, durak perde ile tiz durak arasında kromatik bir dizi geçerek bitirir ve akabinde bir bozlaşa veya ağır bir Orta Anadolu türküsüne giriş yapar. Bu sırada oyuncular kendilerine ikram edilen içkileri içerken fonda müzik devam eder. Masanın sahneden çıkmasıyla hiç ara verilmeden oyuna giriş yapılır. Yine bir bölümü

18 12/8'lik bileşik ölçü yapılı “Rüzgâr Aldım Sallanıyorum” şarkısının 2/4'lük “Alkol Aldım Sallanıyorum” olarak söylenmesi gibi.

çalınmak suretiyle bir veya iki eser birbirine bağlanarak performans sona erer. Bu ritüel tüm gece tekrarlanarak devam etmektedir.

Söz konusu bu eğlence pratiğinin müzik bağlamında öne çıkan en belirgin özelliği Ankaralı müziği repertuarını çeşitlendirmesidir. Nitekim tüm bir gece boyunca döngüsel olarak icra edilen bu ritüele farklı tarzda eserlerle eşlik etmek kaçınılmazdır. Bu anlamda Ankaralı mekânlarında çok ritüeli ekseninde gelişen beş tip repertuar bileşeninden söz etmek olasıdır. Bunlardan ilki, uzun hava niteliği taşıyan bozlaklardır. Bozlaklar çok ritüelinin arasında icra edildiği gibi bir istek doğrultusunda veya oyuncu kadınların performansa girmeden önce yaptıkları hazırlık aşamasında çalınabilmektedir. İkinci tip repertuar bileşeni, Seymen geleneğiyle taşınan ve halk müziği literatüründe düz oyun olarak adlandırılan Misket, Atım Arap, Fidayda gibi sözlü oyun havalarıdır. Yine bu kategoride Ankara müzik geleneğinin önemli bir unsuru olan “muhabbet-oturak havaları”nın da icra edildiğini görmekteyiz. Üçüncü tip repertuar bileşeni Ankara çevresinin (Kırıkkale, Konya, Niğde vb.) halk müziği dağarcığında yer alan hareketli türkülerdir. Dördüncü tip repertuar grubunda, Ankara düz oyunlarının temel ezgisel ve ritmik dinamiklerini barındıran ancak içine döneminde popüler olan yerli veya yabancı bir şarkının müzik cümlesini alan eklektik oyun havaları yer alır. Örneğin burada, kadim bir icra geleneğine sahip Atım Arap adlı oyun havası ile İspanyol bir dans şarkısı olan “Macarena” aynı müzikal kompozisyon içinde icra edilebilmektedir. Benzer bir durum sözel yapı için de geçerlidir. Bu grupta yer alan bir eserin iki dizesi halk edebiyatı söyleminden, diğer iki dizesi ise dönemin popüler bir şarkı sözünden veya medya aracılığıyla dillerde slogan olmuş bir söz motifinden oluşabilmektedir. Son grupta ise, belirli bir zaman organizasyonu içinde elektro-akustik bağlama eşliğinde icra edilip, Ankaralı müziğinin estetik yargısına göre yeniden düzenlenen ve bu mekânlarda “Ankarabesk” olarak bilinen müzikler dikkat çekmektedir. Bu tarzın en belirgin özelliği, arabesk veya pop bir şarkının Ankara ve çevresinde ‘kostak’ olarak bilinen 2/4’lük ritmik yapı ekseninde yeniden yorumlanmasıdır. Bir oyuna eşlik edebilecek müzikal dinamiklere sahip olan/olmayan herhangi bir ezgisel yapı bu yöntemle Ankaralı müziği repertuarına eklenilebilmektedir.

Sonuç Yerine

Ontolojik temelini Ankara’nın binlerce yıllık medeniyet tarihi içinde yaşamış olan kültür tabakalarının ortaya çıkardığı çok kültürlü ve kozmopolit bir ses evreninden alan Ankaralı müziğini yalnızca bir müzik tarzı olarak görmeyip toplumsal-kültürel bir varoluş biçimi olarak ele almak kaçınılmazdır. Bu anlamda Ankaralı müziğinin tanımına dair söylenecek ilk söz Başkent’in geçirdiği modernlik deneyiminin bir ürünü olduğuna ilişkindir. Nitekim bu müziğin temeli merkez ve çevre arasındaki diyalektik gerilime dayanmakla birlikte Ankara periferisine mensup, yaşayış ve zihin dünyası olarak merkez ve çevrenin tam ortasında duran kitlelerin demografik ve

kültürel koalisyonlar içinde anlam bulduğu ve attığı bir müzik pratiğine tekabül etmektedir. Bu açıdan Özbek (2010)'in geliştirdiği arabesk tanımından hareketle Ankaralı müziğini; geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü olarak değil; tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla bir yandan uyum bir yandan da gelenek bilinci taşıyan bir pratik olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Ankaralı müziğinin soundu pavyon-gazino, düğün, kına, asker eğlencesi gibi canlı performansa dayalı açık-kapalı mekânlarda oluşmaktadır. Plâk şirketleri ve stüdyolar bu sıralamada diğer türlerin aksine ikincil konumdadır. Yine de bu müzik, ağırlığı canlı performansa dayalı Ankara merkezli bir müzik endüstrisi yaratmayı başarmıştır. Bu endüstriyel gelişme aynı zamanda Ankaralı tarzının yerel dinamikler dışındaki müzikal yapılarla etkileşimini hızlandırmıştır. Önceleri düğün ve muhabbet ortamlarında, yalnızca elektrosazlı solist ve birkaç ritim saz eşliğinde yapılan icraya hem stüdyo hem de sosyal mekânlarda eş zamanlı olarak elektronik çalgıların (klavye, elektro davul vb.) katılması müziğin modernizasyonu ile birlikte Ankaralı müziğine küresel bir boyut kazandırmıştır. Örneğin 90'lı yılların sonunda Mehmet Demirtaş'ın İspanyol bir dans şarkısı olan "Macarena"yı, oyun havası formatında yorumlaması, bu müziği salt oyun havası çizgisindeki yerel algısından kurtararak hem yurt genelinde popülerleşmesini sağlamış hem de küreselleşme olgusunun bu müzik üzerindeki etkisini hızlandırmıştır. İlerleyen dönemlerde bu tarz eserlerin oranında adeta patlama yaşanmış (Apaçi, Anana da Dale Babana da Dale, Ringo Ringo Eye of the Tiger vb.) bu sayede Ankaralı müzisyenler popüler kültüre dair birçok unsuru geleneksel repertuvara eklemleyerek bu müziğin etki sahasını genişletmeyi başarmıştır.

Ortaya çıkan bu müziğin bir kimlik göstergesi olarak Ankaralı söylemi üzerinden gerçeklik kazanması yine burada belirtilmesi gereken sonuçlar arasındadır. Ancak burada vurgulanan Ankaralı kimliği, Cumhuriyet modernleşmesinin bir göstergesi olan Başkent Ankara'yı tanımlamaktan öte çevre yerleşimlerden kente gelip kendisini bu kent özdeşleştiren ve bir üst kimlik aracı olarak Ankaralı olmayı benimseyen kitleleri işaret etmektedir. Elbette ki bu söylemin temelinde ideoloji, cinsiyet, göç gibi faktörler önemli bir rol oynamaktadır. Her ne kadar müziğine yansımaya da, aktörlerin belirgin bir milliyetçi-muhafazakâr eğilim ve söylem içinde bulunmaları; pratikte öne çıkan "delikanlı", "adamın hası-dibi" gibi erkekliği teyit eden nitelemelerle erotizmden pornografiye kayan cinsel içerikli sözler ve eğlence ortamlarında edilen galiz küfürler "Ankaralı" olgusunun erkek egemen yanını ortaya koymaktadır. Göç ise, bu müziğin dinamiğini sağlayan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa Orta Anadolu nüfusunun kent üzerindeki etkinliği Ankaralı müziğini geniş bir demografik koalisyon içinde üretilmeye zorlamaktadır.

Bu müzik üzerine yapılan tartışmaların Ankaralı müziğinin kentin diğer kültür unsurları ile olan ilişkisini gündeme getirmektedir. Nitekim yeni Ankaralı müzik kültürü bilhassa eski Ankaralı müzik kültürünün temsilcisi olarak öne çıkan ve Seymen geleneğinin de içinde bulunduğu yerel kültür yapıları tarafından ağır bir şekilde eleştirilmekte ve kabul görmemektedir. İlginçtir ki Ankaralı müziğine karşı olma düzlemi günümüzde, geçmişte “yaban” olarak adlandırılan “kültürel elit” grup ile eskiden “yerli” olarak adlandırılan geleneksel Ankara çizgisini aynı sosyal ve politik çizgide buluşturabilmiştir. “Eski Ankaralı” müzik kültüründe sıklıkla görülen “ahlaki-didaktik-manevi” söylemli eserler daha “mizahi-dünyevi-‘gayri ahlaki’” bir söylemle yer değiştirmiştir. Her ne kadar- bu ciddi söylem değişikliğine rağmen- eski ve yeni gelenekler özellikle ezgisel yapılar açısından birbirilerini andırıyorsa da yine de ezgisel tercihlerdeki en büyük etkinin popüler kültüre ait olması yadsınamaz bir gerçektir.

Sonuç olarak, Ankara'nın ekonomik gücü gitgide artan çevresel nüfusunun etkisiyle ortaya çıkan bir kültürel koalisyon olan “Yeni Ankaralı Müzik Kültürü”, âdeta günümüzün siyasi dönüşümlerinin de bir aynası olarak görülebilmektedir. Zira sahibi olduğunu düşündüğü kültürel yapılar içinde bir anda azınlığa düşen “eski yerli” halk, eski dönemde “elit” olarak gördüğünden uzlaşmadığı sosyal topluluklar ile yeni “kültürel koalisyonlar” kurarak “Yeni Ankaralı” kültür koalisyonunun karşısında durmaktadır. Ülkemizdeki pek çok kültürel kutuplaşmaya uyarlanabilecek bu model âdeta Cumhuriyet'in yüzüncü yılının yaklaşması ile tekrar gündeme gelecek olan “eski-yeni” paradigmasına da yeni bir bakış açısı getirecektir.

Kaynakça/References

- Atay, T. (2013, Mart 6). *Arabesk müzik*. Pandoranın Kutusu. NTV Yayınları.
- Balaban, R. (2012, Kasım 27). Kişisel görüşme.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve Müzik-Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Baran, A. G. (2013). Pratik, kültür, sermaye, habitus ve alan teorileriyle Pierre Bourdieu sosyolojisi. S. Suğur & A. Görgün-Baran (Ed.), *Sosyolojide yakın dönem gelişmeler* içinde (s. 1–21). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler: Eylem kuramı* üzerine (Çev. H. Ü. Tanrıöver). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2011). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek, L. (2006). Kabadayıların ve futbolun mahallesi: Hacettepe. F. Şenol-Cantek (Ed.), *Sanki viran Ankara* içinde (s. 175–210). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cohen, S. (1997). Identity, place and the ‘Liverpool Sound’. In M. Stokes (Eds.), *Ethnicity, identity and music* (pp. 117–134). Oxford/New York: Berg.

- Cohen, S. (1999). Scenes. In H. Bruce & T. Swiss (Eds.), *Key terms in popular music and culture* (pp. 239–250). Oxford: Blackwell Publishers.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli aklın defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Frith, S. (1989). Introduction. In S. Frith (Eds.), *World music, politics and social changes* (pp. 1–6). Manchester: Manchester Press.
- Güngör, N. (1990). *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Hannerz, U. (1998). Çevre kültür senaryoları. A. King (Ed.), *Kültür küreselleşme ve dünya sistemi* içinde (s. 139–163). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Harvey, D. (2007). Zaman-mekân sıkışması ve post-modern durum. K. Bülbül (Ed.), *Küreselleşme, kültür ve medeniyet* içinde (s. 91–124). Ankara: Orient.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür* (S. Nişancı, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Işık, C. & Erol-Işık, N. (2013). *Müslüm Gürses ve arabesk*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Kaya, D. (1991). Ürgüplü Refik Başaran. *Milli Folklor*, 2(10), 48–52.
- Özbek, M. (2010). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özsan, H. (2010, Temmuz 7). *Arabesk müzikten Angara'nın alemcilerine*. <http://www.dorduncukuvvetmedya.com> adresinden alınmıştır
- Öztürk, İ. (2012, Kasım 14). Kişisel görüşme.
- Peçenekli, S. (2012, Kasım 15). Kişisel görüşme.
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music*. London: Routledge.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de arabesk olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Terzioğlu, Ö. (2007). Çağdaş kentte türkü ve «Ankaralı Folkloru». *Milli Folklor*, 19(75), 60–65.
- Tokel, B. B. (2001). Anadolu saz kahramanı Bayram Aracı. B. B. Tokel (Ed.), *Allı yazma* içinde (s. 1–8). İstanbul: Kalan Müzik.
- Tokel, B. B. (2004). *Neşet Ertaş kitabı*. Ankara: Akçağ
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları*. Ankara: Sun Yayınevi.

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Türkiye’de 1960’larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı *

Ozan Eren¹

Öz

Müzik olgusunun tek taraflı, basit değerlendirmesinden kaçınmaya çalışmak interdisipliner çalışmaların gelişmesi için yeni yöntemlerin araştırılmasını tetiklemiştir. Ancak, müzik sosyolojisi alanının nasıl kurulacağı halen tartışmalıdır. En önemlisi, her iki disiplinin inceliklerini de göz ardı etmeksizin müzik ve sosyolojiyi birbirine karıştırmak gerekmektedir. Bu bağlamda, bu makalenin temel amacı rock müzikle Türk folk müziğin bir sentezi olan Anadolu pop müziğinin yükselişini bütüncül bir yaklaşımla incelemektir. Bourdieu’cü sosyolojik sanat teorisi yapısal tarihin, siyasal alan ve müzik alanı gibi etkileşimli alanların, müzikal olgunun incelenmesinin ve belli bir alanı etkileyen yapıların ve eyleyicilerin analizine adanmış için bu çalışmada Bourdieu’nün bütüncül yaklaşımı esas alınmıştır. Ayrıca, bu çalışma bize gösterecektir ki Anadolu Pop’un 1960’larda doğması tesadüfi değildir. 1960’larda Türkiye’de uygun politik ortamın ve otonom sanatın varlığı ve 1960’larda Amerika’da protest müzik aracılığıyla bireysel dışavurum çabalarının artması Anadolu Pop’un ortaya çıkmasının arkasındaki itici güçlerdir.

Anahtar Kelimeler

Anadolu Pop • Türkiye • Protest müzik • Bourdieu

The Roots of Protest Music in Turkey in the 1960s: A Bourdieusian Analysis of Anatolian Pop

Abstract

It has been widely recognized that a simple, unilateral interpretation of musical phenomena is insufficient. This recognition, in turn, has triggered the search for new methods to improve interdisciplinary approaches. In this context, the question of how to develop the field of music sociology is much debated. In addition, this has also necessitated the interweaving of sociology and music without, however, compromising the nuances of both disciplines. This article mainly examines the rise of Anatolian Pop—a fusion of rock music and Turkish folk—in a holistic manner. A Bourdieusian analysis of art is inherently sociological in nature, and it also involves the analysis of structural history; interactive fields—politics and music, in this context; musical phenomena; and the different structures and agencies that influence a given field. This study, therefore, draws from and is based on Pierre Bourdieu’s holistic approach. This study shows that the birth of Anatolian Pop in the 1960s was not accidental or spontaneous. In fact, the emergence of Anatolian Pop was made possible by a favorable political environment and the emergence of autonomous art in Turkey in the 1960s; additionally, it was also influenced by protest music, which was popular in the US in the 1960s. Protest music, in particular, encouraged self-expression.

Keywords

Anatolian pop • Turkey • Protest music • Bourdieu

* Bu çalışma Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde Doç. Dr. Çağlayan Kovanlıkaya danışmanlığında yürütülen ve 24 Kasım 2017’de doktora tezi olarak savunulan “Türkiye’de Protest Müzik Alt Alanı – Kardeş Türküler Örneği” başlıklı tezin bir bölümünden derlenmiştir.

1 Ozan Eren (Dr. Öğr. Üyesi), Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Avcılar İstanbul. Eposta: ozaneren84@hotmail.com

Atfı: Eren, O. (2018). Türkiye’de 1960’larda müzik alanı ve protest müziğin ilk nüveleri: Anadolu pop akımı. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 131–162. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0002>

Extended Abstract

This study examines the birth of Anatolian Pop music in Turkey in a holistic manner, and it is also based on the conviction that a simple, unilateral interpretation of musical phenomena is insufficient. Therefore, this study necessarily involves an interdisciplinary approach. However, it must be noted that an interdisciplinary approach also involves the danger of reducing sociology to music; conversely it also involves the danger of reducing musical phenomena to sociological conventions. Therefore, this study also discusses the ways in which a sociological analysis of music must be conducted. This study draws from the *Bourdiesian* sociological theory of art, and it involves the analysis of structural history; interactive fields—politics and music, in this context; musical phenomena; and the structures and agencies that influenced music in Turkey in the 1960s.

Anatolian Pop could be classified as a distinctive type of protest music. However, much like other kinds of music, protest music cannot be defined in an exact manner. Therefore, it is important to consider different dynamics to situate and analyze Anatolian Pop as an alternative musical form. For example, Anatolian Pop singers opposed the kind of music that was popular and considered legitimate in Turkey in the 1960s: arrangement music. Arrangement music was typically based on translations of well-known French, Italian, or Spanish songs. In fact, their opposition to arrangement music constituted an important aspect of the protest music they pioneered in Turkey. On the other hand, the Anatolian Pop movement was also more than a musical movement. It involved the discovery of a cultural identity based on eclectic musical ideas.

First, this study reviews the basic concepts of Bourdieusian sociological theory. Pierre Bourdieu, a popular French sociologist, is known for the emphasis he placed on historical analysis and structure, and, for this reason, many consider him a structural constructivist. The following concepts of Bourdieusian sociological theory are salient in the context of this study: the notions of “field” and “habitus”; the different forms of capital (cultural, social, economic and symbolic); social space; the relationship between structure and agency, doxa, and illusio; the autonomous and heteronomous principles that govern artistic production; and the main strategies involved in a given field, such as conservation, succession, or subversion. According to Bourdieu, “fields” represent the setting and social positions of power relations. Bourdieu also argued that the boundaries of a field, such as the boundaries of music for instance, are fluid in nature. Therefore, a field mainly serves as a site for change. Moreover, changes in the structure of power relations directly or indirectly affect the construction of their respective fields.

Second, this study focuses on Turkish politics during the 1960s. Since the 1960 coup, Turkey has continued to witness several types of coups and takeovers. The 1960 coup marked the beginning of a new political era: it resulted in the adoption of a Constitution

in 1961, which is widely regarded as the most democratic Constitution in Turkish history. Not only did it guarantee fundamental rights and freedoms it also had positive effects on artistic and cultural production. It also signified the demise of the oppressive political environment of the 1950s. The birth of Anatolian Pop in the 1960s, therefore, was not merely accidental or spontaneous. The emergence of a favorable political environment played a key role in shaping autonomous art in Turkey during this period.

The political climate in Turkey in the 1960s was essentially characterized by its libertarian stance. As a result, Turkish music came to be influenced by foreign music to a certain extent. At the same time, protest music as well as folk music and Rock and roll gained popularity in the US. In addition, the Beat Generation influenced various counterculture movements during the same period and beyond.

Most music companies that operated in Turkey in the 1960s were originally formed in other countries. Companies such as Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathe, Grafson, and Foniti, are relevant examples in this context. Most of these companies sought to introduce foreign songs in Turkey. Odeon, however, had a different approach; the company focused on local musicians, and it also produced new Turkish songs. “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” (Once Upon A Time), released by Odeon, is considered to be the first formal Turkish pop song. However, it must be noted that this song was only an arrangement of Bob Azzam’s “C’est écrit dans le ciel.” Nonetheless Bak Bir Varmış Bir Yokmuş was widely appreciated by the people in Turkey.

Therefore, it could be said that the 1960s, especially the mid-1960s, was a period during which new rules began to govern Turkish music. Some Turkish musicians obeyed these rules without questioning. In other words, it could be said that they adapted to the changing doxa. Moreover, Turkish Pop was the most dominant characteristic of this new doxa. It was also considered rational and pragmatic for Turkish musicians to adopt elements of Turkish Pop. In fact, even prominent musicians, such as Özdemir Erdoğan, adopted elements of Turkish Pop during this period.

On the other hand, those who did not obey the new rules paved the way for synthesizing Turkish folk and rock. Cem Karaca, a prominent Turkish rock musician, defined this fusion of Turkish folk and rock as “National Turkish Music.” Subsequently, Moğollar’s Taner Öngür coined the term “Anatolian Pop,” and the term was mainly used to explain musical intentions. This new genre symbolized a counter stance and challenged the dominant rules of, what, as per Bourdieusian terminology, may be called the “music field.” In a very short span of time, Anatolian Pop became one of the key elements of the Turkish music industry. The following factors drove the rise of this new type of music: increased touring opportunities, increased number of music contests (such as The Golden Microphone), the libertarian essence of the 1961 Constitution, and the increasing cultural capital, which enabled the audience to appreciate Anatolian

Pop. Moreover, musicians frequently switched and swapped Anatolian Pop bands, and although this increased competition, it also paved the way for collaboration.

It is also worth mentioning that a significant number of Anatolian Pop musicians were graduates of distinguished Turkish high schools, such as Robert College and Galatasaray High School. They were typically born into middle-class or rich families. As a result, they also possessed high amounts of cultural capital. They were also proficient in foreign languages, especially French and English. These factors enabled them to follow and appreciate Western music. It is also interesting to note that most of the Anatolian Pop musicians were males. Few female musicians, such as Rana Alagöz and Hümeýra, achieved the same level of popularity.

Local sounds came into prominence during this period, and an “art for art’s sake” approach also became popular. Therefore, it can be said that, during the 1960s, Turkish music was characterized by the emergence of unique traditions and internal dynamics, which is most notably exemplified by the emergence of Anatolian Pop. The Turkish government also supported local music, and this also influenced Anatolian Pop.

Türkiye’de 1960’larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı

Protest müzik, birçok müzik türü örneğinde olduğu gibi, tam olarak sınırları çizilemeyen bir tür olarak karşımıza çıkar. Eski kanonik yapıdan beslenen, yani geleneğin taşıyıcısı olarak beliren müzik örneklerini dışlayan veya dönemin müzik dünyasında ayrıksı bir yerde duran müzik türleri protest müzik tanımı altında sunulabilmektedir. Ancak, müziği olgusal olarak ele aldığımızda, analize tabi tutulan müzik türünü veya akımını tarihsel arka plandan koparmadan ve müziğin birikerek geldiği süreçleri yadsımadan değerlendirmek bütüncül bir analiz açısından önem taşımaktadır. O halde, belli bir döneme odaklanarak yürütülecek sosyolojik bir analizde protest müziği sadece müzik formları üzerinden değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Protest müziğin içinde doğup yetiştiği koşullarla bu döneme damgasını vuran yapılar, aktörler ve alanda rekabet halinde olan eyleycilerin ve kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısı bütüncül olarak ele alınmalıdır. Bourdieu Sosyolojisi böyle bir bütüncül analiz için gerekli ana hatlara sahip olmasının yanı sıra kavramların bağıntısal olarak ele alınmasına fırsat sağlayan dinamik bir sosyoloji imkânı sunduğu için araştırmacıların belli bir statik döngüde sosyolojik analiz yürütme riskini önceden engeller.

Her dönem kendi koşulları içinde kendi protest müziğini ve müzisyenini ortaya çıkarırken bir taraftan da gelenekten beslenen müzikle/müzisyenle hesaplaşmıştır. Sözgelimi, klasik müziğin öncü isimlerinden Ludwig Van Beethoven gelenekten kopan bir müzisyenken Wolfgang Amadeus Mozart daha çok protest tavırlarıyla öne çıkmıştır. Mozart’ın özellikle 1780’lerin başlarında sarayda hizmetinde olduğu üstlerine karşı gelişi, babasının onun Salzburg’ta kalmasını ve emirlere itaat eden bir hizmetkâr müzisyen olmasını istemesine rağmen babasını dinlememesi Mozart’ın protest bir müzisyen olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Türkiye’de protest müziğin gelişiminde ise Anadolu Pop akımı öncü bir rol üstlenmiştir. 1960’ların sonlarında görünürlük elde eden Anadolu Pop akımı - hem müzikal olarak, hem de eyleycilerin tavır, tutum ve eğilimleri bağlamında- daha önce hakim müzik türü olan aranjman müzik türüne karşı kesin bir karşı duruş örneği sunmaktadır. Süregelen gelenekle adeta restleşip kendine yeni bir hat açan Anadolu Pop akımının hangi saiklerle, hangi tarihsel süreçlerde ortaya çıktığının ve yapısal özelliklerinin nasıl bir gelişim gösterdiğinin araştırılması Türkiye’de protest müzik alt alanının seyri açısından önem taşımaktadır. Kuramsal ve metodolojik çerçevede Bourdieu sosyolojisini temel alarak sorgulamanın yürütüleceği bu çalışmada ilk önce Bourdieu sosyolojisindeki temel kavramlardan bahsedilecektir. Sonrasında, sırasıyla 1960’larda Türkiye’de siyasal alanın genel yapısal özellikleri, devletin dönemsel müzik politikası, alandaki merciler

(festivaller, müzik dergileri, yarışmalar, ödüller gibi), müzik alanında ve protest müzik alt alanında ortaya çıkan ana tartışmalar, Anadolu Pop müzik eyleycilerinin sınıfsal/eğitsel güzergâhları ve müziğin icra edildiği mekânlar üzerinde durulacaktır. Böylece, bütüncül bir analiz içinde Anadolu Pop akımının doğuşu ve gelişimi değerlendirilecektir.

Çalışmanın metodolojisine dair dikkat çekilmesi gereken ilk husus, Anadolu Pop üzerinden 1960'lar protest müzik alt alanı tartışılırken bu tartışmanın 1960'lar müzik alanı içinden tartışıldığıdır. Bu husus dikkate alınmadığı takdirde, bu çalışmanın protest müzik alt alanına odaklanmak yerine 1960'lar müzik alanı çözümlemesi sunduğu yönünde bir eleştiri getirilebilir. Çalışmada 1960'lar müzik alanı tartışılırken Anadolu Pop akımına protest müzik olma özelliği kazandıran nedenler ayrı bir bölüm açılarak değil bizzat 1960'lar müzik alanı içerisinde değerlendirilmektedir. Anadolu Pop akımı öncelikle aranjman müziğe net bir karşı duruş sunduğu için protest bir müzik türüdür. Diğer yandan, Anadolu Pop'un 1960'ların devrimci hareketlerinden etkilenmesi siyasal alanla doğrudan etkileşimli gelişen bir müzik alanına işaret ettiği için protest bir tavır söz konusudur. Farklı giyim kuşamlarıyla da protest bir tavır gösteren Anadolu Pop eyleycilerinin bir taraftan süregelen aranjman müzik geleneğiyle restleşerek alt üst etme stratejileri göstermeleri, bir taraftan da Anadolu'da içkinleşmiş protest müzik olarak karşımıza çıkan âşıklık geleneğinden beslenmeleri Anadolu Pop akımını Türkiye'de daha önce örneği görülmemiş farklı bir protest tavra yaklaştırır. Bu özelliklere ilaveten, Anadolu Pop, müzik formu açısından ikilikleri yıkan bir alt yapı üzerinden geliştiği için Doğu/Batı müziği ayrımları ortadan kalkmıştır. Kullanılan enstrümanların ve müzikal formların Anadolu coğrafyasıyla sınırlı kalmayıp Batı müziğine de yaslanması Anadolu Pop akımını yine protest müzik kategorisine dâhil etmemize olanak sağlar. Son olarak, Anadolu Pop eyleycileri, özellikle Anadolu Pop'un ilk gelişim yıllarında ana akım müziğin dışında kalarak kendi ekollerini yaratmayı başarmışlar; metalaşmaya karşı sanatı ön plana çıkararak Türkiye müzik tarihinde ayrıksı bir konum almışlardır.

Öte yandan, müzik - sosyoloji ilişkisinin interdisipliner arayışları içinde kendine yer edinmeye çalışan bu çalışma makro düzeyde Müzik Sosyolojisi alanına dâhilmiş gibi değerlendirilebilir. Ancak, epistemolojik temkini elden bırakmamakta fayda vardır. Zira, Müzik Sosyolojisi, disiplinler arası bir alan olarak zaman içerisinde şekillenmesine rağmen “uzun yıllardır yapılan çalışmalardan sonra bile Müzik Sosyolojisi'ni inşa etmenin ne demek olduğuna dair tam bir görüş birliği yoktur. En başından beri Müzik ve Sosyoloji arasındaki bağlaç (of) akıcı bir koordinasyon yerine bir gerginlik yaratmıştır” (Hennion, 2003, p. 80). Hem müziğin sosyolojik yönünün incelenmesi, hem de sosyolojik olanın müzik alanı bağlamında düşünülmesi müzik ve sosyoloji disiplinleri arasındaki muhtemel tahakkümü önlemeye dair ilk geçerli çaba olacaktır. Herhangi bir disiplini diğeri üzerinden tanımlamak (Edebiyat Sosyolojisi, Sanat Sosyolojisi gibi) ister istemez bir disiplinin diğeri üzerinde tahakküm kurma ihtimalini içinde barındırır.

Oysaki müzik ve sosyoloji disiplinlerini iç içe geçip kesişen ve etkileşim halinde olan alanlar olarak ele almak her iki disiplinin de inceliklerini ve farklı yapısal özelliklerini ortaya çıkaracaktır. Bu iddiaları göz önünde bulundurarak çalışmanın hemen başında belirtmek gerekir ki, bu çalışmada Müzik Sosyolojisi alanı yerine Müzik ve Sosyoloji alanında bir analiz yürütülmesi planlanmaktadır.

Bourdieu Sosyolojisi’nin Ana Hatları

Bourdieu, dört farklı sermaye türü olduğundan; bireylerin kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelerinin toplam hacmiyle bir alanda konumlandıklarından bahseder. Bourdieu’nün bu türlere ek olarak belirttiği ve zihinsel bir kategoriye işaret eden sembolik sermaye ise “bu türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir” (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 108). Bourdieu, alan nosyonu üzerinde dururken bahsi geçen alanda konumlananları, bir araştırmanın nesnesini, artık birey değil eyleyiciler olarak kurmaktadır:

Alan nosyonu, bir sosyal bilimin gerçek nesnesinin birey, yani “yaratıcı” olmadığını bize hatırlatır – gerçi istatistik çözümleme için gerekli bilgi genelde bireylere ya da tekil kurumlara bağlı olduğundan, bir alan, ancak bireylerden yola çıkarak kurulabilir. Araştırma işlemlerinin merkezinde olması gereken, alandır. Bu, bireylerin katıksız “yanılsamalar” oldukları, var olmadıkları anlamına gelmez. Ama bilim, onları biyolojik bireyler, aktörler ya da özneler olarak değil, *eyleyiciler* olarak kurar; bu eyleyiciler, alanda toplumsal olarak etkin ve hareketli olarak kurulurlar... (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 93).

Sosyal uzam ise farklı alanları kapsayıcı özellikte olup failer, gruplar veya kurumlar arasındaki mesafelerin yakınlığına dair bir fikir vermektedir. İçinde bulunduğu sınıfa işaret eden ve eyleyicilerin toplam sermaye hacmiyle alanda konumlanmalarına paralel gelişen *habitus* hem yapılaştırılan, hem de yapılaştıran bir yapı olup sürekli değişime açıktır. “*Habitus*, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir” (Bourdieu, 2006, s. 21).

Jean-Paul Sartre ve Lévi-Strauss ekolü olmak üzere iki farklı ekolün İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa’da çok etkili olduğunu ve bu ekolleri benimseyenler üzerinden ikili bir hat açıldığını belirten David Swartz Bourdieu’nün, özellikle ilk dönemlerinde, yapısalcı antropolojinin öncülerinden Claude Lévi-Strauss’tan hayli etkilenmesinin önemine işaret eder (Swartz, 2015, s. 57–59). Kuramsal dayanağını açıklarken konumunu *yapısal inşacılık* (structural-constructivism) olarak belirten Bourdieu, yapısal tarihin sosyolojik araştırmadaki öneminin göz ardı edilmemesi gerektiği üzerinde ısrarla durmuştur. İncelenen yapının değişik aşamalarını yapının hem süregelen, hem de devinimsel olmaya açık doğası üzerinden değerlendiren Bourdieu, tarihsel analiz-yapı ilişkisi üzerinde dururken iktidar ilişkilerinin yapıya etkisini de göz önünde bulundurmaktadır.

Bourdieu sosyolojisinin adeta alametifarikası haline gelmiş alan nosyonu ise, Bourdieu sosyolojisinde araçsal bir kullanıma sahip olup toplumsal uzamı (sanat, edebiyat gibi) kapsayıcı bir özellikte karşımıza çıkar. Bilhassa, *Sanatın Kuralları* (1999) ve *Kültürel Üretim Alanı* (1993) gibi yapıtlarda karşımıza çıkan bu kapsayıcılık yapısal tarihin değerlendirilmesinde bize bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır. Toplumsal yaşam, Bourdieu'ye göre, temelde mücadelelerle örülen, çatışmanın kaçınılmaz olduğu bir alandır. Ancak Bourdieu sosyolojisinde, Bourdieu'nün ikilikleri aşan yaklaşımına paralel olarak, alan nosyonu tek taraflı işlemez. Bourdieu'de alan nosyonu hem bir *kuvvet alanı*, hem de bir *mücadele/savaş alanı* olarak işlerlik kazanır. Bu kavramı içselleştirebilmek için Bourdieu'nün *alan* tanımını vermek faydalı olacaktır:

Benim alan olarak adlandırdığım şey, istatistik toplumbilim yapanların sandığı gibi basit bireyler topluluğu, bir bireyler bütünü değildir... Demek ki, bir bireyler topluluğu değil, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur. Bunun en yetkin örneği de türler arasındaki hiyerarşidir... 'Alan' bakımından düşünüldüğünde, bilimsel incelemenin gerçek konusunun artık bir birey olmayacağı açıktır (Bourdieu, 1999, s. 12–13).

Öte yandan, Bourdieu, eyleyicilerin kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelerinin toplam hacmine göre alanda konumlar aldıklarını belirtirken güç ilişkilerindeki farklılıklara özellikle dikkat çeker. Eyleyiciler bu farklılıklara göre alana giriş ve alandaki mevcut konumlarını koruma aşamalarında muhtelif stratejiler uygulurlar. Bourdieu, bu bağlamda, koruma/muhafaza (conservation), takip/izleme (succession) ve altüst etme (subversion) stratejileri olmak üzere üç temel strateji türünden bahseder (Bourdieu, 1993/1980). Koruma stratejileri izleyenler alanda hâlihazırda belli konumlar elde edip belli bir güç eksenini oluşturmuş olanlardır. Diğer eyleyicilere göre kıdem olarak üst pozisyonda sayılan bu eyleyiciler egemenliklerini muhafaza etmeye çalışmakta; alana yeni girmeye çalışanlar için kimi zaman örnek teşkil etmektedirler. Alana yeni girmeye çalışanlarsa takip stratejileri izleyerek egemenlerin ayak izlerini takip etmekte ve oyunun süregelen kurallarını, yani doxa'sını, öğrenip oyundan pay almaya çalışmaktadırlar. Son stratejiyi izleyenler –ki bunlara kimi zaman geleneği yıkan avangardistler de dâhildir– genellikle yeterli özgül sermayeye sahip olmayan ama alanın doxa'sına bir şekilde itirazları olan eyleyicilerdir. Bu noktada, özgül sermayenin alandan alana farklılık gösterdiğini ve alanın iç dinamiklerinden, özellikle çatışma ve rekabetten, etkilendiğini belirtmek gerekir.

Sanat alanına bütüncül bir bakış getirilmeden sanata dair incelemenin eksik olacağından bahseden Bourdieu'nün yaklaşımı sanatın kolektif doğasının etrafında ele alınmasının önemine işaret ederken Howard Becker'in *sanat dünyaları* yaklaşımına da bir nebze benzerlik gösterir. Becker, ortak bir dünya içinde farklı iş bölümlerinde emek harcayan insanlara dikkat çekerken *sanat dünyası* kavramı etrafında analizlerini ortaya koymakta; bu kavrama daha çok teknik bir bakışla yaklaştığını ileri sürmektedir. Becker, yaklaşımının merkezinde yer alan sanat

dünyasını “şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağı” (Becker, 2013, s. 28) olarak tanımlamakta; böylece analizinin en başından itibaren araştırma nesnesini birey olmaktan çıkarıp bir yapıya dönüştürmektedir. Aslında Becker’in yaklaşımına göre sanat dünyası iş dünyası gibi emek üzerinden işbölümü esasına dayandırılmakta ve çalışanlar kendi potansiyellerine göre üretim sürecine dâhil olmaktadır. Belli kişilere belli görevlerin verildiği sanat dünyası önceden belirlenmiş; değişime kapalı bir dünya değildir. Bu yaklaşım bize Bourdieu’nün alan nosyonunu hatırlatmaktadır. Zira, bir alanın sınırları her an yeniden çizilebilir ve alan her an yeniden yapılaşabilir. Bu bağlamda, sanat dünyasında çalışanların görev dağılımlarında ortaya çıkan değişiklikler yapısal bir değişikliği de beraberinde getirecek; farklı bir sanat dünyasına kaynaklık edecektir.

Sanatsal üretim sürecinin sanatçının tekilliğine indirgenemeyeceği üzerinde duran Bourdieu sanat alanının kendine özgü işleyiş yarasını içselleştirebilmek için sanatçının üretim sürecine ek olarak sanat eleştirmenleri, jüriler, editörler gibi üretimi destekleyici eyleyicileri ve çeşitli kurumları da hesaba katmamız gerektiğini belirtir. Bu işleyiş yarasında eyleyiciler ve kurumlar arasındaki rekabet, hiç kuşkusuz, oyunun sorgusuz sualsiz kabul edilen kurallarından, yani doxa’dan ve oyundan elde edilecek çıkarlar doğrultusunda oyuna yapılan yatırımlardan – çünkü sanat alanı da diğer alanlar gibi çıkarlarla doludur – yani illusio’dan bağımsız değildir.

Bourdieu odaklı bir alan çalışmasında, Bourdieu’nün *Sanatın Kuralları*’nda belirttiği üzere, alanın özerklik derecesi, yani otonomi/heteronomi kutuplarından hangisine yakın olduğu, yürütülen alan analizinde kritik bir öneme sahiptir. Bu aşamada, Bourdieu, sanatsal üretim alanının otonom ve heteronom kutupları ile anlatmak istediğini şöyle açıklar:

[Sanatsal üretim alanını] ekonomik ve politik olarak (mesela, “burjuva sanatı”) hâkimiyet altına alanların benimsediği heteronom ilke ve geçici başarısızlığı bir dâhil edilme işareti, ticarî başarıyı da tâviz vermek olarak gören, özel bir sermaye türü ile donanmış olanların benimsediği, ekonomiden bağımsız olma derecesi ile özdeşleştirilen otonom ilke...(mesela, “sanat için sanat”) (abç; Bourdieu, 1993, s. 40’tan akt., Göker, 2010, s. 548).

Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarını ortaya koyduktan sonra, Anadolu Pop akımının gelişim süreci, akımın doğup geliştiği tarihsel bağlam ve protest müzik alt alanının siyasal alanla bağlamsal özellikleri dikkate alınarak değerlendirilebilir.

1960’lar: Kültürel Üretim Alanında Özerkliğin İlk Nüveleri ve Anadolu Pop’un Doğuşu

Türkiye politika tarihinde görülen üç büyük darbenin başlangıç dönemi olarak bilinen 1960’lı yıllar Türkiye’nin siyasal tarihi açısından bir dönemece işaret etmektedir. 1960’ların diğer önemli özelliği ise kültürel üretim alanında özerkliğin

ilk nüvelerinin 1961 Anayasası'yla birlikte belirmesi ve 1960'ların Amerika'sında müziğin eyleyicilerde ve alımlayıcılarda protest tavır almalarına yönlendirecek yapısal özelliklerde olmasıdır. Türkiye'de protest müziğin doğuşu ve evrilme süreci 1960'larda Türkiye ve Amerika ekseninde gelişen bu iki temel karakteristik özellikten bağımsız gelişmemiştir.

1950'lerde büyüyen dış ticaret açığı, özellikle 1950'lerin ortalarından itibaren kötüleşen ekonomiyle artan enflasyon, hak ve özgürlük ihlalleri başta olmak üzere Demokrat Parti döneminde artan ekonomik, kültürel ve sosyal çıkmazlar ordu mensuplarının tepkisini çekmiş ve bu tepki 27 Mayıs, 1960 askerî darbesiyle sonuçlanmıştır.

1960'ların siyasal alanına baktığımızda önceki dönemden sonra radikal bir değişim çabası görülmektedir. 27 Mayıs'ta yapılan darbe sonrası 1961 Anayasası² kabul edilmiştir. 1961 Anayasası'nın sonucunda, geniş hak ve özgürlüklerin tanınmasının yanı sıra kültür ve sanat alanlarının da 1950'lerdeki baskı ortamından uzaklaşması söz konusudur.

Türkiye'de politik alanda bu gelişmeler yaşanırken ve politik alandaki gelişmeler kültür/sanat alanlarında daha özgür dışavurumun yolunu açarken 1960'lar Amerika'sında müzik aracılığıyla ilk protest tavır almalar başlamıştır. Protest müzik 1960'larda hem tanımını netleşirmiş, hem de geniş kitlelere yayılarak görünürlük kazanmıştır. 1960'larda rock müzik ve zaman zaman rock'la harmanlanan folk müzik, yükselen muhalefetin yegâne sesine dönüşmüştür:

Yeni insan, muhalefetin gençleşmesi demektir. 1950'lerin sonlarında ve efsanevi 1960'ların atmosferinde önemli olan husus, yeni sol'un haricinde, tıpkı yeni sol gibi hayal ve hislerde radikal dönüşümleri hedefleyerek muhalefeti gençleştiren bazı kuvvetlerin de, yani beat'lerin hercai hatıralarının, Lenny Bruce'un kanaviçe kanalları açtığı psychedelic kültürün, Bob Dylan'ın 'ara kesit' tavrıyla devrimcileşen folk'un ve bilhassa da rock'n roll'un birer counter culture kuvveti olarak mevcudiyetleriydi... 1960'lara gelindiğinde, gençleşmiş bir muhalefeti duyurmada rock'tan daha uygun ve daha etkili başka bir artistik form da düşünülemezdi. Zira rock, akustik ve elektronik bir olay olarak 1920'lerin jazz'ı gibi dünyayı yekpare kılabilirdi (Ay, 1993, s. 38).

Türkiye'de müzik alanına baktığımızdaysa, darbeye birlikte çok partili döneme son verilen 1960'ların başlarında daha çok rock'n roll müziğinin benimsendiği görülmektedir.³ Bu müzik, ilk başlarda, daha çok İngilizce söylenmektedir. Bunun bir nedeni de müzik şirketlerinin yerli şarkılara olan teşvikinin henüz yeterli seviyede olmamasıdır. Capitol, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi, Pathé, Grafson ve Fonito o zamanlarda etkin olan müzik firmaları olarak bilinmesine rağmen hepsi yurt dışı menşeli olup yerli şarkılara değil, yabancı şarkılara öncelik verdikleri için

2 20 Nisan, 1924'te yürürlüğe giren 1924 Anayasası'ndan sonraki ilk anayasadır.

3 Burada belirlemek gerekir ki, Rock'N Roll, 1960'larda benimsenen bir müzik türü olsa da 1950'lerde Türkiye'de icra edilmeye başlamıştır. "1955'te neredeyse dünyayla aynı anda Türkiye'de icra edilmeye başlanan Rock'N Roll, dönemin en önemli modası..." (Meriç, 2006, s. 58).

müziyenler de bu trende uyum sağlamış gözüküyorlardı (Dilmener, 2014, s. 38). Müziğin sektörel arka planını tarihsel olarak değerlendirirsek,

1900’lerin başlarından itibaren yaklaşık altmış sene boyunca Türkiye müzik piyasasında, ABD ve Avrupa merkezli şirketlerin hâkimiyetini görürüz. Bu şirketler, 1904’te Almanya’da kurulan ve 1906’dan itibaren Türkiye’de faaliyetlerine başlayan Odeon; 1897 yılında İngiltere’de kurulan ve 1924 yılında Türkiye’de faaliyetlerine başlayan His Master’s Voice yani Sahibinin Sesi; 1890’da ABD’de kurulan Columbia ve 1894 yılında Fransa’da kurulan Pathe’dır. Dönem dönem birbirleriyle de ortaklıklar kuran bu şirketler, piyasada tekel konumuna gelmişlerdir (Akgül & Çoğulu, 2006, s. 80).

Diğer bir deyişle, 1960’ların başlarında, Türkiye’de kendine özgü iç dinamikleriyle sınırları çizilmiş, yurt dışındaki müzik eğilimlerinden bağımsız bir müzik piyasasının varlığından bahsetmek henüz mümkün gözükmüyordu.

Türk popunun ilk sponsorluğu 1968’de Coca Cola’nın Topkapı Müzik Festivali’ne sponsor olmasıyla gerçekleşirken 1960’lı yıllar için henüz oturmuş bir müzik piyasasından bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Alanda söz sahibi mercilerden olan müzik dergilerinin satış grafiklerini sunması da 1970’lerde, bilhassa Hey dergisi öncülüğünde önem kazanacak ve ekonomik sermayenin dolaşımı ve başat belirleyicileri hakkında önemli ipuçları verecektir.

1960’larda ciddi satış rakamlarına ulaşarak müzik piyasasında büyük ilgi görmüş müziyenlerden bazıları Berkant (1967) ve Hümeysra’dır. Ajda Pekkan, Cem Karaca ve Durul Gence de muhtelif dergilerde ve gazetelerde yayımlanan müzik listelerinin genellikle en üstlerinde yer alan isimlerdir (Dilmener, 2014, s. 126).

Müzik alanında üretim araçlarına ve süreçlerine baktığımızda müzik firmaları içinden Odeon farklı bir yaklaşım sergilemiş; Türkçe şarkılara artan ilgiye kayıtsız kalmayıp yerli şarkıların kaydedilmesi konusunda öncü olmuştur. Ayten Alpman⁴, Necip Celal başta olmak üzere önemli seslere kayıt imkânı veren Odeon, Türk pop müziğinin ilk nüvelerinin ortaya çıkmasında; sonrasında da Türkçe şarkıların yaygınlaştırılmasında öncü olmuştur. Odeon tarafından 78 devirli plak olarak kaydedilen *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* ise Türkçe Pop müzik tarihinde bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Bu parça aslında Bob Azzam’ın yorumuyla Türkiye’de kitlelere ulaşan *C’est écrit dans le ciel* adlı parçanın Fecri Ebcioglu tarafından Türkçe’ye çevrilmiş hâlidir. Türkçe pop müziğin resmi olarak ilk parçası kabul edilen bu parça 1961’de piyasaya sunulur ve önce İlham Gencer tarafından söylenir. Ancak şarkı alımlayıcılar tarafından çok fazla benimsendiği için Gencer’den sonra birçok müziyen bu şarkıyı plaklarında söylerler. Gönül Yazar da bunlardan biridir. Bu parça, sonraları yaygınlık kazanacak olan aranjman müzik türünün ilk hit şarkısı olduğu için de miladi bir öneme sahiptir. Şarkının yazılması ve dinleyiciye ulaşması üzerine farklı iddialar ortaya atılmıştır.

4 1950’lerde ünlü caz piyanisti İlham Gencer’le evlenen Ayten Alpman’ın soyadı Gencer’dir. 1960’ların başında müziyen çift boşanmıştır.

İlham Gencer şarkının doğuşunu kendine mal ederken, Fecri Ebcioğlu da kendine pay çıkarır (Meriç, 2006, s. 206–208). Diğer yandan, Erdem Buri'nin⁵ desteğini alan Tülay German'ın Türk popunun gelişmesinde üstlendiği büyük rol yadsınamaz:

German, Erdem Buri'nin desteğiyle, Fecri Ebcioğlu'nun sözlerini yazdığı ve Türk popunun ilk resmî şarkısı kabul edilen 'Bak Bir Varmış bir Yokmuş'un plak olarak yayınlanışından hemen sonra işe koyulacak ve Türk popunun gelişmesi için bilinçli olarak bir öncü rolü üstlenecektir. German, işe Odeon'un stüdyolarında Türkçe şarkıların deneme kayıtlarını yaparak başlayacaktır (Dilmener, 2014, s. 38).

Türkçe pop söylemek 1960'ların ikinci yarısında birçok müzisyen için müzik alanında avantajlı konumda olmayı sağlamıştır. Müzik alanının değişen doxa'sının, yani Türkçe Pop müziğe yönelmenin oyunun kurallarından biri haline gelmesinin, farkına varan birtakım müzisyenler illusio'larını yükselen Türkçe Pop eğilimi yönünde yeniden belirlemiş, dönemsel çıkarları rasyonel olarak değerlendirmişlerdir. Bu durumun en aşikâr örneklerinden birisi Özdemir Erdoğan'dır. Erdoğan, Sezen Cumhuri Önal'ın söz yazdığı parçaları seslendirmeyi kabul ederek caz dünyasından pop müzik icrasına geçiş yapmıştır.

Devletin 1960'lardaki müzik politikası, dönemsel olarak yürütülen ithal ikameci ekonomi politikalarıyla paralel ilerlemiş; yerli sanayi tedricen tahkim edilmeye başlarken kültürel üretim alanı da yerele yaklaşmıştır. Kademeli olarak aranjman müzikten kopuşun gerçekleştiği süreç ekonomik ve siyasal alandaki eğilimlerin bir yansıması olmuştur. Keza Türk popunun ilk resmi şarkısının bu dönemde yazılmış olması 1960'ların özellikle ilk yarısında siyasal alana yön veren aktörlerin sol eğilimli olmasından ve 1961 Anayasası'nın özgürlüklere ve temel haklara önem veren yapısal özelliklerinden bağımsız düşünülemez. Söylenenlere ilaveten 45'lik plak teknolojisinin⁶ pratikliği yerel şirketleri güçlendirerek yerel müziğe desteğin artmasına vesile olmuştur:

1960'lar ile gelen 45'lik plak teknolojisinin sağladığı pratiklik, müzikal alanda somut gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Genel olarak Türkiye müzik piyasasının yeni ve ucuz teknolojilerin ortaya çıkması ile erişilebilirliğini artırdığından bahseden Seeman, bu yolla piyasanın yerelleştiğini, şehirli elite özgü olmaktan çıktığını; kaydedilen repertuvarda çeşitli yerel türlerin, repertuarın ve sanatçıların ağırlığının arttığını vurgulamakta (Seeman 2001: 242). 45'lik plak teknolojisi ile müzik üretiminin ve tüketiminin demokratikleşerek piyasanın kapsama alanını genişletmesi yerel firmaları güçlendirirken yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesi kolaylaşmış; Anadolu pop, arabesk gibi yerel akımların somut koşulları oluşmaya başlamıştır (Akgül & Çoğulu, 2006, s. 81–82).

1960'larda kültürel alanın yerele yaklaştığının bir diğer kanıtı ise TRT'nin Türk Müziği'ne karşı olan tavır ve tutumunun değişmesidir. 1960'ların ortalarında TRT

5 Erdem Buri'nin, ayrıca radyoda yaptığı çeşitli programlarla Türkiye'de cazın yaygınlaşmasına olan katkısı göz ardı edilemez.

6 45'lik plaklardan önce taş plaklar basılmaktadır Türkiye'de. 1960'lardan itibaren 45'lik plaklar ve 33'lük plaklar basılmaya başlamıştır. İlk 45'lik plakları 1962'de Grafson şirketinin bastığı iddia edilmektedir. İlk 33'lük plakların ise 1967'de basıldığı söylenmektedir. 45'lik plakların ilk basıldığı zamanlarda taş plaklar da basılmaya devam etmiş, ancak kısa süre içinde 45'lik plaklar taş plakların yerini almıştır (Dilmener, 2014, s. 26).

öncülüğünde Türk Sanat ve Halk Müziği Danışma Kurulu’nun toplanmasının uygun görülmesi önceki dönemlerde Türk Müziği’ne karşı devletin geliştirdiği mesafeli tutumdan belli ölçüde geri adım atıldığını göstermektedir.

Ayrıca, 1960’lar bir darbeyle başlamış olsa da bu darbenin otoriter bir çizgiye kaymaması ve kısa erimli olması, siyasal alan ve kültürel alan arasındaki nesnel konumlanmalarda alanların karşılıklı etkileşimini mümkün kılmıştır. Daha açık ifade etmek gerekirse, 1950’lerde siyasal alanın aktörlerinin belirlediği doxa, siyasal alanı da aşım kültürel üretim alanına ve hatta gündelik hayat pratiklerine kadar nüfuz ettiği için diğer alanlar – kültürel üretim alanı başta olmak üzere – siyasal alan altında şekillenmiştir, denilebilir. Böylesi bir egemen alanın görüldüğü yıllarda siyasal alanın aktörleri, temel oyun kurucular olarak, alanlar üstü bir alan olarak dayatılan siyasal alanda her türlü müdahale hakkını kendilerinde meşru görmüşlerdir. 1960’lardaysa kültürel üretim alanının kendi iç dinamikleri siyasal alanın iç dinamikleriyle etkileşim içinde olsa da - ki zaten başka türlü alanlar arası konumlanmaları reddetmek olacağı için mümkün değildir –kültürel üretim alanı daha özgür ve özerk gelişmiş; bu durum otonom sanat anlayışının Türkiye’deki ilk nüvelerini şekillendirmiştir. Bourdieu, alanların özerkliğinden bahsederken alandaki rekabetin ve mücadelenin belirleyiciliği üzerinde durur:

Bir alan aynı zamanda bir çatışma ve rekabet mekânıdır, bu bir savaş alanı analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü -sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkesi vs.- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasındaki “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme gücünü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler (Bourdieu & Wacquant, 2012, s. 26).

1960’larda kültürel üretim alanının genelinde (sahne sanatları, güzel sanatlar, edebiyat gibi) görülen yeni ve özgün ifade arayışları müzik alanında da yansımalarını bulmuş; Türkçe sözlü pop müzikten Anadolu Pop’a giden yolun önü açılmıştır.⁷ Yani, müzik alanında yürütülen çatışma ve rekabet Anadolu Pop lehine gelişim göstermiştir. Genel olarak 1960’larda sanat alanında, müziği de kapsayacak şekilde, yeni ve farklı olana müsamaha gösterilmiş olması da protest müzik alt alanında Anadolu Pop akımının sivrilmesinde etkili olmuştur.

Alandaki temel mercilerden olan müzik dergilerine baktığımızda, Türk popunun ve hatta bugünkü şekliyle arabesk müziğin ilk temsillerinin yeni oluşmaya başladığı dönem olan 1960’larda yeni müzik dergilerinin de yayın hayatına başladığı görülmektedir. 1950’lere baktığımızda⁸, 1953’te yayın hayatına başlayan, *Radyo Haftası* dergisinin bir eki olarak çıkan *Caz* dergisi ve 15 Ocak, 1959 tarihinde yayımlanmaya başlayan *Caz Ekspres* dergisi dışında etkin müzik dergisi görülmezken⁹ 1960’larda müzik dergilerinde

7 Türkçe sözlü pop müzikten Anadolu Pop’a evrilen süreci dikkatli değerlendirmek gerekir. Zira, adlandırma olarak Anadolu Pop akımı pop müziğin bir türdeşini imliyor gibi gözükse de aslında bu akım çıktığı dönemin Rock müziğidir.

8 1950’lerin hemen öncesinde, 1949’da ise sadece 2-3 sayı çıkardığı tahmin edilen Operet dergisi çıkmıştır.

9 Bir aktüel/haber dergisi olmasına rağmen Hayat dergisinin (1956–1979) de müzik alanının güncel sınırlarını işaret etmekte alana büyük katkısı olmuştur. Örneğin, bu dergi Moğollar gibi öncü gruplara geniş yer ayırmıştır.

bir hareketlilik yaşanmıştır. 1950’lerde ağırlıklı olarak caz ağırlıklı dergilerin çıkması, alandaki yeni eyleyiciler olarak caz orkestralarının yaygınlaşmasından bağımsız gelişmemiştir. 1960’ta *Melodi Müzik Mecmuası* (Ankara) ve *Ses* dergisi¹⁰, 7 Mart, 1961’de *Popüler Melodi* dergisi, 20 Eylül, 1961’de *Müzik Kulübü* dergisi, 27 Ocak, 1965’te bir gazete formatında çıkan *SporSineMüzik* dergisi, 1967’de *Vokal ve Diskotek* dergisi yayın hayatına başlamıştır.¹¹ Bu dergilerin bazıları, *Vokal* dergisi örneğinde görüldüğü gibi, tahminen tek sayı veya sadece birkaç sayı çıkarırken, bazıları yıllarca yayın hayatına devam etmiştir. Bu dergilerde Donovan’dan the Beatles’a, Rolling Stones’a kadar birçok yabancı müzik grubu üzerine yazılar yazılmış; müzik dünyasının yanı sıra sinema ve diğer sanat dallarından haberler de verilmiştir.¹² Müzik dergilerindeki bu hızlı değişim ve gelişim, 1961 Anayasası’nın getirdiklerinden ve artan özgürlüklerin sanatta, bilhassa popüler müzikte, karşılık bulmasından bağımsız düşünülemez: “1961 anayasasının özgürlükçü yanı müzikte de kendini hissettirmiş ve popüler müzikte, toplumsal hareketlerin ve toplumsal olayların yansıdığı ürünlerin yer aldığı gözlenmiştir” (Kutluk, 1997, s. 67). 1970’lerde *Hey* dergisi kadrosu içinde yer alan Doğan Şener’in 1960’larda haftada bir gün Milliyet Gazetesi’nde yazdığı müzik yazıları da dönemin müzik alımlayıcıları için önemli bir kaynak olmuştur. Söylenenler doğrultusunda, özellikle 1960’ların ilk yarısında siyasal alanın kültürel üretim alanına olumlu etkileri olduğu fikri savunulabilir. Müzik dergilerinin müzik alanındaki tartışmaları gündeme taşınması ve alana yeni giren veya alanda önceden var olan eyleyicilerden bahsetmesi ise müzik alanının sınırlarının yeniden çizilmeye başladığının bir işareti olarak görülebilir.

1960’larda alandaki önemli karar mekanizmalarından diğeri ise müzik yarışmaları olmuştur (Bkz. Ek 1). 1960’ların ortalarında, Hürriyet Gazetesi’nin düzenlediği *Altın Mikrofon* müzik yarışması, Milliyet Gazetesi tarafından düzenlenen *Liselerarası Müzik Yarışması* gibi çeşitli müzik yarışmaları müzik gruplarının ilgisini çekmiş ve müzik endüstrisini bir nebze canlandırmıştır. Bu müzik yarışmaları müzisyenler için itibar kazanmak, yani sembolik sermayelerini edinmek/artırmak, ya da isimlerini daha çok duyurabilmek için büyük bir şans olmuştur.

Batı müziği çalgılarıyla milli pop müziği yaratmak, Türk Halk Müziği ve sanat müziğini çoksesli hale getirmek ve bu müziğin muhtemel temsilcilerini ortaya çıkarmak için *Hürriyet* gazetesi desteğiyle yürütülen *Altın Mikrofon*¹³ şarkı yarışması

10 Bu dergi, ilk başlarda performans sanatları; sinema ve tiyatro üzerine bir dergi olarak çıkarken 1960’ların ortalarından itibaren müzik üzerine yazılara ağırlık vermeye başlamıştır. 1980’lerde de çıkmaya devam eden *Ses* dergisi, en uzun soluklu dergilerden biridir. Derginin Renda Pogda tarafından hazırlanan “Müzik Albümü” bölümü, alandaki tartışmaların nasıl tezahür ettiğine dair önemli bilgiler sunar.

11 (bkz. Dilmener, 2014, s. 40). Ayrıca dergilerin detaylı listesi ve içinde yazılanlar için bkz. Türkiye Rock Tarihi.

12 *the Beatles* grubu 1960’ların en popüler müzik grubu olarak bilinmekte, ayrıca dönemsel olarak yaptıkları müzik protest müzik kategorisinde değerlendirilmektedir. *Rolling Stones* da sahnedeki asi tavırlarıyla bilinen bir müzik grubudur. Dünyada protest müzik gruplarının bilgisinin yenice kitlelere ulaşmaya başladığı dönemlerde Türkiye’de 1960’larda çıkan müzik dergilerinde protest müzik grupları üzerine yazılar yazılması bu bağlamda önemlidir.

13 Altın Mikrofon şarkı yarışmasında dereceye girenler kadar dereceye girenlere gösterilen tepkiler de dönemin egemen mü-

hiç kuşkusuz Türkçe sözlü hafif müziğin aradığı yeniliklere destek olarak gelişmesinde öncü rol oynamıştır. 1965 – 1968 arasında sürekli olarak yapılan yarışma 1972 ve 1979 senelerinde birer kere daha yapılmıştır. Yine de bu yarışmanın Türkiye’de protest müziğin yaygınlaşmasına direkt bir etkisi olduğu söylenemez: “Yarışma kapsamında seslendirilen eserlerin sözlerinde toplumsal hicve nadiren rastlanıyor; daha çok sevgi teması ön plana çıkan yaklaşımlar etkili oluyordu. Bazı özel parçalardaysa basit bir anlamda gönderme ve eleştiri çağrıştıran yaklaşımlardan kalıntılar yakalanıyordu.” (Kahyaoglu, 1994, s. 50). Rana Alagöz, Cem Karaca, Erkin Koray ve Moğollar bu yarışmanın müzik dünyasına kazandırdığı isimlerden bazılarıdır. Ayrıca Fikret Kızılok¹⁴ gibi Anadolu Pop akımında önemli bir simge haline gelecek isimler de çeşitli grupların üyeleri olarak katıldıkları Altın Mikrofon yarışmasıyla müzik dünyasında kendilerini daha görünür kılmaya başlamışlardır. “Altın Mikrofon, yerli müziğe en fazla katkı yapmış, en verimli sonuçlar vermiş yarışma olarak belleklere kazınır ve hâlâ aşılammıştır” (Dorsay, 2003, s. 70). Bu yarışma kadar etkili ve uzun soluklu olmasa da 1963–1965 yılları arasında süren Boğaziçi Müzik Festivali yarışması, polifonik folk düzenlemelerini öne çıkaran Balkan Melodileri Festivali (Balkan Halk Şarkıları Festivali) gibi yarışmalar da çoksesli müziğin ve kısmen Anadolu Pop’un yükselişini hızlandırmıştır, denilebilir (bkz. Ek 1). Anadolu Pop akımı, özellikle 1990’lardan itibaren, müzik araştırmacılarının da ilgisini çekmiş ve Anadolu Pop/ Rock akımını temsil eden çeşitli sanatçılar/gruplar üzerine/üzerinden birtakım kitaplar hazırlanmıştır (bkz. Canbazoglu, 2009; Ok, 1994; Ok & Ertem, 2002). 1960’lardaki yarışmaların genel güzergahını özetleyecek olursak, önceleri aranjman müziği öne çıkaran ve destekleyen bu mercilerin zamanla Anadolu Pop’un ivme kazanmasında etkili olduğu görülmektedir. 1965’te Altın Mikrofon Yarışması’nın özgün bir pop müzik oluşmasını desteklemek yönünde edindiği misyon tarihi bir dönemece işaret eder. 1965’e kadar yapılan yarışmaların kazananlarında ileride Anadolu Pop/Rock akımıyla özdeşleştirilecek isimlere rastlanmazken bu tarihten 1970’lere kadar düzenlenen yarışmalarda Mavi Işıklar, Selçuk Alagöz, Siluetler, Cem Karaca ve Apaşlar, Moğollar, Haramiler, T.P.A.O. Batman Orkestrası gibi Anadolu Pop/Rock akımı temsilcilerinin elde ettiği galibiyetlerle sembolik sermayelerini pekiştirdikleri görülür. Ancak Atina’da düzenlenen Apollonia Müzik Yarışması örneğinde görüldüğü gibi, yurt dışı menşeli yarışmalarda Türkiye’yi temsilen katılan müzisyenler daha çok, Ajda Pekkan gibi, aranjman müzik icracılarıdır (Bkz. Ek 1). Yüksek sembolik ve ekonomik sermayeye kısa sürede ulaşan öncü aranjman müzik temsilcileri 1960’larda müzik alanında güçlü konumlar elde etmişlerdir. Bu temsilciler, alandaki konumlanmalarının hemen akabinde, Bourdieu’nün alandaki stratejilerden bahsederken üzerinde durduğu ilk stratejiyi, yani

zik anlayışlarını ve beklentilerini anlamamıza olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Yıldırım Gürses’in 1965’teki ilk yarışmada aldığı birinciliğin getirdiği tartışmalar üzerine düşünülebilir. Gürses’in içinde 20 kişiden fazla kişinin yer aldığı geniş bir orkestrayla seslendirdiği *Gençliğe Veda* adlı bestesi alışlagelmiş ritmik ve müzikal altyapılardan uzak olduğu için belli bir kesim tarafından eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Muhtelif münakaşaları beraberinde getirmesine rağmen, Altın Mikrofon şarkı yarışmasında seslendirilecek bestelerin daha önce hiç çalınmamış, özgün eserler olması ön koşulu üreten sanatçıların Türkiye’de artmasına önyak olmuştur, denilebilir.

14 Atilla Dorsay Fikret Kızılok’u Bülent Ortaçgil’le birlikte “Türk usulü protestin iki büyük ismi” olarak değerlendirmektedir (bkz. Dorsay, 2003, s. 297–298).

koruma/muhafaza stratejisini benimsemişler; müzik yarışmaları gibi alandaki önemli mercileri dikkatli değerlendirmişlerdir. Müzik alanının dönemsel doxa'sının aranjman müzikten yana olduğunu fark eden yeni eyleycilerin aranjman müziğe yönelmesi ise takip/taklit stratejilerinin geçerliliğini göstermektedir.

Bütüncül olarak bakıldığında, 1960'lar için Batı müziği tandanslı bir müzik beğenisinin hâkim olduğu yıllar olduğu söylenebilir. 1960'ların sonlarına kadar, vokaller –pop müziğin şarkıcıları– daha çok el üstünde tutulurken müzik alanında üretmek, yeni söz söylemek; beste yapmak çok ön planda değildir. Bu durum, müziğin o dönemde daha çok popüler müzikle özdeşleşmesiyle de ilgilidir. Aranjman müziğin en büyük sembol ismiyse müzisyen Ajda Pekkan'dır.¹⁵ Pekkan, çok bilinen parçalardan biri olan *Strangers in the Night* adlı şarkıyı da İki Yabancı adıyla seslendirmiştir. 1960'ların ortasına gelindiğindeyse, aranjman müzik dışında gelişen bir form benimsenmiştir. Türkçe şarkıların yaygınlaştırılmasında öncü olan Tülay German bu müzikal gelişmede yine öncü olmuştur: “1964 yılında, aranjman müziğine bir alternatif olarak, Anadolu türkülerinin formu bozulmadan, ezgilere sadık Batı enstrümanı ve düzenlemeleriyle yepyeni bir açılımın eşliğine gelindi. Bu yeni dinamizm, Tülay German'ın ‘Burçak Tarlası’ adlı türkü düzenlemesiyle büyük bir patlama yarattı” (Kahyaoğlu, 2002, s. 93–94).

Diğer yandan, *Anadolu Pop* olarak adlandırılan müzik türünün rock müziğe yakın örnekler sunması nedeniyle zaman zaman *Anadolu Rock* olarak adlandırılması da söz konusu olmuş; bu yeni türü ve türün icracılarını ilk kez tanımlarken ortaya çıkan bu paradoks günümüze kadar süregelmiştir:

Henüz rock müziği ve halk müzik bileşenlerine yönelik unsurların tam olarak ortaya konmadığı bu yıllarda, Anadolu Rock müziğinin, Anadolu Pop adı altında adlandırıldığı söylenebilir... Bazı kaynaklarda günümüzün Anadolu Rock icracıları olarak anılan sanatçıların, Anadolu Pop olarak tanımlanan bir müzik türü içerisinde sınıflandırıldığı görülmektedir (Karakaya, 2014, s. 21–22).

Anadolu Pop müzik, Türkiye’de müzisyenlerin protest tavrı almasının ilk ayak izleri olarak yorumlanabilir; çünkü bu müzik, en başta, daha önceki geleneğe, yani aranjman kültüre, net bir karşı duruş sergileyerek görünürlük kazanmıştır. Bu müzik, 1960'ların politik atmosferinin kuvvetlendirdiği halkçılık anlayışından bağımsız bir gelişim göstermemiştir:

27 Mayıs 1960'ı takip eden dönemde kuvvetlenen halkçılık anlayışı edebiyatımızda köy gerçekliğini gündeme getirmiştir. Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi kalemlerin kitapları çok okunur, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin gibi Anadolu çıkışlı şairler önem kazanır. Bu gelişimin müzikteki karşılığı Anadolu Pop'tur (Canbazoglu, 2009, s. 25).

15 Aranjman kültürünü eleştiren ve sanatın üretkenlik olmadan düşünülemediğini belirten sanatçı Fikret Kızılok, 1980'lerde yayımlanan, Pekkan için yazdığı Şarkıdaki *Maymun* adlı şarkısında hem Pekkan'ı, hem de dönemim aranjman kültürünü eleştirir. Şarkının sözlerinin bir kısmı şöyledir: “Kim takardı seni Paris'te, Londra'da; ya da gerçek bir sanatta? Bir tek zeytin dalı mı taşının yurdundan, biraz zahmet edip oralara?”

Anadolu Pop akımı temsilcileriyle aranjman müzik icracıları arasındaki gerilimi meşru kültüre eklenilen sanat ürünleriyle merkezin dışında kalan ürünler arasındaki çatışkı üzerinden değerlendirmek de mümkündür. Aranjman müzik 1960’larda, özellikle müzik piyasasının etkisiyle meşruiyetini pekiştirip öncü tür haline gelirken Anadolu Pop akımı tekelleşen beğenilere yöneltilen bir itiraz olarak kendini göstermiştir. Müzik alanında baskın konum elde eden aranjman müzik icracıları ile alana yeni giriş yapan Anadolu Pop eyleycileri arasındaki tavır, tutum ve eğilim farklılıkları alanda beliren ortodoks ve heterodoks tutum farklılıklarını da beraberinde getirmiş; bu durum bir yandan da müzik alanının dinamik yapısını korumasına kaynaklık etmiştir. Çünkü “alana yeni girenlerin heterodoks tutumları ile alanın baskın gruplarının ortodoks tutumları, alanın dinamik yapısının ve statüsünün sürekli bir şekilde korunmasına ve dolayısıyla yeniden üretimine neden olur” (Kaya, 2010, s. 401).

Dünyada protest müzik nasıl 20. yüzyıl sanatlarındaki protest eğilimlerden, karşı tavır almalarından bağımsız gelişmemişse Anadolu Pop da 1960’ların devrimci hareketlerinden bağımsız gelişim göstermemiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Anadolu Pop’un doğum yılının 1968 olması bir tesadüf değildir. Türkiye’de 68 kuşağına dâhil edilebilecek genç müzisyenler, 68’in dünyada yarattığı değişim dalgasına seyirci kalmamış; the Beatles, Bob Dylan, Joan Baez gibi müzisyenleri ve yeni folk, psychedelic rock müzik gibi yükselen akımları takip ederek bir bakıma Türkiye kontekstine göre - Anadolu türkülerinden de beslenerek – uyarlamışlardır. Ancak, bu noktada belirtmek gerekir ki, 1968 hareketlerinin Türkiye yeni soluna etkisi dünyadaki toplumsal izdüşümlerle bire bir olmamıştır:

Türkiye yeni solu, her ne kadar dünya çapındaki 1968 devrimci hareketiyle eşzamanlı ise de, aynı reflekslere dayanmıyor ve aynı toplumsal/ideolojik kaygıları taşımıyordu. 1968’in yapısal parçaları olan çevrecilik ve feminizm, Türkiye’de ancak 1980’lerin ortalarına doğru, yani Türkiye ‘68’inin oluşturucu kuşağı 12 Eylül darbesi tarafından etkisiz hâle getirildikten sonra ortaya çıkacaktı. Cinsel devrim ise 1960’larda ve ‘70’lerde söz konusu bile değildi (Somay, 2011, s. 85).

Diğer yandan, Anadolu Pop akımı Türkiye’de birçok müzik tarzına doğrudan veya dolaylı olarak etki eden âşıklık geleneğinden bağımsız düşünülemez. Anadolu pop, hatta Anadolu Rock, akımında adeta bir ekol haline gelmiş birçok isim ilk çıkışlarını türkülere yaptıkları düzenlemelerle, bir başka deyişle türkülerini Batı müziği eksenli modernize etme çabalarıyla yapmışlardır.¹⁶ Anadolu Pop akımının önde gelen temsilcilerinden olan Cem Karaca, Moğollar, Barış Manço ve Fikret Kızılok âşıkların ve halk ozanlarının eserlerinden; halk türkülerinden faydalanmış ve bir bakıma geleneksel müziği çeşitlendirmişlerdir veya modernize etmişlerdir. Örneğin,

16 Anadolu Rock akımının ilk dönem ve ikinci dönem (1990’lar ve sonrası) temsilcilerinden bir kısmını, kullanmış oldukları Türk halk müziklerinden yola çıkarak inceleyen ve TRT müzik dairesi arşivinden verileri toplayan bir tez çalışmasında Erkin Koray, Barış Manço, Fikret Kızılok, Haramiler, Cem Karaca, Moğollar, Edip Akbayram, Modern Folk Üçlüsü, Kurtalan Ekspres, Ersen ve Dadaşlar, Haluk Levent, Ayna, Murat Gögebakan, Murat Kekili, Kıracı ve Barış Akarsu ayrıntılı olarak, özgeçmişleriyle ele alınır. Bahsi geçen müzisyenlerin seslendirdiği halk türkülerinin kaynaklarına/sahiplerine yönelik yüzdelik oranlara bakıldığında, seslendirilen eserlerin %30’unun anonim eserler olduğu gözükürken, eserlerin %23’ü Âşık Veyssel Şatıroğlu, %23’ü Neşet Ertaş, %13’ü Âşık Mahsunî Şerif ve %10’u Muharrem Akkuş eseridir (Alpar, 2014, s. 71).

Fikret Kızılok, önemli halk ozanlarından Âşık Veysel'in¹⁷ yaşadığı Sivas'ın Sivrialan köyüne ikinci gidişinde yollar kar kapladığı için birkaç ay Âşık Veysel'in yanında kalır. Halk müziğinin ve âşıklık geleneğinin içkinleşmiş protest söylemiyle etkileşim Cem Karaca örneğinde de sıkça görülür:

Türk popüler kültüründeki protest tavrı, yurtdışındaki protest pop örneklerinde de sıkça görüldüğü gibi, esinini halk müziğindeki protest söylemden almıştır. Birçok kültürde olduğu gibi, Anadolu kültüründe de protest müzik olarak sınıflandırılabilir ilk örnekler halk müziği içerisinde yer bulur. Köroğlu'nun, Karacaoğlan'ın, Emrah'ın, Pir Sultan Abdal'ın, Dadaloğlu'nun adlarıyla anılan türkülerin ortak özellikleri egemen güce karşı bir başkaldırı içinde olmalarıdır. Zaten bu ozanların türkülerinin çoğu da Anadolu Pop'un ilk döneminde, başta Cem Karaca olmak üzere müzisyenlerce bolca yorumlanmıştır (Bilgin, 2008, s. 33).

Daha önce bahsi geçen isimlerin yanı sıra, Mavi Işıklar, Siluetler, Okay Ergil Folk Dörtlüsü, Haramiler, Apaşlar¹⁸ ve TPAO Batman Orkestrası da Anadolu Pop akımının ilk önemli temsilcileri arasında gösterilmektedir. Anadolu Pop akımına birçok grup veya müzisyen kısa süreli de olsa dâhil olmuştur. Ancak, görünürlüklerini artırmak veya tabiri yerindeyse modaya uymak için Anadolu Pop akımına uymaya çalışan bazı müzisyenleri müzik temsiliyetleri açısından doğru konumlandırmak gerekir:

Anadolu Pop ile iç içe geçmiş bir hali var gibi görünse de bu alanda eserler üreten Erol Büyükburç, Alpay, Ayten Alpman, Ajda Pekkan, Erol Evgin ve Tülay German gibi ilk dönem sanatçıları Anadolu Pop yerine Hafif Türk Pop Müziği içinden değerlendirmek daha doğru olacaktır (Duran, 2015, s. 152–153).

1960'ların sonlarına doğru müzik alanındaki tartışmaların merkezinde yer alan Anadolu Pop, Türkiye'de protest müziğin ilk somut adımları olarak görülebilir. Bir nevi Doğu-Batı sentezi olan Anadolu Pop, daha önce Türkiye'de benimsenen müzik tarzlarının dışında bir tarz olmakla birlikte, aranjman müziğe kesin karşı duruş olarak da protest bir tavır sergilemektedir. Bu karşı duruşu Bourdieu üzerinden yorumlayacak olursak, Anadolu Pop akımı icracılarının altüst etme stratejileri benimsediği görülmektedir. Oysaki dönemsel olarak en pragmatist yol, aranjman müzik eyleyicilerinin adımlarını takip/taklit ederek müzik piyasasına tutunmak ve ekonomik sermayeden garanti bir pay almaktır. Öte yandan, altüst etme stratejisi göstererek kendine alandan pay çıkarma girişiminde bulunan cüretkâr eyleyicilerin, yani Anadolu Pop temsilcilerinin, zaman içinde strateji değiştirip değiştirmediği sonraki dönemlerde ortaya çıkacaktır. Çünkü alandaki güç dengeleri her dönemde farklı dinamiklerin etkisiyle değişime açıktır; bu değişimler de alandaki stratejilere yansiyacaktır. Altüst etme stratejisi gösteren eyleyicilerin, Anadolu Pop akımı öncüleri örneğinde olduğu gibi, cesur olmalarının temel nedeni hâlihazırda kabul

17 Gerçek adı Veysel Şatıroğlu'dur. Âşık Veysel'in eserleri günümüzde klasik/caz müzik sanatçıları tarafından da tekrar tekrar yorumlanmaktadır. Fazıl Say'ın Kara Toprak (Black Earth) yorumu buna örnek olarak gösterilebilir.

18 Apaşlar grubu adını the Shadows'un *Apaches* şarkısından almıştır.

görüp takdir edilmiş müzikal formların ve sanatsal duruşun ötesinde yeni arayışlar ortaya koyabilmeleriyle açıklanabilir.

Bu müzik akımının nasıl karakterize edildiğini anlamak için Anadolu Pop yapanların kullandıkları enstrümanlara da bakmak gerekir. Sadece Batı müziğine has enstrümanları değil, yerel enstrümanları da kullanarak Anadolu’ya içkin çoklu kültürel yapıyı ortaya çıkaran Anadolu Pop icracılarının ve müzisyenlerinin kullandıkları enstrümanların çeşitliliği hayli dikkat çekicidir:

Anadolu popçuların ana felsefesi, deneyerek ortak birtakım tatlar bulmaktır. Bateri, elektrogitar, bas, org, banço, trompet, flüt gibi Batılı enstrümanların yanına bağlama, askılı davul, darbuka, cura, kabak kemane, kemençe, ıklığ, zurna, kaval, yaylı tambur, cümbüş, kaşık, ney, mey, klarnet, tulum gibi bizden sazları başarıyla yerleştirirler (Canbazoğlu, 2009, s. 26).

Kullanılan enstrümanlardan ve müzik formlarından da anlaşılacağı gibi, Anadolu Pop teorik olarak üzerine çok düşünülmüş bir sentez müzik yaratma girişimidir. Ancak, bu girişim beklentileri tam olarak karşılayamamış ve hedeflendiği gibi tamamlanamamış bir proje olarak kalmıştır:

Gerçekten de Anadolu popun ilk adımları doğrudur, iyi niyetlidir. Üretilen müzik hem Batılı, hem Doğulu olacaktır ve Anadolu’nun binlerce yıllık hazinesi dünyaya taşınacaktır. Ancak niyetlerin pratiğe yansması bu şekilde gelişmez ve hedefler tam anlamıyla gerçekleştirilemezler. Sonuçta, hiçbir zaman tamamlanamamış, geliştirilememiş, metodolojisi oturmamış, disipline edilememiş bir tür çıkar ortaya. Ayrıca, geleneksel türkülerin yanında beste de yazılmaya başlanınca birtakım yapaylıklar baş gösterir (Canbazoğlu, 2009, s. 38).

Anadolu Pop akımını ilk çıkışı ve gelişim aşamalarıyla birlikte değerlendirdiğimizde protest müzik türü içinde ele almamızın bir nedeni de ana akım (mainstream) müziğin dışında kalan bir tür olmasıdır. Sözgelimi, avangard müziğin metalaşmaya (commodification) çok açık bir yapıda olmamasına rağmen ana akım müziğin metalaşmaya açık olmasının nedeni standartlaşmış ve basmakalıp yapısal özelliklere sahip olması nedeniyle kolay tüketilebilir olmasıdır. Ancak, 1960’larda olmasa da, ilerleyen dönemlerde görülecektir ki, Anadolu Pop da formun fetişleştiği, müziğin metalaşmaya yöneldiği bir tür olmaya doğru evrilmekten kurtulamayacak ve özellikle ikinci döneminde, yani 1990’lardan itibaren, ana akım müzik kadar olmasa da, kısmen sıradanlaşacaktır.

1960’lardaki müzik yarışmaları müzik alanının o dönemdeki temel tartışması olan taklit-özgünlük ayrımını aranjman müzik – Anadolu Pop ikiliği üzerinden görmemize olanak sağlar. Müzik yarışmaları için alternatif müzikler yapılması bir müddet Türkçe Pop müzik piyasasının canlanmasını sağlamıştır. Bununla beraber, bu yarışmalar Türkiye’de yeni bir müzik akımı olan *Anadolu Pop* müziğin inşasını da beraberinde getirmiştir. Asu Maralman, Erol Büyükburç, Şerif Yüzbaşıoğlu, Tülay German, Ayla Dikmen, Ajda Pekkan gibi 1960’larda Türkçe Pop müzikte sembolik

sermayesi gitgide yükselen isimler itibarlarının büyük bir kısmını kazandıkları yarışmalara borçludurlar. Diğer yandan, Moğollar ve Cem Karaca gibi Anadolu Pop müziğin ve protest müziğin 1960'lardaki öncü isimlerinin belirmesinde alandaki en önemli merci de yine yarışmalar olmuştur (bkz. Ek 1). Müzik yarışmalarında ve festivallerde derece elde edenlerin birçoğunun 45'lik plağı yapılmıştır. Bourdieu'nün işaret ettiği üzere, alanın sınırlarının her an yeniden çizilmeye açık olması aranjman müziğin yerini alacak Anadolu Pop rüzgârıyla deneyimlenmiş; alana yeni giriş yapan aktörlerin alandaki yerleşik aktörlerin yerini almaya çalışması müzik alanının devinimli ve çetrefil yapısını gün yüzüne çıkartmıştır.¹⁹

Anadolu Pop akımının gelişim sürecini hem tarihsel seyir üzerinden, hem de eyleyicilerin alanı şekillendirmeleri üzerinden ele alırken Bourdieu'nün iddialarını yeniden düşünmek faydalı olacaktır. Bourdieu, *Sanatın Kuralları*'nda alana yeni giriş yapan eyleyicilerin alana giriş biçimlerinin ve sonrasında, takip ettikleri güzergâhın öneminden bahseder. İddialarını pekiştirmek için şiir alanı üzerinden giden Bourdieu alan-eyleyici uyum sürecinden bahsederken su-balık benzetmesini kullanır:

Alan içinde etkili olan alanlar vardır, ve daha sonra her bireye özgü bir donukluk söz konusudur: Geldiği yere göre, bireyin az çok büyük donukluğu alanın güçleriyle karşılaşıacaktır. Kişiye bağlı özellikleri, daha doğrusu tam anlamıyla toplumsal yörüngesini incelemeye katmak zorunludur. Şiire, bireyin kendini sudaki balık denli rahat ettirecek eğilimlerle mi başladığını, yoksa tersinin mi doğru olduğunu bilmek gerekir (Bourdieu, 1999, s. 15).

Bourdieu'den hareketle, Anadolu Pop akımının yapısını ve iç dinamiklerini, eyleyicilerin alana giriş biçimleriyle birlikte ele alacak olursak, aklımıza gelen ilk soru, Anadolu Pop akımına yönelen eyleyicilerin sudaki balık misali öngörülebilir, tekin ve garantili bir yol izledikleri mi; yoksa çetrefilli, risklerle dolu, tam anlamıyla rahat olmayan bir yol izledikleri mi sorusudur. Bu sorunun muhtelif cevapları, öncelikle, tanımlamaların ve kavramsallaştırmaların nasıl yapıldığından bağımsız düşünülemez. Belki de ilk cevaplandırmamız gereken soru şudur: Anadolu Pop hangi saiklerle, hangi tarihsel süreçte ortaya çıkmış; Anadolu Pop'un doxa'sı – bir sentez müzik denemesi yapılırken ortaya konan kurallar silsilesi - nasıl belirmiştir?

Yarışmaların yaygınlık kazanmasından önce, “1962-1965 arası, Anadolu–Pop'un önemli isimlerinin müziğe başladığı ya da tanındığı dönemlerdir” (Meriç, 2006, s. 38). 1960'ların sonlarına doğru, Batı müziği formunda türkülerin yorumlanmasıyla başlayan yeni müzik akımına verilecek isimler tartışılmaya başlamıştır. Bu akıma önce Cem Karaca tarafından, *Diskotek* dergisinin yönlendirmesiyle *Ulusal Türk Müziği* adı konulmuştur. Bir süre sonra Moğollar grubu içinden gelen öneriyle *Anadolu Pop* terimi öne çıkarılmıştır. Bu adı ilk dile getiren kişi ise Moğollar grubunda önemli bir

19 1960'larda firmaların plak olarak basmaya en çok eğilimli olduğu üç müzik türü aranjman müzik, Türkçe sözlü hafif Batı müziği ve Anadolu Pop'tur.

yeri olan, grubun lokomotif elemanlarından sayılan Taner Öngür olmuştur.²⁰ Mart, 1970’te yaptığı açıklamada Öngür, bu yeni akıma Anadolu Pop²¹ demesinin temel nedenini şöyle açıklar: “... İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çok sesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorumuzla pop müziğin birbirine olan yakınlığı... Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorumuzla birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu Pop’ta gaye, ileri teknikle zengin folk öğelerini birleştirmek...” (Öngür’den akt., Meriç, 2006, s. 41). Öngür’ün bu açıklamasıyla Anadolu Pop akımını teorik temelleri iyi oturtulmaya çalışılmış bir sanat akımı olmasının ötesinde bir eylem planı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkarak, Anadolu Pop akımı yeni bir akım olduğu için bu akıma eğilim gösteren eylemcilerin sudaki balık misali rahat bir yola girmediği; tam aksine, çetrefilli, devinimli ve risklerle dolu bir yola girdiği çıkarımını yapmak da mümkündür.

Moğollar grubunun resmi kuruluş tarihi, grup tarafından 1 Ocak 1968 olarak açıklanmıştır. Moğollar grubunun ilk üyelerinin de, birçok Anadolu Pop/Rock müzik sanatçısı gibi kolej kökenli olması ilginçtir. Moğollar, Avusturya Lisesi kökenli öğrencilerden oluşmaktadır. Anadolu Pop tanımının ve kavramsallaştırmasının Moğollar grubu içinden gelmesi şaşırtıcı değildir; çünkü Türk müziği enstrümanlarını ve Batı müziği enstrümanlarını harmanlayan öncü grup Moğollar diğer Anadolu Pop icracılarından farklılaşmış, öne çıkmıştır. Böylece, 1980 darbesine kadar gücünü koruyacak olan Anadolu Pop müzik akımının var olduğuna dair ilk inanç oluşur. Türkiye’de protest müzik alt alanının kendine özgü iç dinamiklerle tarihsellik kazanmasında Öngür’ün açıklaması büyük önem arz eder. Bu açıklama, aslında önceden süregelen doxa’yı yerle bir etmeye yönelik bir karşı duruş olarak okunmaya açıktır; çünkü oyunun kurallarının artık eskisi gibi olamayacağı; aranjman müzik icracılarının müzikal eğilimlerini ve tavırlarını değiştirmesi gerektiği yönünde bir ikaz lambasının yakılması durumu gündeme gelir.

Öte yandan, 60’ların sonlarında ve 70’lerde halen Batı müziği geleneği doğrultusunda müzik yapan orkestraların ve Türk Müziği orkestralarının da varlıklarını sürdürdüğünü gözden kaçırmamak gerekir. Orkestralar bu yıllarda birçok müzisyen için bir nevi okul görevi üstlenmiştir. Örneğin, önemli müzisyenlerden Selçuk Alagöz’ün sanat alanına ilk yönelimi Erol Büyükburç Orkestrası’nda çalarak gerçekleşmiştir.

Farklı müzik türlerinin ve akımlarının öncülerinin alandaki rekabete devam etmesine rağmen 1960’ların sonlarında ortaya çıkan Anadolu Pop kısa sürede müzik endüstrisinin vazgeçilmezlerinden biri haline gelmiş, eylemcileri –yani alandaki müzisyenleri/ müzik gruplarını– müzik alanının süregelen doxa’sını; oyunun kabullenilmiş kurallarını

20 Ancak bu adı ilk telaffuz edenin Murat Ses olduğu yönünde iddialar da mevcuttur (Ok & Ertem, 2002, s. 47–48).

21 Anadolu Pop’a benzer gelişim gösteren başka coğrafyaların muhtelif akımlarından da söz etmek mümkündür. Örneğin, yine hybrid (melez) bir tür olarak karşımıza çıkan J-Pop (Japon Pop Müziği) İkinci Dünya Savaşı sonrası görünürlük kazanan big band müziğiyle Japon geleneksel müziğinin sentezi olarak ilk aşamalarını geçirmiş, sonra Batı müziğini daha genel olarak ele alıp Japon müziğiyle kaynaştıran bir tür olarak evrilmiştir (Bilgin, 2008, s. 5).

yeniden ele almaya zorlamıştır. Bu müziğin yaygınlaşmasında sanatçıların Anadolu turnesi gerçekleştirme olanakları ve o dönemde, yani 1960’larda, radyo ve televizyonda denetimin çok sıkı olmaması etkili olmuştur. Anadolu Pop’un getirdiği sentez müziğin benimsenmesinde Anadolu sazlarıyla icra edilen yerel ezgileri takdir edecek kültürel sermayenin alımlayıcılarda hâlihazırda mevcut olmasının yanı sıra Türkiye’de 1960’ların başlarından itibaren büyük ilgi gören Rock müziğin alımlayıcılar tarafından zamanla içselleştirilmesi de etkili olmuştur. Müzik alanında yeni beliren bir türün/akımın takdiri için yeterli kültürel sermayenin ehemmiyetini belirtmek açısından caz müziğin Fransa’da meşruluk sürecine baktığımızda, ilk başlarda “caz müzik kitlesinin yeterli kültürel sermayeye sahip olmadıkları için benimseyemedikleri pratikler” (Jourdain & Naulin, 2016, s. 96) söz konusudur. Ancak, zaman içinde caz müzik kültürel meşruiyet kazanmış ve pratikler takdir edilmeye başlamıştır. “Caz gitgide sanata ayrılmış alanlarda (konser salonları, müzeler) dinlenmeye, dinleyicilerin davranışları da seviyeli olmaya başlar: Önceleri el veya ayakla ritim tutulurken, artık bu sessiz olarak yapılır” (Jourdain & Naulin, 2016, s. 96).

Öte yandan, Anadolu Pop gruplarında sıkça eleman transferleri yapılması zaman zaman Anadolu Pop akımı içinde de tartışmalara yol açıp eyleyiciler arası rekabeti artırırken müziğin etkileşim alanının sınırlarını da genişletmiştir. Söz gelimi, Cem Karaca’nın Apaşlar, Dervişan, Moğollar ve Kardaşlar grupları içinde yer alması Anadolu Pop akımına dâhil eyleyicilerin de sürekli yapılaştıklarını göstermektedir.

Anadolu Pop akımının yükselişi çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. O dönemin dergilerinde, gazetelerinde ve çeşitli yayın kanallarında bu tartışmalar her geçen gün artmaktadır. Yalçın Tura, Fecri Ebcioğlu, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Nida Tüfekçi halk müziğinin modernize edilmesine karşı çıkan isimlerin başını çekerken²² Sadi Yaver Ataman, Muhittin Sadak, İhsan Hınçer ve Faruk Yener bu yeni müzik akımının getirdiği yeniliklere olumlu bakan kişiler arasındadır.²³ Zeki Müren ise alana yeni giren eyleyicilerin müsamaha göstererek karşılanmasının önemine değinir: “Folk akımı, müzik dünyamıza dinamizm, birçok genç kabiliyet ve en önemlisi Barış Manço ve Selda gibi iki değer getirmiştir. Ne götürdüğüne gelince, her yeni akımın bir yığın aksaklıkları olur. Yıkıcı tenkitlerle onları yıpratmak, ortadan kaldırmak bence yersizdir” (Müren’den akt., Canbazoglu, 2009, s. 33).

Alandaki tartışmaları özetleyecek olursak, esas gerilimin aranjman müzik icracılarıyla Anadolu Pop öncüleri arasında yaşandığı görülmektedir. Bu tartışmayı tam olarak değerlendirebilmek için 1960’larda müzik alanının seyrine genel olarak bakmakta fayda vardır. 1960’larda Türkiye’de grup müziği yapmanın yaygınlaşmasında, hiç

22 Bu aşamada belirtmek gerekir ki, Anadolu Pop akımı çeşitli aşamalar geçirmiştir. Burada sözü edilen ilk eleştiriler, daha çok, Anadolu Pop akımının ilk gelişim aşamasında halk müziğinin Batı müziği kalıplarında yorumlanması üzerine getirilen eleştirilerdir. Diğer yandan, aranjman müzik-Anadolu Pop arasındaki çatışmayı tarihsel olarak izleyebilmemize olanak sağlayan kronolojik bir kaynak tespit edilemediği için tartışmaların tam zamanına değinilmemiştir. Ancak, Anadolu Pop’un tartışılmasının 1960’ların ikinci yarısında başladığı bilinmektedir.

23 Daha detaylı bilgi için (bkz. Canbazoglu, 2009, s. 35–37).

kuşkusuz, the Beatles grubunun büyük etkisi olmuştur. Bu senelerde, bir taraftan Amerika’dan dünyaya yayılan müziğe; Elvis Presley’in Türkiye’deki simgesi gibi duran Erol Büyükburç²⁴ gibi tanınan müzisyenlerin de yöneldiği Anglosakson müzik geleneğine büyük bir ilgi varken, diğer yandan tanınmış yabancı pop şarkıların formu ve ezgisi değiştirilmeden Türkçe söz yazılan aranjman müzikler çok revaçta olmuştur. Aranjman şarkılar genellikle Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve İspanyolca pop şarkıların Türkçe sözlerle söylenmiş halleriydi. Özellikle, Akdeniz ve Latin ezgileri Türkiye’deki sanat alımlayıcılarının *içkin kültürel sermaye*’sine (“embodied cultural capital”) hitap ettiği için daha çok tutuyordu. Müzik araştırmalarıyla bilinen Orhan Kahyaoğlu, aranjman müziklerin protest bir tavır takınmayan, muhalif bir yanı olmayan şarkılardan oluştuğunu şöyle ifade eder: “İnsanın ruhuna, bireysel kimliğine ilişkin ilginç yanıtlar verebiliyordu bu şarkılar. Ancak içerik olarak seçilen parçaların yüzeysel bir temayı ön plana çıkarıp insani sorunları derinlemesine eşen ürünler olmadığını da saptayabiliriz” (Kahyaoğlu, 1994, s. 51).

1960’lı yıllara damgasını vuran aranjman müzik-Anadolu Pop çekişmesinin yanısıra bu dönemde bir olgu olarak görünürlük kazanmaya başlayan arabesk müzik de müzik alanının yapılaşmasına kaynaklık etmiştir. Günümüze değin tartışılan ve üzerine geniş analizler yapılan arabesk müzik olgusunu değerlendirirken bu türü, bağlamsallığı ve birikerek geldiği süreci reddetmeden; toplumsal izdüşümleri de göz önünde bulundurarak ele almak mühimdir. Öte yandan, Meral Özbek’in arabesk müzik üzerine Orhan Gencebay örneğini esas alarak yürüttüğü analizinde (Özbek, 2013) ikili müzik araştırmaları parametrelerini aşmaya yönelik yaklaşım dikkat çekicidir. Özbek, çalışmasının hemen başında “popüler kültürü ve arabeski anlamada sağ ve solun kullandığı yüksek/alçak, hakiki/yoç gibi kendinden menkul ikilemlerin ardında hangi ortak varsayımların yattığını ve bunun olmazlığını göstermeye çalıştığını” (2013, s. 12) belirtir. Orhan Tekelioğlu da adeta bir yaşam biçimi olarak beliren arabesk müziğe dair tarihsel bir perspektif üzerinden yaptığı gözlemlerde toplumsala dair olanla müziğe dair olanı da gözeterek muhtelif çıkarımlarda bulunurken, yürütülen çalışmalarda indirgemeci yaklaşımlardan kaçınılmasının önemini vurgular:

...müzik alanındaki kültür seçkinleri için en şaşırtıcı gelişme, özellikle popüler müzikte 60’lı yılların sonunda çıkan ve bir müzik türü olmayı aşarak bir yaşam biçimine dönüşen “arabesk olgusu” oldu. Seçkinler arabeski, “Toplumsal Değişme-Göç-Gecekondu” olarak formüle edilen güdük bir toplumsal değişim modeli çerçevesinde, yani müziğin iç dinamiklerine hiç başvurmayan, müzik söylemine dışsal, dolayısıyla indirgemeci toplumsal değişim göstergeleriyle anlamaya çalıştılar (Tekelioğlu, 2006, s. 95).

Orhan Gencebay’ın ayrıksı konumuna değinen Meral Özbek’se Gencebay’ı kentli bir âşık olarak ele alırken Gencebay arabeskinin - belli karşı tavırlar sergilemesi nedeniyle - protest bir karakter kazandığından bahseder:

24 Büyükburç, Türkiye’deki ilk büyük turneyi (17 Nisan–5 Haziran, 1961) gerçekleştiren ve müziği Anadolu’ya ulaştıran ilk pop şarkıcısı olarak anılmaktadır. (Meriç, 2006, s. 31)

Gencebay, kendi bestelerini kendisi söyleyerek yaptığı 45'likle tanınmaya başlıyor. 1968'de *Bir Teselli Ver* plağıyla ünlendikten sonraki imajı, özellikle plak, kaset kapaklarında ve kartpostallarda görüldüğü üzere, elinde sazı ile kentli bir âşık gibi. Halk müziği ağırlıklı şarkılarında, Orta Anadolu âşıklarının açık etkisi görülüyor ve nihayet hâlâ ününü sürdürmesine, 1980'lerde arabeskin bir tür seçkini haline gelmesine rağmen, Orhan Gencebay "Orhan Abi" imajı, para kazanmak için gazinolarda çıkmaması ve şarkılarındaki aşk-isyan temalarıyla, 1968-1979 yılları arasında popüler sınıflar açısından bir pop şarkıcısından çok, bir tür "halk ozanı" rolü oynuyor... Gencebay arabeski daha çok baskıya, yoksulluğa ve haksızlığa karşı çıkan ve Yunus Emre'den beri gelen "insanseverlik" geleneğine dayalı, yeni bir düzen değil, daha âdil bir düzen isteyen bir protestodur (Özbek, 2013, s. 176, 177).

Söylenenler ışığında, öncelikle, Gencebay'ın kendi bestelerini kendisi söyleyerek tanınmaya başlaması dönemsel olarak onun ayrıksı konumuna işaret eder. Zira, 1970'lerin ortalarına kadar kendi bestelerini yapıp seslendiren müzisyen sayısı Türkiye'de çok azdır. Diğer yandan, kentli bir halk ozanı olarak beliren Gencebay'ın para kazanmak için gazinolarda çıkmaması; hak ve adaletten yanı tavır, tutum eğilimleri geliştirirken isyan temalarını müziğine taşıması gibi özellikler Gencebay'ı döneminin protest müzisyeni olarak konumlandırmıştır, denilebilir.

1960'larda protest müzik alt alanında konumlanan eyleyicileri gözlemlediğimizde Hümeysra ve Rana Alagöz gibi birkaç kadın müzisyen dışında çoğunun erkek olması önemli bir noktadır (Bkz. Ek 2). Galatasaray Lisesi (Fikret Kızılok, Barış Manço...), İstanbul Alman Lisesi (Erkin Koray, Selçuk Alagöz...), Robert Kolej (Cem Karaca...), Avusturya Lisesi (Moğollar'dan Murat Ses, Aziz Azmet...) gibi yabancı dilde eğitim veren liselerde okuyan müzisyenler genellikle kültürel sermayesi gelişkin, ekonomik ve sosyal sermayeleri orta düzeyde veya yüksek ailelerin çocuklarıdır (bkz. Canbazoglu, 2009, s. 93–273). Anadolu Pop akımının ilk temsilcilerinin lisede yabancı dil eğitimi alıp İngilizce ve Fransızca başta olmak üzere dil hâkimiyetlerini geliştirmeleri hem söylem geliştirme olanağı sunmuş, hem de müzisyenlerin doğacak sentez müzik öncesi Batı müziğinin sınırlarını tespit etmelerine olanak sağlamıştır. Ayrıca, bu müzisyenler genellikle sanat alanının içinden gelen veya sanata eğilimli olan bir ailede büyüyüp yetişmişlerdir. Bu nedenle aileden aktarılan kültürel sermayenin birçok müzisyenin müziğe yatkınlık duymasında büyük rolü olmuş; müzisyenler ileriki yıllarda, aile içinde ve ailenin ilişki ağları dâhilinde yapılandırılmış ilk habitus'larını büyük ölçüde alandaki konumlanmalarına yansıtabilmişlerdir. Yani, müzisyenlerin Bourdieu'nün yüksek kültür olarak (tiyatro, müzik, vb.) atfettiği kültürden gelen ailelerin çocukları olmaları meşru kültüre erken yaşlarda erişebilmelerine önyak olmuş ve *meşru beğeni*'lerinin içkinleştirilmesinde ve içselleştirilmesinde akademik eğitim kurumlarından önce etki etmiştir. Bourdieu'ye göre, "meşru beğeni, eğitim düzeyiyle doğru orantılı olarak artar ve en üst noktasına, egemen sınıfın eğitim sermayesi açısından en zengin olan fraksiyonlarında ulaşır" (Bourdieu, 2015, s. 32). Cem Karaca'nın annesi ve babası tiyatrocı olup annesi tarafından müzik alanına yönelimi hararetle desteklenmiştir. Başka örnekler verilecek olursa, Erkin Koray'ın annesi piyano öğretmeniymken Selçuk Alagöz'ün

babası da müzik öğretmenidir. Barış Manço’nun babaannesinin dedesinin zamanın büyük bestecilerinden Tanburi Ali Efendi olması da bunun bir misalidir (bkz. Canbazoglu, 2009, s. 93–127). Verilen örnekler, yüksek kültürden gelen ailelerin çocuklarına miras bıraktığı kültürel yeterliğin ve iyi zevk eğiliminin ilk göstergeleri olarak yorumlanabilir.

Öte yandan, Anadolu Pop eyleycilerinin kültürel tercih ve eğilimlerinin küçük yaşlarda ailede ve sonrasında seçkin eğitim kurumlarındaki sosyal faaliyetlerde (kültür-sanat topluluklarına katılmak, müzik grupları kurmak gibi) benzer şekillerde şekillenmesi sosyalizasyon sürecinde içselleştirilen beğenilerin önemine de işaret etmektedir. Sosyalizasyon süreci uzun vadede habitus’un parçalarından biri haline geldikçe beğeniler ve kültürel pratikler daha köklü olacaktır. Galatasaray Lisesi, İstanbul Alman Lisesi, Robert Kolej ve Avusturya Lisesi gibi köklü eğitim kurumları bu iddiayı somutlaştırmaktadır. Çünkü bu kurumlar bir gelenekten beslenip geleneğin aktarımına öncülük etmekte; böylece uzun süreye yayılan bir ilişkiler ağı oluşmakta ve sosyalizasyon süreci içselleştirilmektedir.

Anadolu Pop akımı temsilcileri dahil olmak üzere, 1960’larda protest müzik alt alanında konumlanan ve/veya aranjman müzik icracalarıyla rekabete/çekişmeye girişen müzisyenlerin çoğu enstrüman çalmaya veya şarkı söylemeye genellikle orta okulda veya lisede başlamışlar, liseden itibaren aktif müzik hayatına yönelmişlerdir. Çoğunluğu mektepli değil, alaylı olan bu müzisyenler genellikle sanat alanının tamamen dışında yer alan bölümlerde lisans eğitimlerini tamamlamışlardır. Anadolu Pop’un öncülerinden bir kısmına baktığımızda Cahit Berkay iktisat, Fikret Kızılok diş hekimliği, Serhat Ersöz Kimya Mühendisliği, Aziz Ahmet iktisat, Murat Ses iktisat eğitimi almıştır. Moğollar’ın demirbaşlarından Taner Öngür ise müzik uğruna mektebi ihmal etmiş ve ortaokuldan sonra eğitimine devam etmemiştir. Barış Manço lise ikide müzik dersiyle sorunlar yaşarken Cem Karaca’nın Robert Kolej’deki eğitim hayatının ise çalkantılı geçtiği bilinmektedir (Canbazoglu, 2009, s. 93–94, 127–169). Müzik eğitimlerini ailede, arkadaş çevresinde ya da orkestralarda almalarına; çoğunun alaylı olmasına rağmen, bu müzisyenler zaman içinde kendi ekollerini yaratırken tekil konumlarıyla kendilerini tanımlamayı başarmış ve protest müzik alt alanının özgül yapısına kaynaklık etmişlerdir.

Diğer yandan, Anadolu Pop akımının ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda Türkiye’de gündelik hayat pratiklerine yansıyan değişim dönüşüm insanların giyim kuşamlarını da etkilemiştir. Bu yıllarda eril tahakküm pratikleri bir nebze aşılmış; insanların giyim/kuşam tercihleri daha çok kabullenilmiştir. Bir yandan parkalar ve postallar 1960’ların askeri giyim alışkanlığını sembolize ederken, bir yandan da Batı’daki hippy hareketlerinin etkisinde rahat giyim tarzı dikkat çekmektedir. Örneğin, etek boylarının kısalması 1960’ların özgürlükçü atmosferinin bir yansımasıdır.

Türkiye’de 1960’larda kültürel üretim alanında görülen yeni arayışlar ve ifade biçimleri yeni giyim alışkanlıklarıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Bu duruma özellikle protest müzik alt alanında rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, Anadolu Pop akımı temsilcilerinin

farklı giyim-kuşamları da kimlik edinme süreçlerinde dikkat çekicidir. Faillerin eğilim gösterdikleri kültürel alışkanlıkların, eğilimlerin ve beğenilerin fiziksel ifadesi giyim kuşam aracılığıyla somutluk kazanırken “bedene dönüşmüş toplumsallık” olarak karşımıza çıkan habitus bedeni çevreleyen göstergelerle kendini örer. Giyim kuşam aracılığıyla görsellik kazanan yeni tavır tutum kalıplarının zaman içinde kendine yeni takipçiler ve hatta taklitçiler bulması kaçınılmazdır. Anadolu Pop eyleycilerinin kendilerine özgü giyim kuşamları aracılığıyla sembolize edilen kültürel sermaye müziğin toplumsal yanını da göstermekle birlikte adeta bir yaşam biçimini bize sunmaktadır. Müzisyenlerin dış görünüşü, aidiyetler hakkında bize bilgi verirken eyleycilerin bir tavrın veya eğilimin ne derece içinde veya dışında olduklarıyla doğrudan ilintilidir. Moğollar grubunun üyelerinden Taner Öngür’ün tesadüfi olarak bulunduğu ve sahnede giydiği cepkenin zaman içinde Anadolu Pop akımı dâhilinde bir kültürel kod haline gelmesi ve sanat alımlayıcıları tarafından çok beğenilip bir moda dönüşmesi bu duruma örnek teşkil eder:

69’da bir turne yaptık. Rahmetli Engin Yörükoğlu altı delik bir minibüs buldu, Anadolu’ya yola çıktılar. Bir sürü şehirde anlaşmalar yapıldı, bir turne düzenlendi. Yaptığımız sadece konser vermek değil; belediye başkanları, valileri ziyaretler, halkla sohbetler... El yordamıyla folklor araştırması ve kendi ülkeni tanımak adına çok faydalı oldu. Mesela Sındırgı’da gezerken bir cepken buldum, akşam sahnede giydim, sonra herkes bayıldı ve moda oldu. Ama en güzeli Cem Karaca’nın kıyafetleriydi, yılan derisi çizmeler, kaftan üstünde... Mesela bir anı paylaşayım: Afyon’da spor salonunda sıramızı bekliyoruz; Cem kafasında kalpak, Kafkas kaftanı üstünde, yılan çizmeleriyle içeriye bakıyor. O zaman fruko dediğimiz toplum polisleri vardı, iki tanesi Cem’e baktılar ve “Vay be, Atatürk gibi adam” dediler (Öngür’le söyleşen; Özdemir, 2015).

Anadolu Pop akımının diğer önemli temsilcilerinden olan Cem Karaca’nın giydiği kalpak, kaftan ve yılan çizmelerinin polisler için Mustafa Kemal Atatürk imgesini çağrıştırması ise toplumsal faillerin kimlik edinmelerinde giyim kuşamın sembolik önemine işaret etmektedir. Türkiye’de protest müzik alt alanında konumlanmak aslında bir yaşam tarzı tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Ayrıca, dikkat çekmek gerekir ki, Atatürk, ulus-devletin temellerini atan tarihi bir figür olarak cumhuriyetin kurucu kadrosunun içinde yer almış; ulus-devlet içinde milli musiki inşası sürecini başlatmıştır. Anadolu Pop’un ilk dönemine baktığımızda bu akımın öncülerinin ulus-devletin resmi ideolojisini ve dolayısıyla yerel kültürel kodları devraldığı gözükmektedir. Bu bakımdan, Cem Karaca’nın giyim kuşamının Atatürk imgesini çağrıştırması anlamlıdır. Geniş dinleyici kitlesine ulaşmış Türk Rock gruplarından Replikas’ın üyelerinden Selçuk Arut da Anadolu Pop’un ilk döneminde cumhuriyet ideolojisinin müzik politikalarıyla paralel bir gelişim gösterdiğine; daha çok 1970’lerde muhalif bir tavra yöneldiğine değinir:

Anadolu Pop’un muhalif bir çehre kazanması daha çok yetmişli yıllara rastlıyor. Altmışlı yıllar bir geçiş ve arayış dönemi olarak nitelendirilebilir. Hatta o dönemler Cumhuriyet ideolojisinin müzik politikalarına da uygun bir gidişi var sanki... Yetmişli yıllardaki muhalif tavır dönemin ruhuyla da çok doğru orantılı. Yetmişli yıllar, işçi sınıfın bilinçlenmesinin, sendikalaşmanın, özgürlük hareketlerinin öne çıktığı bir dönem. Doğal olarak aşık geleneğinin Anadolu Pop’a yansması da etken o muhalif tavırdadır. (Replikas’la söyleşen; Durukan, 2012)

1960’lardan itibaren alandaki önemli mercilerden biri haline gelen müzik yarışmaları ve müzik dergileri ise müzisyenlerin, özellikle Anadolu Pop eyleycilerinin, sosyal sermayelerini artırırken sembolik sermayelerini de olumlu etkilemiştir. Müzik alımlayıcılarına baktığımızda 1960’larda protest müziği ve daha özelinde Anadolu Pop’u genellikle üniversite öğrencilerinin veya gençlerin takip ettiği görülür.

1960’larda müzik alanının fiziksel sınırları içindeyse öncelikli olarak gazinolar ve müzik kulüpleri gelmektedir. Bu mekânların hem niceliksel, hem niteliksel artışı mevzubahsittir. 1960’larda Klüp 12, Klüp Reşat, Çayhane, İntim, İlham Gencer tarafından açılan Çatı, Kervansaray, Ruj e Nuar, Şadırvan, Vagon Blö, Karavan ve Yeşil Horoz gibi kulüpler dönemin en dikkat çeken mekânlarıdır. Müzik alanında bir doygunluk yaşanması zaman zaman aşırılıkların görülmesine de sebebiyet vermiştir: Erol Büyükburç bir gecede üç ayrı yerde sahne alma imkânı bulurken Somer Ayata ve Arkadaşları bu rekoru geçerek yaklaşık iki hafta boyunca her gece beş ayrı yerde sahne alma olanağı bulmuşlardır (Dilmener, 2014, s. 38–39). Öte yandan, bir müddet için Anadolu Pop icracılarının temel buluşma mekânları, “Elmadağ’daki Konak Otel’in lobisi ile Taksim’deki Cafe Bulvar” (Canbazoglu, 2009, s. 32) olmuştur.

1960’larda siyasal alanla müzik alanı arasındaki etkileşim işçi şarkılarının ortaya çıkmasıyla kendini iyice belli etmeye başlamıştır. Anadolu Pop’un önde gelen temsilcilerinin bu hattan beslendiği de görülmektedir. 1960’ların özellikle ikinci yarısından itibaren işçilerin ve emekçilerin mücadeleleri şarkılarla dillendirilmiş, 1970’li yıllarda ise önceki döneme göre işçi şarkılarında görece bir artış olmuştur. Bu şarkıların bir kısmı, hem sözlerin etkileyiciliği, hem de bestenin melodik yapısının kuvvetli olması sayesinde en azından iki kuşak boyunca dinleyiciler tarafından sahiplenilmiştir. Örneğin, halen en çok dinlenen, seslendirilen şarkılardan biri olan Bora Ayanoğlu bestesi *Fabrika Kızı*, Alpay tarafından 1967’de yorumlanmıştır. Anadolu Pop’un öncü isimlerinden Cem Karaca’nın 1975’te seslendirdiği *Tamirci Çırağı* ile, işçi şarkıları arasında tabiri yerindeyse kilometre taşı olarak duran *Fabrika Kızı*, Türkiye’de protest müziğin işçilerin hak arayışlarının sesi haline gelmesinde öncülük etmiş; diğer işçi şarkılarının bestelenmesi için motivasyon kaynağı olmuştur. *Fabrika Kızı*, fabrikada tütün sararak hayatını kazanan isimsiz bir kadının anlatısıdır: “Gün doğarken her sabah/ Bir kız geçer kapıdan/Köşeyi dönüp kaybolur/Başı önde yorgunca//...//Makineler diken gibi/Batar her gün kalbine/Yün öreceğ elleri/her gün ekmek derdinde...”

Sonuç

Sonuç olarak, bu çalışma kapsamında, protest bir müzik türü olarak doğup gelişen Anadolu Pop akımı 1960’lar müzik alanı içinden tartışılmıştır. 1960’lı yıllardan genel olarak bahsedilecek olursa, ilk Türkçe pop şarkıların yazılmasının ve sonrasında Anadolu Pop akımının doğuşunun, müzik alanının kendine özgü bir tarihe ve yeni iç dinamiklere sahip

olmasını beraberinde getirdiği söylenebilir. Anadolu Pop akımıyla birlikte protest müzik alt alanı şekillenirken, ekonomik ve siyasal alandan tamamen bir kopuş gerçekleşmemiş; ancak siyasal alanın baskısından kurtulan müzik alanı nispi bir özerklik elde etmiştir. Böylece alanın içsel mekanizması yapılaşmış ve işlerlik kazanmıştır. 1960'ların başlarında aranjman müziği destekleyen doxa, Türk popunun ilk resmi şarkısı kabul edilen 'Bak Bir Varmış bir Yokmuş'un plak olarak basılmasıyla birlikte değişmeye başlamış ve nihayetinde, Anadolu Pop akımının doğuşuyla paralel olarak oyunun kuralları sentez müziğin lehine gelişmiştir. Bourdieu'nün sıklıkla üzerinde durduğu üzere, alan içi mücadele yine yerleşik failer (aranjman müzik icracıları) ile alana yeni giriş yapanlar (Anadolu Pop müzisyenleri) arasında vuku bulmuş, ancak yerleşik failerin muhafaza pratikleri beyhude bir çaba olarak kalmıştır. Belki 1960'larda, Anadolu Pop dönem sonuna doğru meşruiyet kazandığı için, alanda söz sahibi olmak adına gerçekleşen bu mücadelede tarafların kazanımları tam olarak hissedilememiştir; ancak, 1970'lerde ana fay hattındaki kırılmalar tam anlamıyla gün yüzüne çıkacaktır. Bu bağlamda, oyunu oynamaya değer bulup oyundan elde edilecek kurallar dâhilinde oyuna yatırımlar yapılması, yani illusio'nun göstergelerinin ortaya çıkması ve failerinin aşinalık kazanması 1970'lerde artan protest müzik ve tam anlamıyla hâkim konuma geçen Anadolu Pop ile gerçekleşecektir. Dahası, alanın yerleşik kurallarını tersyüz ederken uygun habitus'lara sahip Moğollar'ın taşıdığı misyon ve vizyon dâhilinde açılan yatırım imkânları sonraki senelerde daha net anlaşılacak; Moğollar'a Türkiye müzik tarihinde ayrı bir önem atfedilecektir. Müzik alanının aktörleri arasındaki meşruiyet mücadelesi Anadolu Pop'tan yana sonlanırken kültürel sermayenin önemi artmış, bilhassa, öncelikli olarak içkin kültürel sermayesi yüksek bir habitus'a sahip olan eyleyiciler protest müzik alt alanında bir güç eksenini oluşturmuşlardır.

Sanat alanında genel olarak hissedilen yerli eser üretiminin müzik alanında da cereyan etmesi, kültürel üretim alanının otonom kutba daha yakın durması ve protest müzik alt alanının Anadolu Pop'la şekillenmesi ile birlikte *sanat için sanat* ilkesinin 1960'larda ağır bastığı söylenebilir.

Kaynakça/References

- Akgül, Ö. & Coğulu, T. (2006). Bugünden geçmişe bakarken: 60'lı-70'li yıllarda Türkiye'de müziğin sektörel arka planı. *60'lardan 70'lere 45'lik şarkılar* içinde (s. 79–88, A. Akkaya & F. Çelik, Der.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Alpar, A. (2014). *Türk pop müzik kültüründe Anadolu Rock müziği temsilcileri ve kullanılan halk türkülerinin analizi* (Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Altın Orfe Müzik Festivali. (11 Temmuz 2010). *Yeni Asır Gazetesi*. http://www.yeniasir.com.tr/sarmasik/yazarlar/ali_kocatepe/2010/07/11/altin_orfe_muzik_festivali adresinden 01.03.2017 tarihinde edinilmiştir.
- Ay, T. (1993). Protest folk, rock ve yeni sol (2). *Çalınmış Aylık Kültür Dergisi*, 7, 35–41.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berkant. (1967). *Samanyolu*. İstanbul: Televizyon Plak.
- Bilgin, T. (2008). *Moğollar grubu örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye'de kültürel modernleşme* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.

- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları* (N. K. Sevil, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler* (H. U. Tanrıöver, çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım/beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. F. Şannan ve A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (1993/1980). *Sociology in question*. London, UK: Sage.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2012). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (6. basım, N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canbazoglu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A. & Tatlıcan, Ü. (Ed.). (2010). *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dilmener, N. (2014). *Hafif Türk pop tarihi/Bak bir varmış bir yokmuş* (4. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (2003). *Ne şurup şeker şarkıladı onlar* (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duran, S. (2015). *Aşık geleneğinden protest müziğe Ali Asker*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Durukan, D. (2012, 13 Mayıs). Replikas: “Anadolu Pop postmodern bir başkaldırıdır”. *Egoist okur*. <http://egoistokur.com/deniz-durukan-replikasla-konustu-anadolu-pop-postmodern-bir-baskaldiridir/> adresinden edinilmiştir.
- Göker, E. (2010). Araştırma tasarımı açısından Pierre Bourdieu’nün sosyolojisi. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (s. 525–558). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hennion, A. (2003). Music and mediation: Toward a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 80–91). New York, NY: Routledge.
- Jourdain, A. & Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu’nün kuramı ve sosyolojik kullanımları* (Ö. Elitez, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (1994). Türkiye’de pop ve rock müziğin doğuşu. A. Ok (Ed.), *68 çılgınlıkları içinde* (s. 47–53). İstanbul: Broy Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (2002). *Bülent Ortaçgil/“ayrı düşmüşüz yan yana”*. İstanbul: Chiviyazıları.
- Karakaya, K. (2014). *Anadolu Rock müziğinin oluşum ve gelişim sürecinin değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Edirne). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Kaya, A. (2010). Pierre Bourdieu’nün pratik kuramının kilidi: Alan kavramı. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı & Ü. Tatlıcan (Ed.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* içinde (2. basım, s. 397–419). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve politika*. Ankara: Doruk Yayınevi
- Meriç, M. (2006). *Pop dedik/Türkçe sözlü hafif batı müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ok, A. (1994). *68 çılgınlıkları*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Ok, A. & Ertem, K. (2002). *Moğollar*. İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.
- Özbek, M. (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arebeski* (11. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2015, 20 Eylül). Taner Öngür: “İnanılmaz sahtekar bir dönem yaşıyoruz.” *Birgün Pazar*. <https://www.birgun.net/haber-detay/inanilmaz-sahtekar-bir-donem-yasiyoruz-90009.html> adresinden edinilmiştir.
- Somay, B. (2011). *Çokbilmiş özne* (2. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Swartz, D. (2015). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu’nün sosyolojisi* (3. basım, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazıları: Varoştan merkeze yürüyen ‘halk zevki’*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Türkiye Rock Tarihi. (t.y.). http://turkiyeroctarihi.com/dergi_K16.html adresinden 21 Mart, 2016 tarihinde edinilmiştir.

Ekler

Ek 1

1960'larda Önde Gelen Müzik Yarışmaları/Festivalleri (Hafif Türk Pop Tarihi/Bak Bir Varmış Bir Yokmuş [Dilmener, 2014, s. 37-141]; Pop Dedik/Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği [Meriç, 2006, s. 263-278])

Müzik Yarışmasının Adı	Yarışma Tarihi	Yarışmanın Kazananları
Ankara Amatör Orkestralar Yarışması	1961	1. Sweaters
Caddebostan Ses Yarışması	1961	1. Asu Maralman
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından)	1963	<ul style="list-style-type: none"> • Renata Bein (En başarılı şantöz) • Erol Büyükburç (En başarılı şantör) • Doruk Onatkut (En iyi aranjman ödülü) • Şerif Yüzbaşıoğlu (En başarılı enstrümanlar- piyano) • Giani Penzo (En başarılı enstrümanlar- bas) • Ersin Ünlüsoy (En başarılı enstrümanlar- gitar) • Hırant Lusikyan (En başarılı enstrümanlar-alto saks) • Nejat Alpay (En başarılı enstrümanlar-bateri)
Balkan Melodileri Müzik Festivali ²⁵ (Belgrad)	1964	Türkiye'deki saygın müzisyenlerden oluşan orkestra önünde Tanju Okan, Tülay German ve Erol Büyükburç şarkılar söyleyerek Türkiye'yi birinciliğe taşırlar.
Balkan Melodileri Müzik Festivali (Bulgaristan)	1965	Türkiye'deki saygın müzisyenlerden oluşan orkestra önünde Ayla Dikmen, Erol Büyükburç ve Başar Tamer şarkılar söyleyerek Türkiye'yi birinciliğe taşırlar.
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından)	1964	<ul style="list-style-type: none"> • Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestrası (En iyi orkestra) • "İstanbul"/İlham Gencer (En iyi beste) • "Eminem"/Ş. Yüzbaşıoğlu (Türk folklorundan en iyi aranjman) • "Fascination"/Ş. Yüzbaşıoğlu (Batı müziğinden en iyi aranjman) • Kanat Gür – Ergun Özer (En iyi vokaller) • Şerif Yüzbaşıoğlu (En başarılı enstrümanlar- piyano) • Ersin Ünlüsoy (En başarılı enstrümanlar- gitar) • Muhittin Paydaş (En başarılı enstrümanlar- alto saks) • Metin Altın (En başarılı enstrümanlar- tenor saks)
Boğaziçi Müzik Festivali (Robert Koleji tarafından) ²⁶	1965	<ul style="list-style-type: none"> • Erol Büyükburç Orkestrası (En başarılı orkestra) • "Fadimem"/Ali Atasagun (En iyi Türkçe beste – 1.) • "Rüya"/Metin Alatlı (En iyi Türkçe beste – 2.) • "Altın Tasta Üzüm Var"/Erol Büyükburç (En iyi Türkçe beste – 3.)
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1965	1. Yıldırım Gürses 2. Mavi Işıklar 3. Silüetler
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1966	1. Silüetler 2. Mavi Işıklar 3. Selçuk Alagöz
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi tarafından)	1967	1. Mavi Çocuklar 2. Cem Karaca ve Apaşlar 3. Rana Alagöz

25 1964'teki yarışma için Türkiye Müzisyenler Sendikası tarafından piyanoda Selim Özer, tenor saks ve flütte Erol Erginer, gitarda Yurdaer Doğulu, kontrbasta Alper Feyman ve bateride Vasfi Uçaroğlu'nun bulunduğu bir orkestra seçilir. 1965'teki yarışma için seçilen orkestrada Erol Erginer, Yurdaer Doğulu, Kanat Gür, Alper Feyman, Vasfi Uçaroğlu ve Şerif Yüzbaşıoğlu yer alırlar. (Dilmener, 2014, s. 59, 76). Yurdaer Doğulu gibi müzisyenlerin yarışmalarda sıkça boy göstermesi ve 1960'lar müzik alanında saygın bir yer edinmesi alanın yerleşik eyleyicilerinden biri haline geldiğini gösterir.

26 Boğaziçi Müzik Festivali'nin üçüncüsü düzenlenirken Türkçe beste mecburiyeti getirilmiştir. Bu yarışmada da "Altın Hisar", "Gümüş saz", "Gümüş Martı", "Gümüş Hoparlör" gibi kategoriler dâhil yirmi ödül verilmiştir. (Dilmener, 2014, s. 72).

Müzik Yarışmasının Adı	Yarışma Tarihi	Yarışmanın Kazananları
Altın Ses Yarışması (Hafta Sonu Gazetesi) ²⁷	1967	1. Ersan Erdura (Erkeklerde kazanan) 2. Nülgün Arkun (Kadınlarda kazanan)
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1967	1. Optikler (Robert Koleji’den)
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1968	1. Ankara Fen Lisesi (Selim Atakan) 2. İstanbul Erkek Lisesi 3. Galatasaray Lisesi
Altın Mikrofon (Hürriyet Gazetesi)	1968	1. T.P.A.O. Batman Orkestrası (“Meşelidir Enginde Dağlar Meşeli” ile) 2. Haramiler 3. Moğollar
Coca Cola Amblem Müziği Yarışması	1968	1. Selçuk Alagöz
Topkapı Müzik Festivali ²⁸	1968	1. Mavi Işıklar (Düzenleme dalında) 1. Selçuk Alagöz (Beste dalında)
Amatör Topluluklar Yarışması (Diskotek tarafından)	1968	1. Grup Senkop 2. Biraderler (Haldun, Onur, Feridun Hürel)
Apollonia Müzik Yarışması (Atina)	1968	Ajda Pekkan 4. Olur.
Apollonia Müzik Yarışması (Atina)	1969	Ajda Pekkan 4. Olur.
Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması	1969	1. Kadıköy Ticaret Lisesi (Nur Moray, Sadık Kıyas, Nezih Cihanoğlu) – İcra ve beste dalında birincilik
Altın Kupa Amatör Şantözler Müsabakası (Tükel Konser Bürosu tarafından)	1969	1. Tülin Dardağan
Altın Orfe Müzik Yarışması ²⁹ (Bulgaristan)	1969	Türkiye’yi temsilen Zümrüt katılmıştır. Ancak herhangi bir derece alamaz.

Ek 2

1960’larda Protest Müzik Alt Alanında Öne Çıkan Eyleyiciler³⁰ (Türk Pop Müzik Kültüründe Anadolu Rock Müziği Temsilcileri ve Kullanılan Halk Türkülerinin Analizi [Alpar, 2014, s. 38-45])

Sanatçı/Topluluk Adı	(Doğum/Ölüm) Kuruluş Tarihi Dağılım Tarihi	Müzikal Unvan	1960’lardaki İlk Müzik Kaydının Adı	Kayıt Tarihi
Alpay	1935 – Hayatta	Türkçe Pop, Anadolu Pop ve tango yorumcusu	Norma Mia	1964
Apaşlar	1966 – Kuruluş 1971 – Dağılım	Anadolu Pop topluluğu	Cem Karaca ile Emrah/Karaca-oğlan	1967
Barış Manço	1943 – 1999	Anadolu Pop yorumcusu, söz yazarı – besteci	Harmoniler ile Twistin USA/ The Jet	1962
Cahit Oben	1945 – Hayatta	Türkçe Pop ve Anadolu Pop yorumcusu	Cahit Oben 4 ile I Wanna Be Your Man	1965

27 Bu yarışma toplulukların yerine vokallerin yarışmasına olanak sağladığı için solist kavramını öne çıkarmaya dair önemli bir girişimdir.

28 Türkiye’de ilk sponsorlu müzik festivalidir. Sponsorluğu Coca Cola üstlenmiştir.

29 (Bkz. Yeni Asır Gazetesi, 2011)

30 Bu tabloya ek olarak Şanar Yurdatapan’ı, Orhan Gencebay’ı ve Yabancılar grubunu 1960’larda Türkiye’deki protest müzik alt alanı içine dâhil edebiliriz.

Sanatçı/Topluluk Adı	(Doğum/Ölüm) Kuruluş Tarihi Dağılış Tarihi	Müzikal Unvan	1960'lardaki İlk Müzik Kaydının Adı	Kayıt Tarihi
Cem Karaca	1945 – 2004	Anadolu Pop yorumcusu, şarkı yazarı	Apaş ile Emrah/Karacaoğlan	1967
Erkin Koray	1941 – Hayatta	Anadolu Pop yorumcusu	Bir Eylül Akşamı/It's So Long /1962	1962
Fikret Kızılok	1947 – 2001	Anadolu Pop, soft rock, şarkı yazarı, aranjör	Cahit Oben 4 ile "I Wanna Be Your Man	1965
Haramiler	1966 – Etkin	Anadolu Pop topluluğu	"Ali Atasagun" olarak, Yarım/ Eminem"	1966
Kaygısızlar	1965 – Kuruluş 1971 – Dağılış	Anadolu Pop topluluğu	Barış Manço ile Kol Düğmeleri – Big Boss Man/Seher Vakti – Good Golly Miss Holy	1967
Kent Yedilisi	1966 – Kuruluş 1966 – Dağılış	Anadolu Pop topluluğu	Mühür Gözlüm/Kara Kaşlı Hatice	1966
Mavi Çocuklar	1966 – Kuruluş 1968 – Dağılış	Anadolu Pop topluluğu	Blue Boys adıyla Yine Yeşillendi Fındık Dalları/Le Temps de L'amour/Treat Her Right/Mon Petit Navire	1966
Mavi Işıklar	1964 – Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Helvacı/Kanamam	1965
Meteorlar	1963 – Kuruluş 1966 – Dağılış	Anadolu Pop topluluğu	Keep Searching/The Beating of My Heart	1966
Moğollar	1967 – Etkin	Anadolu Pop topluluğu	Eastern Love/Artık Çok Geç	1968
Siluetler	1965 – Kuruluş 1974 – Dağılış	Anadolu Pop topluluğu	Kaşık Havası/Sis	1965
Selçuk Alagöz	1944 – Hayatta	Türkçe Pop, Anadolu Pop, caz ve funk yorumcusu	Kemerin Naftaları/Kaleden İndir Beni	1965
T.P.A.O. Batman Orkestrası	1966 – Kuruluş 1972 – Dağılış	Türkçe Pop, Anadolu Pop ve caz topluluğu	Kaleden Top Atarlar/Fırat Kenarında Yüzer Kayıklar	1966
3 Hürel	1970 – Kuruluş 1979 – Dağılış	Anadolu Pop topluluğu	Selçuk Alagöz Orkestrası ile Birlikte Düğün Alayı/Bir Gölge Gibi/1969	1969

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Milonganın Eşik Bekçileri: Tango DJ'leri

A. Tül Demirbaş¹

Öz

Hakkında çeşitli tezler bulunsa dahi Arjantin kökenli olduğu kabul gören bir dans ve bu dansa eşlik amacıyla icra edilen bir müzik olan tangonun Türkiye'deki varlığının yaklaşık yüz yıllık bir süreci kapsadığı göz önünde bulundurulduğunda bugün bu dansa duyulan ilgi dikkat çekicidir. İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerin yanı sıra birçok ilde eğitimi verilen tangonun sürekliliği, okullar ve düzenlenen milongalar sayesinde sağlanmakta ve gün geçtikçe artan ilgi doğrultusunda düzenlenen etkinlikler çoğalmaktadır. Çoğunlukla tango okulları ve organizatörler tarafından yürütülen haftalık düzenli milongaların yanı sıra yılın belirli dönemlerinde düzenlenen festivaller, maratonlar dansla hobi amaçlı ve/veya profesyonel olarak ilgilenen insanlar için sosyalleşme mekânı olma özelliği taşır. Dansın müzikle iç içe geçtiği milongaların birincil kahramanı katılımcılar, yani dansçılar, ikincil kahramanı ise müzik seçimlerini yapan ve bu sebeple de ilkiyle etkileşim hâlinde olan DJ'lerdir. Yaklaşık on yıldır faaliyet gösteren DJ'ler milonga içerisinde dans ve müzik ilişkisinin yönetimini sağlama fonksiyonuyla bugün Türkiye'deki tango etkinliklerinin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler

Tango • Milonga • DJ • Performans • Eşik bekçisi

Tango DJs: The Gatekeepers of Milonga

Abstract

Although there is much debate about its origin, the Tango is regarded as an Argentine origin dance and music genre. Considering that it has a nearly century-long background in Turkey, today's interest in the Tango is remarkable. In many other cities besides the big one such as Ankara, İstanbul, and İzmir, there are numerous dance academies that regularly organize tango lessons and milongas, which also provide the continuity of tango. Thanks to these events, the popularity of the Tango is increasing day by day. Milongas, tango festivals and marathons, which are usually organized by tango academies, also have the characteristic of providing a social space for both professional and amateur dancers. Although the dancers make up the primary component of a milonga, the DJs who select the songs, create the playlists and keep people dancing are an essential component as well. In a milonga, these two connected components create the harmony of dance and music. Therefore, the DJs have become an indispensable part of tango activities in Turkey over the past 10 years.

Keywords

Tango • Milonga • DJ • Performance • Gatekeeper

1 A. Tül Demirbaş (Arş. Gör.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Beşiktaş 34357 İstanbul. Eposta: ayse.tul@gmail.com

Atf: Demirbaş, A. T. (2018). Milonganın eşik bekçileri: Tango DJ'leri. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 163–178.
<http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0001>

Extended Abstract

Although research exists today about the origins of the Tango, which is popular in various countries of the world, research about the relationship of the dance with the music is still inadequate. The activities called *milonga*, where tango dancers come together and dance, show the influence of music on this performance. The focus of this study is the DJs who are responsible for the music selection played during the dancers' performance in the milongas and who have become an indispensable part of these performances over the past 10 years.

The study presents information about the origins and development of tango obtained from our literature study on the history of tango. We also examine the process of diffusion of tango dance and music in Turkey. The second pillar of the study is based on the structural analyses of milonga made according to field survey data obtained in Istanbul between April and October 2016 using a participatory observation method. This field survey included regular and festival milongas organized by the tango schools active in Istanbul as well as by organizers who are not attached to any schools. The last section is dedicated to our narration of the information obtained during semi-structured personal interviews with 6 different tango DJs. The source persons were selected by taking the factor of experience into consideration: they have each been performing tango for more than 5 years and performing as DJs for at least 3 years. Although the interviewed source persons were from distinct age and professional groups, they share the common characteristic of having played in various cities in Turkey and in milongas, festivals, and marathons abroad. After the field study and interviews, in accordance with the target specified in this study, our goal was to determine the causes of the nearly daily increasing diffusion of tango DJ'ing that has become a new area of performance in recent years in Turkey and in the world, and to understand the function of the DJ in milongas.

Tango synthesizes distinct kinds of dance. At the origins of tango, which is accepted to have emerged as a product of the sub-culture in Buenos Aires, there are numerous dance styles, including 19th century pas de deux (waltz, polka, torch songs, mazurka and Scottish dance) and milonga, which is a dance with Argentinian and Uruguay origins; there are also distinct dance styles such as habanera, tango Andaluz (Andalusian tango), maxixe (Brazilian dance), tango rioplatense (Argentinian dance from the Rio de la Plata region), milonga (Spanish troubadour style), and tangos de negros (tangos of the African slaves) in its composition. Tango was been associated with prostitution since women danced with men for money during the popular festivals organized in Buenos Aires during the second half of the 1800's. Women working in the brothels also performed the tango. Developed under the influence of the academies established during the last

quarter of the century for educational purposes, tango ceased to be a product of the sub-culture and was accepted by vast masses together with the establishment of tango orchestras and its being performed in dancing houses, halls, and theaters. Thanks to film and sound recordings about tango made at the beginning of the 20th century, the dance attracted the French, which made it widespread in Paris. Tango spread to different countries and was accepted by the other classes in Argentina after the prestige it gained in Europe and especially in Paris.

It is at the beginning of the 20th century when tango dance started to diffuse from Europe to the USA, Japan, and Turkey from its center; namely, Paris. Tango came to be known in Turkey as a kind of music thanks to the records coming from Argentina and France due to the widespread use of gramophones and phonograph records. Today there are schools providing tango education in various Turkish cities such as Istanbul, Ankara, Izmir, Eskişehir, Kocaeli, Adana, Samsun, Antalya and Muğla, and milongas are organized regularly by these schools or by independent organizers.

The activities called *milonga*, where people who perform tango come together and dance, are organized at various venues such as dance schools, hotels and historical buildings, and they are separated into two types: routine milongas and festival milongas. The routine milongas are activities that are usually organized by dance schools on certain evenings of the week, every week. These evenings, which are usually organized at an apartment where education also takes place, are hosted by the school educators or by organizers at various venues, and maintain a continuous participation of amateur and professional tango dancers in order to dance and socialize. The festivals, which are organized once a year and last for two or more days, are large organizations which contain evening and daytime milongas, workshops, and tango shows. The milongas involve a socially shared time period and they are held in places where the tango performer makes the first step toward the related social environment. Here, dancers, educators, and organizers have the chance to introduce themselves to other people in the tango community. During this introduction process, milonga, which is experienced through dance, is a kind of a rite of passage for the dancers. The most important criterion for the dancers to sustain their existence within the tango community is their continuity of participation in the milongas.

One of the most important actors of the milongas, which include a complete performance venue together with the activity space, light and sound set up, influence of the organizers, costume preferences of the dancers, dance floor factor, and elements of dance and music, are the DJs. The DJs who have performed during the milongas in Turkey for nearly 10 years fulfill a need that emerged

in the area of tango over time and fills a new task area based on this need. The DJs play an active role in the participation of the tango dancers in the organized activities. While during the first years, selections of milonga music were made by the organizers or by the dance educators, by chance, this task was transferred to the DJs since 2006–2007. The DJs are especially invited to the milonga activities, and in time, a milonga flow has been accepted which is constituted by grouping the songs in tango, milonga, and waltz into a certain pattern. Today, although some smaller nuances are seen, the milonga flow is stable in a general sense, and it is constituted by *cortinas*, which are intermedius for resting and changing partners and *tandas* constituted by the successive sequence of the song groups according to certain rules.

The tango DJs build the milonga flow and conduct the influence of the music on the dancers and consequently the flow of the activity together with the music they have selected. The DJs we met are inseparable from the milongas today; they have the social status of opinion leaders, which also influences the milonga preferences of the social and professional dancers. The question as to how they conduct such an evening has its answer in the intellectual infrastructure underlining their music selections. The process of constituting the music they play during the milonga, which lasts for almost four hours, the modifications they make during the activity while observing the dancers, and the atmosphere of the environment are all under the initiative of the DJs. The DJ's basic task is to take the advancing of the milonga, the number of the people participating in the evening, and the dancing level of the dancers into consideration and make changes to the prepared list if needed. The internal harmony of the *tandas* is determined according to criteria such as the song composers, playing orchestra, the soloists, and the recording date of the sound. The DJs have a kind of filtering function during the milonga by making the music selection, and they shape the performance by eliminating the appropriate pieces among all tango music and by transmitting certain tunes to the dancers. The DJs function as threshold watchers of the milonga and read body and space based on their observations during the activity; they conduct and control the crowd and the time. The performance production which emerges as a result of all this directs the communication with the dancers in the rotation.

Milonganın Eşik Bekçileri: Tango DJ'leri

Tango, bugün dünyanın çok sayıda ülkesinde ve Türkiye'nin çeşitli illerinde icra edilen bir dans ve müzik türüdür. Buenos Aires'te alt kültürün ürünü olarak ortaya çıkışının ardından zamanla geniş kitlelerce benimsenen ve popülerlik kazanan dansın tarihi hakkında yazılmış çeşitli kaynaklar bulunmaktaysa da, dans ve müzik ilişkisi üzerine yapılmış çalışmalar sayıca azdır. Tango dansçılarının bir araya gelerek dans ettikleri, "milonga" adı verilen etkinlikler bu bağlamda ele alındığında, bu iki unsurun birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğu ve müziğin de bu performans için belirleyici unsur olduğu tespit edilir. Bu öngörüden hareketle yaklaşık on yıldır milongalarda dansçıların performansı sırasında çalan müziklerin seçiminden sorumlu olan ve son birkaç yıldır bu etkinliklerin vazgeçilmez performansçıları hâline gelen DJ'ler bu çalışmanın odak noktasında yer almaktadır.

Tango tarihiyle ilgili yapılan İngilizce ve Türkçe literatür taraması, çalışmanın ilk ayağını oluşturmaktadır. Tangonun kökeni hakkında çok çeşitli savların bulunması bu konu özelinde tek bir yanıtın verilmesini engellemektedir. Bu sebeple köken ve tarihçe hakkında yapılan çeşitli saptamalardan kısaca bahsedilmiştir. Tango müziği ve dansının icrasının Türkiye'deki yaygınlaşma süreci de kısaca yer verilen tarihsel bilgilerle aktarılmaktadır. Katılarak gözlem metoduyla 2016 yılının Nisan-Ekim ayları arasında İstanbul'da gerçekleştirilen alan araştırmalarında elde edilen veriler doğrultusunda yapılan milonganın yapısal analizi ise çalışmanın ikinci ayağını oluşturmaktadır. Bu alan araştırması İstanbul'da faaliyet gösteren tango okulları ve herhangi bir okula bağlı olmayan organizatörler tarafından düzenlenen düzenli milongaları ve festivalleri içermektedir. Son kısım, 6 farklı tango DJ'i ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yoluyla edinilen bilgilerin aktarımına ayrılmıştır. Kaynak kişiler deneyim faktörü göz önünde bulundurularak 5 yıldan fazla süredir tango yapan ve en az 3 yıldır DJ'lik yapmakta olan kişilerden seçilmiştir. Görüşülen kaynak kişiler farklı yaş ve meslek gruplarından olmakla birlikte, Türkiye'nin çeşitli illerinde ve yurt dışındaki milonga, festival ve maratonlarda çalmış olma ortak özelliğini taşımaktadır. Alan araştırması ve kaynak kişilerle yapılan görüşmelerin ardından bu çalışmada belirlenen hedef doğrultusunda son yıllarda yeni bir performans alanı hâline gelen tango DJ'liğinin Türkiye'de ve dünyada gün geçtikçe yaygınlaşma sebepleri ve DJ'in milongadaki işlevinin tespiti amaçlanmıştır.

Tangonun Kökeni ve Kısa Tarihi

Tangonun kökeni ve tarihiyle ilgili araştırmalar, tarihçiler, eleştirmenler, müzikologlar ve dans uzmanlarının konuyla ilgili farklı görüşlerini içermektedir. Sözcük, 19. yüzyılın başında Buenos Aires'te siyahların şenlik düzenlediği evleri ve

18.-19. yüzyılda farklı dansları adlandırmak için kullanılmıştır fakat aynı zamanda Afrika dilindeki *tambo* (tambur, davul) yada *tangir* veya *tocar* (dokunmak, bir enstrüman çalmak) kelimelerinden türediği tahmin edilmektedir. Tangonun “Arjantin dansı” anlamındaki ilk kullanımı 1836 yılında gerçekleşmiştir (Hess, 2007, s. 10–11). Endülüs kökenli bir dans olduğu, “tango” kelimesinin zencilerin 19. yüzyılda Rio de la Plata’da bulunduğu mekânlar için kullanılan “tambo” adından geldiği ve kökeninin Afrika olduğu, savunulan tezlerden bazılarıdır (Savigliano, 2004, s. 246). Kökeninde 19. yüzyıl eşli dansları (vals, polka, marş, mazurka, İskoç dansı) bulunan Arjantin ve Uruguay kökenli bir dans olan *milonga* ile grup dansları geleneğinde yer alan figüratif öğelerin birleşmesiyle oluşan tango bir sentezdir (Hess, 2007, s. 17–18).

Tango, Arjantinli ve Uruguaylı kreollerin² göçmenlerle, özellikle halk balosu kültürüne bulanmış İtalyan göçmenlerin buluşmasından doğmuştur. Bileşiminde *habanera*, *tango andaluz* (Endülüs tangosu), *maxixe* (Brezilya dansı), *tango rioplatense* (Rio de la Plata bölgesinden-Arjantin dansı), *milonga* (İspanyol trubadur³ üslubu), *tangos de negros* (Afrikalı kölelerin tangoları) gibi farklı dans türleri bulunur (Savigliano, 2004, s. 249). Arjantin’in Buenos Aires şehrinde düzenlenen halk şenliklerinde icra edilmiş, daha sonra toplum tarafından reddedilerek batakhanelere yerleşmiş, ancak Avrupa ve özellikle Paris’te kabul gördüğünde itibar kazanarak dünyaya yayılmıştır. Bu süreç kısaca özetlenirse; 1800’lerin ikinci yarısında Arjantin’deki mahalle kahvelerinde düzenlenen şenliklerde kadınların para karşılığında erkeklerle altı dakika boyunca dans etmesi ve aynı dönemde genelevlerdeki kadınların bu dansı icra etmesi dolayısıyla tango, fahişelik ile bağdaştırılmaktaydı. 1870’lere doğru ise kadınların iyi tango dansçıları olması amacıyla kurulan ve tamamen eğitime yönelik çalışmalar yapan “Akademi”ler, tangonun toplum içerisindeki değişiminde önemli rol oynamıştır. Bu sürecin devamında piyano, keman, flüt ve bandoneondan oluşan orkestrayla birlikte dans evlerinde, daha sonra da salonlarda ve tiyatrolarda icra edilen tango, alt kültür ürünü olmaktan çıkarak geniş kitlelerce ilgi görmeye başlamıştır. 1900 yılında Avrupa’da gösterime giren tango üzerine bir film, 1907 yılında cumhuriyet muhafızları bandosu tarafından kayıt altına alınan tango, tanınmış dans hocası ve dans eserleri sahibi Giraudet’nin tangoyu bir dans olarak tanımlaması tangonun balolara girmesini sağlamıştır. Tangonun Fransızlar tarafından ilgi görmesi ve Paris’te yaygınlaşmasının ardından Buenos Aires’te “iyi aile çocukları” ve kız arkadaşlarının müdavimi olduğu tango kafeler kurulmuş fakat tangoyu meşrulaştıracak toplumsal sınıfın kültürüne uyarlamak, müzik ve dans düzlemindeki Arjantinli biçiminden giderek uzaklaşmasına neden olmuştur (Hess, 2007, 20–22, 45). “... tangonun tarihi, hareket stillerinin gelişiminin izini; Buenos Aires’in rihim kenarındaki mahallelerinden Paris salonlarına ve oradan da Atlantik’i geçerek Arjantin nüfusunun yeni “saygınlık” kazanan üst sınıf kesimlerinin salonuna dönene dek sürer” (Desmond, 2011, s. 281).

2 Latin Amerika ülkelerinde Avrupa kökenli kimse ya da Avrupa usulü yapılmış şeylere verilen isim.

3 12.-14. yüzyılda Güney Fransa’da yaşayan halk ozanlarına verilen ad.

Tangonun Türkiye'ye Gelişi ve İlk Örnekler

On dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başında kayıt teknolojisinin yaygınlaşmasıyla müzik alanında yeni bir süreç başlar. Kayıt teknolojisinin sisteme dahil olması, Türkiye'nin toplumsal yapıda ve müzikte bir eşik atlmasını sağlar. Modernizmin kayıt teknolojisi ve müzik alanındaki yansımaları fonografin (1877) ve gramofonun (1887) icadıyla başlayıp ilk plak fabrikasının kurulmasına (1899) kadar uzanan dönemde görülür.

Fonografin, dolayısıyla kayıt teknolojisinin Türkiye'ye ilk geliş tarihi hakkında kesin bir bilgi olmadığı düşünülmeyle birlikte, Türk müziği sanatçılarından Santuri Ethem Efendi için Vecdi Seyhun tarafından kaleme alınan kitapçıkta, fonografin İstanbul'a 1895 yılında geldiği yazmaktadır. Cemal Ünlü, fonografi İstanbul'a ilk getiren kişinin o yıllarda Pathé Frères fonograf firmasının İstanbul temsilciliğini de yapmakta olan Sigmund Weinberg olduğunu belirtir (Ünlü, 2004, s. 84–85). On dokuzuncu yüzyılın başında fonograf, Türk müziği kayıtlarının gerçekleşmesine olanak sağlar ve 1880-1903 yıllarında çok sayıda gazelhan, çalgı icracısı ve meddah ses kayıtları gerçekleştirir. Bu isimlerden bazıları şunlardır: Hafız Sami, Hafız Osman, Tanburi Cemil Bey, Meddah, Aşki, Katip Salih (Ünlü, 2004, s. 118). Tango dansının Paris ana merkez olmak üzere Avrupa'dan ABD, Japonya ve Türkiye'ye yayılması da bu döneme denk gelir. Tangonun bir müzik türü olarak Türkiye'de tanınması gramofon ve taş plakların yaygınlaşması sonucu Arjantin ve Fransa'dan gelen plaklar sayesinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla ilk tangolar bu müzikler eşliğinde yapılmıştır.

1928 yılı Türk tangosu için çok önemlidir; Sahibinin Sesi plak firması tarafından kaydedilen Muhlis Sebahattin Bey'in bestelediği *Tango Türk*, ilk Türk tangosu olarak tarihe geçer. Tango müziğinin gelişimi Arjantin'dekiyle benzer süreçlere sahiptir. İlk kez bestelenen bu tango sözsüz ve enstrümantaldır. Vokal içerikli ilk Türk tangosu ise Necip Celal Andel'in 1928 yılında bestelediği *Mazi* adlı eseridir (Ünlü, 2004, s. 8).

1930'lu yıllardan sonra tangonun benimsenerek yaygınlaşmasıyla besteci ve söz yazarları bu türe yönelerek Türk tango müziğini meydana getiren eserler oluşturmuşlardır. Bu isimler arasında Fehmi Ege, Necdet Koyutürk, Mustafa Şükrü, Kadri Cerrahoğlu, Ziyaettin Sarıkartal yer alır. Tango müziğinin yayılmasında, popülerleşmesinde etkili olan diğer isimler ise dönemin en önemli vokal yorumcuları olan Seyyan Hanım (Oskay), Birsen Hanım, Şecaattin Tanyerli, Seyyide Poroy, Zehra Eren, Saime Kentmen Şerbetçi, Mefaret Atalay, Mualla Saylık, Erol Büyükburç, Zeki Müren, İbrahim Özgür'dür. Bu listeye bakıldığında tangoları yorumlayan ses sanatçılarının çoğunluğunu kadınların oluşturduğu dikkat çeker. Batılılaşmanın Türk müziği alanındaki en önemli örneklerinden biri

de, kadının sosyal hayat içerisindeki konumunun değişmesi sonucunda müzik ve icra alanında aktif hale gelmesidir. Toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesinde de etkin olan tango, karşı cinslerin bir araya gelmesini sağlamıştır.

Arjantin’de yaygın olan orkestra kültürü, Türkiye’deki karşılığını Orhan Avşar (İstanbul Radyosu Orhan Avşar Tango Orkestrası), Niyazi Erden, Fehmi Ege, İbrahim Özgür gibi tango besteci ve icracılarının kurduğu orkestralarla bulur. Dönemin tango orkestraları Belediye Gazinosu, Şehir Kulüpleri ve radyolarda sahne olarak halkın benimsediği bu popüler türün gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

Türk makam müziğinin Avrupa müziği besteleme tekniğiyle işlenmesi fikri, batılılaşma ve modernizm algısının bir ürünüdür. Piyanonun Türk müziğinin icrasında yer almasıyla makam kullanımından uzaklaşmış, eserler polifonik yapıda oluşturulmuştur. Türk tangolarının da müzik bakımından bu özellikleri taşıdığı tespit edilir. Türk müziği güfteleriyle benzerlik gösteren aşk, tutku, özlem, ayrılık temalı sözler ve makamın dokusunu barındıran Batı müziği tarzında bestelenmiş ezgilerin birleşimiyle tango müzikleri, Türk müziğinin modernleşmesinin en belirgin örneklerinden birini oluşturur.

Cumhuriyet tarihi boyunca adım adım yaygınlaşan dans, bugün Türkiye’de yaşayan belirli bir kitle tarafından batılılaşma ve “modernlik” simgesi olarak görülmektedir (Taraç, 2011, s. 18). Milongalar bu belirli kitle tarafından Atatürk imgesini, kadın-erkek eşitliği ve laiklik gibi cumhuriyet kazanımlarını hatırlama, yaşatma arzusu taşıyan insanların bir araya geldiği sosyal mekanlar olarak okunabilir. Emile Durkheim’in tanımladığı şekilde dinsel törenler veya ritüeller, bireyler arası sosyal bağları pekiştirerek, geleneğin devamlılığını ve değer yargılarını sürdürmeyi sağlar. İnançların hafızalardan silinmesini de engellemeye yarayan ritüeller, topluluğun kendisine ve birliğine ilişkin duygusunu düzenli aralıklarla canlandırır. Milonga, bireylerin en temel ihtiyaçlarından olan ait olma ihtiyacını gidermesi, belirli aralıklarla tekrarlanarak hafızanın canlı tutulması özellikleriyle tango yapan insanlar için bir ritüel niteliği taşır. Bunun yanı sıra ritüellerde olduğu gibi, milonganın da gündelik hayatın sıkıntı ve üzüntülerinden uzaklaştırma, özellikle de toplumun bunalımlı dönemlerinde bireylere mutluluk verme işlevi vardır (Durkheim, 2010, s. 513–514).

Bir Sosyal Paylaşım Mekânı Olarak Milonga

Aynı zamanda bir müzik türü olan milonga, tango yapan insanların bir araya gelerek dans ettikleri etkinliklere verilen addır. Milongalar, tango eğitimi veren dans okulları veya organizatörler tarafından dans okulları, oteller, tarihi yapılar gibi çeşitli mekânlarda düzenlenmekte ve rutin milongalar ile festival milongaları olarak ikiye ayrılmaktadır. Rutin milongalar, çoğunlukla dans okulları tarafından

haftanın belirli günlerinde, geceleri yapılan ve sürekliliği olan etkinliklerdir. Okul öğretmenlerinin ev sahipliğinde eğitimin gerçekleştirildiği mekânda (bu mekân çoğunlukla bir apartman dairesidir) veya organizatörler tarafından çeşitli mekânlarda düzenlenen bu geceler, sosyal ve profesyonel tango dansçılarının dans etmek ve sosyalleşmek amacıyla katılımlarıyla sürekliliğini sağlar.

Yine dans okulları tarafından düzenlenen festivaller ise yılda bir kez gerçekleştirilen, iki veya daha fazla gün boyunca süren, programında yurt dışından ve yurt içinden katılan profesyonel dansçıların eğitim verdiği “workshop”lar, “tango show”ları, gündüz milongaları, “after party”ler,⁴ turistik şehir gezileri yer alan büyük organizasyonlardır. Bu festivallerde mekân için, şehrin tarihi yapıları veya geniş bir pist içeren salonlara sahip oteller ve okullar kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra ayda bir kez düzenlenen milongalar ve yılın belli dönemlerinde öğlen saatlerinden başlayarak ertesi sabahın ilk saatlerine kadar süren, çoğunlukla iki-üç güne yayılan maratonlar düzenlenmektedir. Bugün Türkiye’nin İstanbul, Ankara, İzmir, Eskişehir, Kocaeli, Adana, Samsun, Antalya, Muğla gibi birçok şehrinde düzenli olarak milongalar organize edilmekte, festival ve maratonlar düzenlenmektedir.

Emile Durkheim, *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri* kitabının *Başlıca Dinsel Tören Davranışları* bölümünde Avusturalya’da gerçekleştirilen erginlenme törenlerinden bahseder. Erkeklerin çocukluktan erişkinliğe geçişini simgeleyen bu törenler bireyin topluma kabul edilmesini, dinsel törenlere katılmasını, kutsal bir nitelik kazanmasını sağlar (Durkheim, 2010, s. 425). Milongalar, sosyal olarak paylaşılan bir zaman dilimini kapsar ve tango yapan kişinin ilgili sosyal çevreye adım attığı yerdir. Burada “tango camiası”ndaki diğer insanlarla, dansçılarla, öğretmenlerle, organizatörlerle tanışma, bu kişilere kendini tanıtmaya şansı elde edilir. Dans yoluyla gerçekleşen bu tanışma sürecinde milongalar (veya ilk milonga) da, dansçılar için bir tür erginlenme töreni niteliği görmektedir. Dansçıların tango camiasındaki varlığını sürdürebilmesi için en önemli kıstas ise milongalara katılımın sürekliliğidir.

Milonganın “Eşik Bekçileri”: DJ’ler

Milonga, etkinliğin yapıldığı mekân, pist faktörü, ışık ve ses düzeneği, organizatörün konumu, dansçıların geceye uygun seçtikleri kıyafetler, müzik ve dans unsurlarıyla, bütünlüklü bir performans mekânıdır. Bu performansın en önemli aktörlerinden biri ise Türkiye’de yaklaşık on yıllık süreçten beri milongalarda görev alan DJ’lerdir. Tango etkinliğinin en önemli unsuru olan müziklerin seçimi ile ilgilenen bu kişiler, bugün bu performansın içerisinde en az dansçılar kadar önemli konumdadır.

4 Genelde festivalin son gecesinde gerçekleşen kapanış milongasının ardından yapılan kutlama etkinliğine verilen ad.

Türkiye’de tango DJ’liğinin ilk çıkışı yaklaşık 2006-2007 yıllarına denk gelir. Bundan önceki dönemde milongalarda dans edilen müziklerin seçimi etkinliği düzenleyen organizatör veya okul sahibi, eğitmeni tarafından gelişigüzel yapılmaktaydı. Bugün tango, milonga⁵, vals türlerindeki şarkıları belirli bir kalıba göre gruplayarak icra etme yöntemi, o dönemin milongalarında yerleşmemiştir. Bugün, ufak değişikliklere rastlanıyor olsa dahi genel anlamıyla sabit olan milonga akışı, aralarında *cortinaların* bulunduğu *tanda* adı verilen şarkı gruplarının arka arkaya dizilmesiyle oluşmaktadır.⁶ Bu tandalarla, tango, vals, milonga türleri belirli aralıklarla (2 tanda tango, 1 tanda vals, 2 tanda tango, 1 tanda milonga şeklinde) arka arkaya seslendirilmekte ve beraberinde müziğe uygun olarak dans edilmektedir. Tandaların arasında yer alan cortinalar ise, dansçıların dinlenmek veya eş değiştirmek amacıyla dansa ara verdikleri süreleri kapsar. Cortinada tangodan başka bir müzik türüne ait, minimum 30 sn. maksimum 1-1,5 dakikalık müzikler çalınmaktadır. Cortinanın seçimi DJ’in tercihi doğrultusunda gerçekleşir. Swing, caz, klasik Batı müziği, latin dans müzikleri tercih edilen cortina müzikleri arasında yer alır. Bugün neredeyse bir kural olarak kabul edilen bu milonga akışı, tango dansını öğrenen ve icra eden insanların müziğe ilgi duymaları, tango orkestralarının kayıtlarını arşivlemeleri, tangoonun anavatanı kabul edilen Buenos Aires’te düzenlenen milonga geceleri hakkında araştırma yaparak bilgi edinmeleri vb. çabalarla Türkiye’de düzenlenen milongalarda uygulanmaya başlamıştır.

Her ne kadar bu kişiler milonga, maraton, festival gibi etkinliklerde “DJ” olarak adlandırılıyorsa da (bkz. Resim 1) müzik seçimi görevinin karşılığının DJ’lik olmadığını ifade eden ve bu sebeple de terimin kullanılmasını terminolojik olarak doğru bulmayan kişiler vardır. Milonga müziklerinin seçimiyle görevli olan bu kişiler Arjantin’de yaygın olan *musicalizador* teriminin yaptıkları işi karşılayabileceğini belirtir. Yaklaşık 15 yıldır tango DJ’liği yapan kaynak kişinin görüşleri de bu doğrultudadır:

Esasen “DJ” tamamen yanlış bir kullanım. Disc Jokey’lerin yaptığı iş ile bizim yaptığımız birbirinden farklı. Biz gece boyunca dansçıların performansı için müzikleri seçen kişileriz. Yaptığımız iş müzik seçiciliği. Bu sebeple aslında “müzik seçici” anlamına gelen *musicalizador* teriminin kullanılması gerekiyor. Doğrusu budur. Arjantin’de de bu kullanılıyor (Kişisel görüşme, 10 Mayıs 2016).

Tango DJ’lerinin müzikle ilişkileri ve tango müzikleri hakkındaki donanımları üzerine yapılan görüşmelerden edinilen genel bilgiler doğrultusunda, DJ’lik yapan kişilerin çoğunun profesyonel müzisyen olmadığı; herhangi bir müzik eğitimi almayanların çoğunlukta olduğu tespit edilmiştir. Bunlar arasında farklı

5 Burada milonga, bölümün başında da belirtildiği gibi, bir müzik ve dans biçimini ifade etmektedir. Bu müzik ve beraberinde icra edilen dans, tango ve vals’e göre daha hızlıdır.

6 Tango tandası dört şarkıdan, vals ve milonga tandası ise üç şarkıdan oluşmaktadır.

meslek gruplarından insanlar bulunmaktadır. Öncelikle tango yapmayı öğrenmiş, daha sonra müziğe ilgi duyarak DJ'liğe yönelmişlerdir ve DJ olarak çaldıkları ilk etkinlikler dans okulları tarafından düzenlenen rutin milongalardır. Özellikle uzun yıllar boyunca DJ'lik yapanlar arasında tango dans tarihi üzerine araştırmaları olan, tangolardan oluşan geniş müzik arşivine sahip olanları mevcuttur. Bu kişiler tango bestecileri, dönemsel müzik özellikleri ve farklı orkestralar tarafından gerçekleştirilen kayıtlara hâkim olmalarının yanı sıra, Arjantin'de aktif olarak tango icracılığını sürdüren müzisyenleri takip etmektedir.



Resim 1. 6. Tangotoİstanbul Festival DJ'leri.

Milongaların bütünüyle bir performans olduğu görüşünden hareketle, dansın vazgeçilmez ögesi olan müziği belirleyen DJ'lerin de bu performansın önemli bir parçası olduğu kabul edilir. DJ masasının milonga mekânındaki konumu dahi, bu



Resim 2. 2017 Belgrade Tango Encuentro Festivali'nde DJ masasında Türkiye'den Ramo ve Gogo.

performanstaki yerini belirtmek için önemli bir veridir. Düzenlenen milongada DJ, muhakkak dansçıları izleyebileceği bir konumda yer alır. Dans ettiği kısa aralıklar dışında etkinlik boyunca genellikle bulunduğu masadan kalkmaz ve dansçıları gözlemler (bkz. Resim 2, Resim 3).

1980 sonrası performans çalışmalarının öncüsü olan Richard Schechner'in ardından performans ve dil çalışmalarındaki etnografik yaklaşımıyla alana teorik katkı sağlayan Richard Bauman'a göre en temel nokta, performansçı ile izleyici arasındaki ilişkinin analiz edilmesidir (Stone, 2008, s. 137). Bu teoriye göre milongadaki işlevi ve konumuyla bir performans sanatçısı olan DJ'in dansçılarla iletişimi ve etkileşimi ele alınmalıdır. Geniş ölçekte bakıldığında DJ, seçtiği müzikler yoluyla tüm geceyi yani performans etkileyen birincil kişidir. Bu geceyi nasıl yönettiği sorusu ise, yaptıkları müzik seçimlerinin altında yatan fikrinsel altyapıyla karşılık bulur. Görüşülen DJ'lerin hepsinin tercih ettiği icra yönteminin aynı olması dikkate değerdir. Yaklaşık 4 saat süren milongada çalacakları müziğin hazırlanış süreciyle ilgili görüşleri sorulduğunda, çalışmaya kaynak olan tüm DJ'lerin gece boyunca baştan sona çalacak bir playlistin önceden hazırlanmasının doğru olmadığı görüşünü savunduğu tespit edilmiştir. Bunun yerine, birbirine uyumlu şarkılardan oluşan tandalar hazırladıklarını ve bu tandaları milongada bulunan dansçıları ve dansın enerjisini gözlemleyerek etkinlik anında sıraladıklarını belirtmişlerdir. Bu görüşe göre DJ, milonganın ilerleyişini, gecede bulunan insan sayısını, dansçıların dans etme seviyesini göz önünde bulundurmalı ve gerektiği takdirde hazırladığı listede değişiklikler yapmalıdır.



Resim 3. DJ'ler milonga sırasında pisti görebilecekleri bir konumda yer alırlar.

Tandaların kendi içindeki uyumu için ise belirli kıstaslar bulunmaktadır. Bunlar aynı besteci veya orkestra tarafından seslendirilmiş şarkıların bir araya getirilmesi, aynı bestecinin şarkılarından bir seçki yapıldıysa dahi, şarkının kayıt tarihi göz önünde bulundurularak yakın dönem kayıtlarının seçilmesi, enstrümantal bir tando içerisinde sözlü/vokal bir şarkının bulunmaması, vokal şarkıların bulunduğu tandalarda da solist seçimine dikkat edilmesidir.

DJ'lerin hemen hepsi, milonganın belirli bir müzikal kurgusu olması gerektiğini ve DJ'in bir organizatör gibi gecenin tamamını değerlendirmesi, kurgulaması gerektiğini savunmaktadır. Daha yavaş tempoda müzikler ile başlayan milonga gecenin yarısına doğru doruk noktalarına ulaşır. Gecenin sonuna doğru ise temponun tekrar azalması mümkün olabileceği gibi, tam tersi şekilde de bitebilir. Müzik ve zaman ilişkisi üzerine bir başka DJ'in yorumu şu şekildedir:

Herkesin çok sevdiği bir parça vardır, ama sen onu yanlış zamanda çalarsan dansçılar o parçanın çaldığını fark etmeyebilirler bile. Ama bazen insanların enerjisinin yükseldiği ana kadar öncesinde çaldığın parçalarla öyle bir hazırlık yaparsın ki, geceyi doruk noktasına ulaştırmak istediğin tandayı çaldığında dansın enerjisi yükselir (Kişisel görüşme, 7 Mayıs 2016).

Bir DJ'in "iyi" olarak tanımlanmasını sağlayan kıstaslardan bir diğeri de dansçıların milongayı hangi duygu durumunda tamamladıklarıdır. Bunu belirleyen en temel faktör de yine seçilen müziklerdir. Mesleği müzik eğitmenliği olan kaynak kişi, şarkı seçimleriyle ilgili yapılacak tercihlerin son derece kritik olduğunu belirtmekte ve şöyle devam etmektedir:

Bir DJ müzisyen olsun veya olmasın, müziği daha farklı duyabilir ve dans edebilir. Ancak her dansçının bunu yapabileceğini düşünmek mümkün değildir. Çalınmamış şarkıları çalmak, ritmik ve melodik bakımdan dans edilmesi zor eserleri çalmak marifet değildir. Önemli olan dansçıya göre çalmaktır (Kişisel görüşme, 8 Mayıs 2016).

Sosyal psikolojinin öncüsü Kurt Zadek Lewin'in ortaya attığı ve daha sonra medya ve iletişim alanına da uyarlanan "eşik bekçisi"⁷ kavramı, DJ'in milongadaki rolünü tanımlamak için bir anahtar kavram niteliği taşır. Hangi enformasyonun iletişim zincirinden geçeceğine ve ne ölçüde aslına sadık kalarak yeniden üretileceğine karar veren kişi(ler) veya kurum(lar)ı tanımlamak amacıyla kullanılan bu terim, medya ve iletişim alanında kilit rol oynayan muhabirler, fotoğrafçılar, editörler, yorumcular, gazete ve yayın istasyonlarını kapsar. Kurt Luwin'in eşik bekçisi kavramı medya ve iletişim alanındaki çalışmalara yeni bir soluk getirmiş ve daha sonra Amerikalı sosyologlar Elihu Katz ve Paul Lazarsfeld'in iletişim akışının tek bir alıcıya yönelik ve dolaysız olduğunu savunan görüşe karşıt olarak öne sürdüğü "iki aşamalı akış modeli"nin kaynağını oluşturmuştur. Katz ve Lazarsfeld'in tüketim malları, medya, sinema ve politik haberler üzerine bireylerin seçimlerinde belirleyici

7 Terimin İngilizce aslından (*gatekeeper*) yapılan çevirisi Erol Mutlu'nun *İletişim Sözlüğü*'nden alınmıştır.

olan unsurları ortaya çıkarmak amacıyla hazırladıkları *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications* başlıklı çalışması bu yeni bakış açısını sunar. Bu yeni teoriye göre medyanın bireyi doğrudan etkilediği ve insanların duygu ve düşünceleri üzerindeki tek etken olduğu görüşüne karşıt olarak akış iki aşamada gerçekleşir. Teorinin odak noktası, bu akışın iki aşamalı ve dolaylı olmasını sağlayan kanaat önderleri veya Luwin'in modeline gönderme yapacak olursak eşik bekçileridir. Medya akışı öncelikli olarak lider konumundaki kanaat önderlerine, oradan da bu önderlerin etki ettiği bireylere ulaşır (Lazarsfeld, Berelson ve Gaudet, 1952, s. 151). Bilgi akışı ve karar sürecinde aracı işlevi gören önderler donandıkları toplumsal yetiler sayesinde farklı bir konumdadırlar ve dolayısıyla bireyler üzerinde etkindirler. Bu doğrultuda bahsi geçen iki aşamalı akış çoğunlukla daha yüksek statüde olandan tersine doğru ilerler (Katz ve Lazarsfeld, 1964, s. 309). Bireyler arası iletişim, medyanın doğrudan etkisini yok etmekte, lider konumundaki eşik bekçileri bireylerin karar ve seçimlerinde daha fazla rol oynamaktadır.

Tango DJ'leri sahip oldukları sosyal statüleri ve milonga gecelerinin yöneticisi olma özelliğiyle kanaat önderi ve eşik bekçisi konumundadır. Performansın sürdüğü etkinlik boyunca DJ ile dansçılar arasında döngüsel bir iletişim vardır. Yaptığı müzik seçimleriyle dansçıların "enerjisini"⁸ etkileyen, ardından etkinliği gözlemleyerek yeniden bir okuma, çıkarsama yapan DJ, daha sonraki müzik seçimlerini buna göre şekillendirir. Yüz-yüze iletişimin etkisi, DJ ve dansçılar arasındaki bu iletişimden anlaşılabilir. DJ bu seremoninin yöneticisidir ve ilongada müzik seçimlerini yaparak bir tür filtre işlevi görevi görmekte, tüm tango müzikleri arasından elemeler yaparak dansçılara belirli ezgilerin iletimini sağlayarak "enerjiyi" yönetmektedir.



Resim 4. 2016 yılında düzenlenen 7th International Athens Tango Marathon afişi.

8 Bu kelime dansçı ve DJ'ler tarafından etkinliğe katılan insanların duygu durumunu, performansını vb. tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır.

DJ'in gecenin starı olmasına karşıyım. Çünkü bence asıl star dansçılardır, DJ değil. İnsanlar milongaya DJ'i dinlemeye değil, dans etmeye gelirler. DJ önemlidir elbette ama asıl amaç dans etmektir. DJ buna aracı olur (Kişisel görüşme, 7 Mayıs 2016).

Sonuç

Bir performans sanatı olarak değerlendirilen dansın en önemli unsuru müziktir. Çalışmanın konusunu oluşturan ve sosyal danslar kategorisinde ele alınan tango'nun müzikle bağlantısı milonga adı verilen etkinlikler kapsamında ele alındığında, Türkiye'de yaklaşık on yıldır süregelen yeni bir görev tanımı olduğu tespit edilmiştir. Milonga boyunca katılımcıların dans edeceği müziğin seçimini yapan DJ'ler, tango organizasyonlarının vazgeçilmez unsuru olarak Türkiye tango camiasında kendilerine bir konum sağlamakta, dansçıların düzenlenen etkinliklere katılımını sağlamakta da önemli rol oynamaktadırlar. Düzenlenen etkinliklerde en az organizatör ve dansçılar kadar önem arz eden bu kişiler, tek başına bir tango DJ'inin varlığının anlam ifade etmeyeceğini, ancak dansçılar ile karşılıklı iletişim hâlinde oldukları takdirde değer taşıyacağını savunurlar. Buna göre bir grup DJ, yaptıkları işin dansçılar olmadığı takdirde herhangi bir anlam ifade etmeyeceğini, DJ'lerin yüceltilerek milonganın starı konumuna getirilmesini doğru bulmadıklarını ifade eder.

Tango DJ'leri dans için seçilen müzikler, milonga akışının kurgulanması, ara müziği niteliği taşıyan cortinaların belirlenmesi ile müziğin dansçılar üzerindeki etkisini, dolayısıyla da etkinliğin akışını etkileyen şahıslardır. Buna göre tango DJ'leri, bugün milongaların ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmakta; sosyal ve profesyonel dansçıların bu etkinlikleri tercih etmesinde belirleyici olmaktadır. Bu özelliğiyle milonganın eşik bekçisi işlevi gören DJ'ler etkinlik boyunca yaptıkları gözlemlerle, bir tür beden ve mekân okuması yapmakta, kitlenin ve zamanın yönetimini sağlamaktadır. Tüm bunların sonucunda ortaya çıkan performans üretimi ise dönüşümlü olarak dansçılarla olan iletişimi yönlendirmektedir.

Kaynakça/References

- Desmond, J. (2011). Farklılığı bedenleştirmek: Dans ve kültürel çalışmalardaki sorunlar. Ş. Selşik Aksan & G. Ertem (Yay. Haz.), *Yirminci yüzyılda dans sanatı: Kuram ve pratik* içinde (s. 244–269). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Durkheim, E. (2010). *Dinsel yaşamın ilk biçimleri* (Ö. Ozankaya, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eken-Küçükaksoy, M. (2013). Etnomüzikolojide performans çalışmaları: Tanım ve yaklaşımlar. A. Öztürkmen (Ed.), *Müzik, dans, gösterim: Tarihsel ve kuramsal tartışmalar* içinde (s. 61–82). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Hess, R. (2007). *Tango* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

- Katz, E., & Lazarsfeld, P. F. (1964). *Personal influence, the part played by people in the flow of mass communication*. New York, NY: The Free Press of Glencoe.
- Kaynak kişi ile kişisel görüşme (10 Mayıs 2016).
- Kaynak kişi ile kişisel görüşme (7 Mayıs 2016).
- Kaynak kişi ile kişisel görüşme (8 Mayıs 2016).
- Lazarsfeld, P., Berelson, B., & Gaudet, H. (1952). *The people's choice: How the voter makes up his mind in a presidential campaign*. New York, NY: Columbia University Press.
- Mutlu, E. (1998). İletişim sözlüğü. Ankara: Ark Yayınları.
- Savigliano, M. E. (2004). *Tango, Tutku'nun ekonomi politiği* (S. Aygün, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stone, R. (2008). *Theory for ethnomusicology*. New Jersey, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Taraç, B. (2011). Anadolu'da müzikte ideolojinin, küreselleşme sürecinde yeniden boyutlanması ve yeni yorumlar. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, 1*, 15—33.
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman, Fonograf-gramofon-taş-plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ünlü, C. (t.y.). *Yıldızlar düşerken*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Göç Bağlamında Müzik ve Kimlik İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği*

Nevin Şahin¹

Öz

1960 ve 1970’lerde Almanya’ya işçi olarak giden Türkiye vatandaşları, yerel ya da ulusal aidiyetlerini koruyabilmek adına, anavatanlarının dil ve müzikleriyle bağlar kurmuşlardır. 21. yüzyılın küreselleşme bağlamında Almanya’daki ikinci ve üçüncü kuşak Türkler, Türkiye ve Türk kültürü ile daha farklı bağlara sahiptir. Farklılıklara rağmen, iki ülkenin kültürleri arasında yetişen Türk-Alman gençlerinin kimlik süreçlerinde müziğin oynadığı rol, önemini korumaktadır. Bu çalışma göç bağlamında müzik ve kimlik ilişkisini Türk-Alman genç kadınların klasik Türk müziği deneyimleri üzerinden incelemektedir. Türk-Alman gençliği hakkındaki, özellikle genç erkeklere ve aykırı müzik tarzlarına odaklanan araştırmalardan farklı olarak bu çalışma, “görünmeyen” bir gruba ve duyulmayan bir müzik türüne ses vermeyi amaçlamıştır. Bu amaçla 2009 yılında Berlin’deki klasik Türk müziği korolarında, üç ay süren bir etnografik alan araştırması yürütülmüştür. İlgili korolara devam eden genç kadınlarla yapılan derinlemesine mülakatlar ve katılımın gözlenmesi yoluyla toplanan veri, Türk-Alman genç kadınların ulusaşırı müzik deneyimlerinde çeşitli aidiyetlerin rol oynadığını ve bu aidiyetler arasında çekişme bulunduğunu göstermektedir. Din, dil ve ulus boyutlarıyla Türklük ve Almanlık göz önünde bulundurulduğunda müzik, aidiyetlerin çekişmesinden hem bir kaçışa hem de bir çekişme kaynağına işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler

Göç • Müzik • Ulusaşırılık • Türk-Alman genç kadınlar • Aidiyetler

The Relation between Music and Identity in the Context of Migration: The Case of German-Turkish Young Women

Abstract

Turkish citizens who went to Germany for work in the 1960s and 1970s attached themselves to the language and music of their home country to sustain their local or national belongings. In the context of 21st-century globalization, the second and third generation have different ties with Turkey. Despite the differences, music remains important in the identity processes of the German-Turkish youth who grew up under the influence of the cultures of two countries. This study analyzes the relationship between music and identity, in the context of migration, through the musical experiences of German-Turkish young women. This study aims to give a voice to a “muted” group and an unheard genre as compared to the existing literature on the German-Turkish youth, which especially focuses on young men and alternative music styles. For this purpose, a three-month ethnographic research was conducted among the classical Turkish music choirs of Berlin in 2009. The data show that different belongings play role in the transnational musical experiences of these women and there is a contestation between those belongings. When Turkishness and Germanness in the sense of religion, language and nation are considered, music indicates both an escape from the contestation of belongings and a source of these contestations.

Keywords

Migration • Music • Transnationality • German-Turkish young women • Belongings

* Makale, yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Dr. Nevin Şahin. Eposta: nevinshahin@gmail.com

Atf: Şahin, N. (2018). Göç bağlamında müzik ve kimlik ilişkisi: Türk-Alman genç kadınlar örneği. *Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 179–197. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0006>

Extended Abstract

In a world of migration and transnationality the question of “roots and belongings” can be a confusing question. Music plays an important role in the formation of migrant identities and transnational ties, and as a response to the “tone-deafness” of anthropology to music, this study digs into music and identity in the context of migration, through German-Turkish young women’s experiences of classical Turkish music. The second and third generation of migrant communities, who move from “immigrants” to “settled population”, inevitably experience different identification processes because they are at the intersection of the home country and the host country. The diasporic musics signal multiplicity rather than “a state of being stuck between two stools.”

This study is an effort to understand the importance of the “home country” and its traditional musics in the experiences of youth with migration histories. Another reason for focusing this research on a traditional genre was that the young people engaging in this genre do not pose a threat to society in terms of cultural representation. As compared to the abundant literature on genres like rap and hip-hop among migrant youth, this study tries to give a voice to a “muted” genre by referring to the “invisibility” of the majority culture. For this purpose, an ethnographic research was conducted for three months among the classical Turkish music choirs in Berlin in 2009. As several of the interlocutors were German citizens, it was difficult to identify them as Turkish on national level. However, it was also difficult to identify them as German as they all had ties with Turkey. To escape an essentialist fallacy, the migration story was taken as the central point and the young women are referred to as German-Turkish throughout the article. The interlocutors were aged between 12 and 27 years, were unmarried with one exception, and were all learning classical Turkish music in choirs.

Identity is a concept of multiple disciplines, and it has evolved from a single and holistic term to a flexible and multi-dimensional understanding, leaving its place in international literature to “belongings”. Similarly to other concepts such as “processual identity,” “positionalities,” and “intersectionality,” belongings also refer to a variety of experiences and “fluid and fluctuating” identifications. Identity and belongings are both used in this study as they involve the memories of the “home country” and the “host country,” and people’s experiences of themselves and of others. Transnationality as a concept also signals a multiplicity of identifications; it explains the state of being both here and there, and feeling of being “at home” in different cultures. Theoretical approaches to identity and transnationality assure that the musical experiences of the German-Turkish young women can be understood as transnational. A broad literature focusing on the musical experiences of German-Turkish youth is available, and their “sitting on a third chair” can be emphasized, as the German-Turkish youth have not been as Germanized as the nation-state wants

them to be, but they have not stuck to the Turkishness of their parents either. This third culture comes out in their musical productions in a glocal sense, especially in rap and hip-hop. But it should be pointed out that research on the experiences of music and identity among migrant youth generally leaves behind issues of gender, which cannot be ignored in a study on classical Turkish music that is mainly performed by women in the German-Turkish context. By classical Turkish music, I refer to the genre that was a crucial part of the Ottoman urban life, which has a variety of vocal and instrumental forms spreading across about 500 makams and 80 usuls. This is sometimes acknowledged as Ottoman music, art music, or merely “*musiki*,” and the history of its performance in Germany among amateur choirs dates back to the 1970s.

The data for this study were collected in a three-month ethnographic research mainly in Berlin in 2009. The classical Turkish music circles focused on were *Konservatorium für türkische Musik Berlin* and *Spandau Türk Sanat Müziği Korosu*. Benefiting from methodological approaches of “construction of the field,” “multi-sited ethnography,” and “grounded theory,” I integrated semi-structured interviews and expert interviews into the research. In addition to the data collection, as part of the observation of participation, I attended the weekly practices of the amateur choirs, took part in the organization of a concert at Rundfunk Berlin-Brandenburg hall, sang in one concert, and played the part of a journalist in the final play of the Spandau choir.

The data is analyzed into different sub-groups of definitions of the home country, experience in classical Turkish music, relationship with Turkey, Turkishness by levels of language, religion and nationality, and contestation of belongings. In the first sub-group, it is striking that many young women define their home country in two parts: the Turkish town their parents belong to and the German city they were born in. The start of their experience in classical Turkish music is usually associated with a different motivation than the music itself, such as requirements for studying logopedics or being neighbors with the choirmaster. Concerning the relationships with Turkey, many young women spend their summers there, even traveling with the choir to perform in concerts. In regard to Turkishness, there are examples of comparing Turks with other nationalities, especially on an emotional basis and attaching Turkishness to linguistic and religious elements. Although Turkishness is holistically revered among the young women (despite the despised features attributed to Turkishness, such as tardiness and inappropriate behavior in public), the language of communication among them is usually German.

The choirmaster of the conservatory, Nuri Karademirli (d. 2013), felt the need to warn his choir about extra-musical issues before a performance in front of an international audience. He used a Turkish saying (*Kol kırılır yen içinde kalır.*) for referring to the micro-culturally acceptable mistakes and preferred a German sentence

(*Es geht um uns.*) for emphasizing his intolerance for mistakes within transnational representations. This linguistic duality was a miniature example of the variety of belongings and the contestation in between. Another expression by Nuri Hoca when referring to the German-Turkish people, concerning the contestation of belongings, was half in German and half in Turkish: *deutsche Türk*.

The contestation of revered Turkishness and despised Turkishness not only shapes the everyday experiences of German-Turkish young women but also their taste in music and their differentiation of Turkish citizens visiting Germany from German-Turkish people.

As a researcher from Turkey, I received appreciation from many interlocutors, and the main reason behind this was that I was studying abroad and they felt unable to do this due to the fear of racism. The effort of negotiating the tension between different belongings comes out in the performance of classical Turkish music, which as a genre helps the German-Turkish young women distinguish themselves from German youth and at the same time remain socially integrated in general. Despite being well integrated into German society, their concerns about acceptance create another tension, which is, in their opinion, relieved when performing classical Turkish music. Nevertheless, the genre they perform cannot become the genre they listen to or they share with their friends, which makes the source of relief yet another source of tension. This tension was apparent in the repertory of the conservatory choir, in which a German *lied* was favored more than a Turkish *şarki*, although they are chronologically and musically similar. Another example was in the final play at the Spandau choir at the end of the season, which involves a cultural interaction of Turkish people from different parts of Turkey in Café Neva, where their weekly practices took place. Throughout the play, the characters were in conflict around a variety of topics (signaling the contestation of a variety of belongings) but they danced the *halay* together at the end of the play.

All in all, the intersection between migration, transnationality, youth, femininity, and different tastes brings about the tension of the multi-dimensionality of belongings. Music, both as relief from the tension of contested belongings and as a source of tension, results in a reflection of contestations in the meanings attached to classical Turkish music in the eyes of German-Turkish young women.

Göç Bağlamında Müzik ve Kimlik İlişkisi: Türk-Alman Genç Kadınlar Örneği

Köklerin ve bugünün aidiyetlerinin nerede olduğuna dair kafa karışıklığı, Gerald Marzorati'nin yaptığı röportajda şu cümleyle özetlenmiştir: “Hızlıca bir göçmenler dünyasına dönüşüyoruz, kimisi oradan kimisi buradan parçacıkların oluşturduğu.” (Manuel, 1997, s. 17). Sınırların belirsizleştiği günümüz dünyasında göç ve ulusaşırılık, “nereye ait olduğumuz” sorusunun cevabını karmaşıklaştırmıştır. Bu karmaşık patikada müzik, göçmenlerin aidiyetlerine vuran bir ışık huzmesi gibi araştırmacıların gözlerini kamaştırabilir. Hebdige'in müziğe yaklaşımı bu göz kamaştırıcı karmaşıklıkla ilişkilidir: “Kökler bir yerde durmaz. Onlar şekil değiştirir. Onlar renk değiştirir. Ve büyürler. Saf bir kök yoktur, hele ki müzik gibi kaygan bir şey söz konusu olduğunda. Ama bu, tarih yok demek değildir.” (1987, s. 10).

Göçmen kimliklerinin ve ulusaşırı bağların oluşmasında müziğin rolü yadsınamaz, ancak sürekli şekil değiştiren aidiyetleri açıklamak için müziğin kendisine bakmak yeterli olmaz. Opera, caz, Afrika ritmi ve Aztek *cantare*lerinden örnekler vererek gerçek anlamıyla kozmopolit bir müzikbilimi arayan Qureshi (2003, s. 342), müziğe antropolojik bir yaklaşımın “müzikle taşınan toplumsal anlamı” yakalamakta nasıl etkili olacağını gösterir (2003, s. 339). Bu bakış açısı, müzikle ilgili sorulara cevap aramada antropolojiye önemli bir misyon yükler ve Stokes'un, bir araştırma konusu olarak müziğe karşı “antropolojinin sağrılığı” konusundaki yakınmalarına (1994, s. 1) gecikmiş bir cevap niteliği taşır. Antropoloji ile müzik arasındaki ilişkinin gittikçe yoğunlaştığı göz önünde bulundurularak bu çalışmada göç bağlamında müzik ve kimlik ilişkisi Türk-Alman genç kadınların klasik Türk müziği deneyimi üzerinden incelenmiştir.

Manuel, Lucknow'a hiç gitmemiş bir Trinidadlı tarafından yazılmış Hintçe bir şarkıda “Haydi Lucknow'a gidelim” sözlerinin yer almasını “anavatan” imgeleriyle düşününce çok çarpıcı bulur (1997, s. 19). Artık göçmen topluluktan yerleşik nüfusa dönüşen ikinci ve üçüncü kuşak gençler (Huq, 2003, s. 199), “anavatan” ve “ev sahibi ülke”nin kültürel süreçlerinin kesişiminde buldukları için, kaçınılmaz olarak farklı kimlik süreçleri deneyimlerler. Huq, diaspora müziklerinin, gençlerin kültürel kimliklerinde iki kökün arasında sıkışıp kalma halinden ziyade bir çeşitlilik yansıttığını söyler (2003, s. 204). Almanya'daki ikinci ve üçüncü kuşak Türklerin Türkiye'ye atfettikleri öneme değindikten sonra Jurgens, “memleket”in dördüncü kuşak için 2020'lerde nasıl bir anlam taşıyacağını kestirmenin mümkün olmadığını belirtir (2001, s. 100). Göç kökenli gençliğin değişen ve dönüşen anlam dünyasında “anavatan”ın ve onun geleneksel müziklerinin önemini anlama çabası, bu çalışmanın ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur.

Çalışma kapsamında bir geleneksel müzik türüne odaklanılmasının diğer sebebi, kültürel temsil olarak bu müzik türüyle ilgilenen gençlerin bir tehdit oluşturmamasıdır. Gullestad'a (2004) göre; çoğunluğun kültürü "görünmez"dir, çoğunluk kendi kültürüne kördür ve bu körlük, insanları, eğer kültüre sahip olabilecek birileri varsa bunun ancak azınlıklar olabileceğine inandırır. Azınlıklara bakıldığında ise homojen bir kültürden söz etmek mümkün değildir, azınlıkların kendi içinde de anaakım özelliklere sahip bir çoğunluk ve belirgin özellikleriyle azınlıklar bulunur (Yip, 2008, s. 106). Gullestad ve Yip'in çoğunluk anlayışları uygulanarak Türk-Alman genç kadınların görünmez olduğu, görünmez grupların da daha geniş anlamda bir azınlık olarak Almanya'daki Türk-Alman grupların içinde sesi duyulmayan ve göze batmayan çoğunluk olduğu iddia edilebilir. Türk-Alman gençliğiyle ilgili yürütülmüş çalışmalara bakıldığında, bütün topluma ve kültürel çevreye meydan okuduğu için ağırlıklı olarak rap ve hip-hop çalışmalarıyla karşılaşılır. Klasik Türk müziğininse araştırmalarda pek duyulmayan bir müzik türü olduğu söylenebilir. Bu araştırma, görünmeyen bir grubu, sesi duyulmayan bir müzik türü üzerinden ele alarak Almanya'daki Türkler hakkındaki literatüre bir katkı yapmayı hedeflemiştir.

Araştırma kapsamında, 2009 yılında Berlin'deki klasik Türk müziği korolarında 3 aylık bir etnografik alan araştırması yürütülerek bu korolara devam eden Türk-Alman genç kadınların kimlik süreçleri ile ilgili nitel veri toplanmıştır. Görüşülen genç kadınların ağırlıklı olarak Alman vatandaşı ya da çifte vatandaş olması, onları ulusal düzeyde Türk olarak nitelemeyi zorlaştırır. Hemen hepsinin Almanya'da doğup büyümüş olmaları ve bazılarının bir ebeveyninin Alman olması, onları Alman olarak nitelemeye izin vermez, çünkü görüşülen bütün kadınlarda Türkiye'yle kültürel bağlar korunmuştur. Özcü bir yanlışa düşmemek adına, dinî ve etnik arkaplanlardan bağımsız olarak bir göç hikâyesinin varlığı merkeze alınmış ve araştırmaya konu edilen genç kadınları tanımlamak için çalışmada Türk-Alman ifadesi tercih edilmiştir. Görüşülen genç kadınlar; 12-27 yaşları arasında, bir istisna haricinde evlilik bağları bulunmayan, korolarda klasik Türk müziğini etkin katılımı öğrenen ve uygulayan kişilerdir.

Kimlik, Göç ve Müzikle ilgili Kuramsal Tartışmalar

"Kimlik"; filozofların, psikologların, antropologların ve başkalarının teknik bir tanımını yapmaya çalıştığı, birçok disiplini ilgilendiren bir kavramdır (Fitzgerald, 1993, s. 4). Bu kavram, tarihsel süreç içinde tekil ve bütüncül bir kavramdan, çok boyutlu ve esnek bir anlayışa evrilmiş ve uluslararası literatürde yerini "aidiyetler" kavramına bırakmaya başlamıştır. Frith, kimliğin süreç yönünü vurgulamış, kimliğin edimselliğini müzikle ilişkili olarak değerlendirip ikisinin de bir oluş değil bir süreç olduğunu ve ikisinin de hem hikâye hem de gösterim olarak ele alınması gerektiğini anlatmıştır (1996, s. 108). White, Almanya'daki Türkler üzerine yazarken kimliklerin oluştuğu bağlamların akışkanlığını vurgulamak adına "süreçsel kimlik" ifadesini

tercih etmiştir (1997, s. 754). Brubaker ve Cooper (2000), kimlik kavramının, ortaya çıkan yeni anlamların altında ezildiğini savunmuş ve kavramın bulanıklığını aşabilmek için farklı durumlarda farklı kavramlar kullanılmasını önermiştir.

Genellikle çoğul olarak kullanılan aidiyet (*belonging*), kimlik süreçlerinin farklı yönlerini içerirken kültürün maddeselliğine ve bireyle mekân arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır (Probyn, 1996, s. 5). Hedetoft ve Hjort, kavramı, bir yerde bulunurken (*being*) başka bir yere özlem duyma (*longing*) hali olarak açıklamayı tercih etmektedir (2004, s. vii). Aidiyetler hem bireysel hem de kolektif düzeyde etkilidir. Tıpkı “kesişimsellik” ve “konumsallıklar” gibi, aidiyetler de çeşitlidir (Yuval-Davis, 2006, s. 199). Sadece çeşitli boyutları değil, ortaya çıkardığı çeşitli algılar da aidiyetleri anlamlandırmada önem taşımaktadır. Meksika’daki sağlıkçıları inceleyen Napolitano, aidiyetlerin üç boyutlu bir yapısı olduğunu savunur ve “aidiyet prizmaları” kavramını kullanır; göç ve kentleşme süreçlerini kendini anlamlandırma süreciyle birleştiren aidiyetler, sadece deneyimin kendisi değil, o deneyimin kategorilerindeki çekişen yorumlardır da (2002, s. 10). Benzer bir yaklaşımla İngiltere’deki Müslüman kadınları inceleyen Dwyer, kimlik süreçlerinin “akışkan ve dalgalı” olduğu sonucuna ulaşır (1999, s. 64). Aidiyetler kavramının yaygınlaşmasına rağmen, kimlik kavramı, araştırmacılar arasında kullanılmaya devam eder. Örneğin Jurgens, bir kimlik iddiasında bulunabilmek için, kolektiflikleri ve bireyin bunlara nasıl aidiyetler geliştirdiğini tanımlamada belli varsayımlara ihtiyaç duyulduğunu anlatır (2001, s. 103).

Kimlik ve aidiyet kavramları, literatürde olduğu gibi bu çalışmada da iç içe kullanılmıştır. Kişilerin gerek “anavatan” gerekse “ev sahibi ülke” ile ilgili anılarını, kendileri ve ötekilerle ilgili din, dil, ulus ve müzik gibi deneyimlerini her iki kavram da içermektedir. Ayrıca medya ve teknolojinin rolü de iki kavramda birden karşılık bulmaktadır. Jurgens’in vurguladığı üzere “kapitalist basın, müzik gamları ve uydu yayınları, göçmenlerin çok-yerelli aidiyet ve kimliklerini dokumada belirleyici rol oynamaktadır” (2001, s. 99). Strasser’in de belirttiği gibi; tarihsel bağlam içinde, sınırların ötesinde ve heterojen bir kavram olarak kültürü ele almak, araştırmacının “ulusal ve uluslararası alanlardaki karmaşık ve çekişen aidiyet, ötekileştirme ve alan yaratma deneyimlerinin izini sürmesini” (2008, s. 175) mümkün kılmaktadır.

Kimlik ve aidiyetlere bu açıdan bakıldığında, uluslararasılık kavramını irdelemek yerinde olacaktır. Ergönül, bu kavramla ilgili farklı yaklaşımlar olduğunu belirtmektedir ve bunlardan biri, sabitliği reddetme üzerine kurulu bir bilinç türü olarak açıklanmıştır. Yani uluslararasılık; birden çok kimlikle ifade bulmakta, hem burada hem orada olma halini anlatmakta, aynı kök ve yolları paylaşmanın sonucunda ortaya çıkmaktadır (Ergönül, 2014, s. 97). Yapılan ilk tanımlarından birine göre uluslararasılık, kendilerini başka kültürlerde de kendi kültürlerindeki gibi “evinde” hissedenlerin bir özelliğidir (Konrad, 1984’ten akt. Hannerz, 1990, s. 243–244). Appadurai’ye göre hayal gücü, elektronik medya ve yoğun göçlerle sürekli olarak şekillenen kolektif bir

gerçektir (1996, s. 7). Kültürün; göç akışları, meta akışları ve medya akışları ya da bu üçünün farklı kombinasyonlarıyla yaşadığı hareket, her biri kendi sınırlarını kendi tarzında çizen farklı algıları ve iletişim yaklaşımlarını doğurur (Hannerz, 1997, s. 8). Featherstone (1993) ve Tomlinson (1999) kimliklerin akışkanlığıyla ilgili benzer görüşler taşırlar. Küreselleşme hiçbir şekilde homojen bir dünya yaratmamaktadır, aksine mekânlar, Appadurai'nin (1990) dediği gibi, küresel akımlar ve ağların etkisi altında yeniden hayal edilir ve konumlandırılır (Cornell & Gibson, 2004, s. 343–344). Ulusaşırılığın etimolojik köklerine bakılacak olursa, ulus sözcüğünün Latince “dünyaya gelmek” anlamındaki “*nasci*”den, aşırı sözcüğünün de “öteki, karşıki” gibi anlamları olan yine Latince bir sözcükten geldiği görülür (Luke, 2006, s. 2–3). Bu köklerden üretilen tanıma göre ulusaşırılık; göç, diaspora gibi bir geçmişe sahip, ait olduğu kültür pratiklerini ait olduğu topraklardan farklı yerlerde yaşatan insanların deneyimini anlatır (Luke, 2006, s. 4). Bu tanıma dayanarak günümüzde pek çok din, ideoloji ve etnisitenin ulusaşırı olduğu söylenebildiği gibi, göç geçmişleriyle bağlantılı olarak Türk-Alman toplulukların da ulusaşırı olduğu iddia edilebilir.

Göç bağlamında gençlerin kimlik deneyimleri bir süredir araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Römhild'in (2005) ulus-devletin iktidar iddiasıyla göç gerçeği arasındaki çatışmayı Frankfurt'taki genç göçmenler üzerinden incelediği araştırmasında, gençliğin ulus-devletin istediği kadar çok Almanlaşmadığı, ama memleketlerine de sonuna kadar bağlı kalmadığı ortaya çıkmıştır. Abadan-Unat'ın çalışması (2017), ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerde çoklu kimlikleri vurgularken, hem “anavatan” hem de “ev sahibi ülke”ye yönelik aidiyetleri bulunan gençleri açıklamada “ikili diasporik biçimlenme” kavramını öne çıkarmıştır. Almanya'daki genç göçmenleri inceleyen başka bir araştırmacı olan Soysal'a göre, göçmen gençliğin kültürel üretimleri bir “deneyim çeşitliliği” yansıtır ve “onların deneyimleri bir çeşitlilik gösterisidir” (2001, s. 21–23). Gençlik ve hip-hop üzerine Berlin'de yürüttüğü araştırmada ise hip-hopun popülerliğini yitirdiğini ancak “Burada kalmak benim hakkım!” iddiasının hâlâ gürlütüsünü koruduğunu görmüştür (Sosyal, 2004, 80–81). Yani gençler siyasi taleplerini dile getirmek için müziği araç olarak kullanmaktadır. Kaya'nın (2002) Berlin rapçileriyle yürüttüğü araştırmaya göre, gençler “Türk toplumu”nun içinde sıkışıp kalmaktansa üçüncü bir sandalyeye oturmayı tercih etmektedir. Kaya (2001), Türk-Alman hip-hopçu görüşmecilerinin küyerel özelliklerini vurgularken, onların, ulusal ve kültürel aidiyetlerini ifade etmek için hem “otantik” kültürel sermayelerini hem de küresel ulusaşırı sermayelerini kullandıklarını belirtir (Kaya, 2002). Bu bir anlamda “üçüncü kültür” oluşturmaktır (Wilpert, 2004, s. 25).

Göçmen gençlerin müzik ve kimlik deneyimlerine ilişkin araştırmaların, toplumsal cinsiyet konusunu geri plana attıkları görülmektedir. Klasik Türk müziğiyle ilgili anlatılar da bu perspektiften yoksundur, ancak bu, klasik Türk müziğinde kadınların yeri olmadığı anlamına gelmez. Bu nedenle Aksoy, Osmanlı müzik geleneklerinde kadınlara belli bir yer verildiğini ve klasik Türk müziğinin “eril müzik” olmadığını

belirtir (1999, s. 799). Harar örneğinde, erkeklerin müzikle uğraşmaktan vazgeçtiği ve geleneksel müziğin kadınların nezaretinde korunduğu, kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve geliştirildiği görülmektedir (Sartori, 2007, s. 8). Afgan örneğinde de geleneksel müzikler, savaşa ve rejim değişikliğine rağmen annelerden kızlarına aktarılmaktadır (Doubleday, 2007, s. 7). Bu örnekleri hatırlatırcasına klasik Türk müziği, günümüzde kadınların ağırlıkta olduğu müzik topluluklarınca icra edilmektedir.

Kültürün hem anavatanı hem de göç edilen ülkeleri içeren, çok-yerelli bir süreç olarak ele alındığı (Martiniello & Lafleur, 2008, s. 1200) düşünülürse Almanya'daki Türklerin, aidiyetlerini anlatmanın bir yolu olarak müziği kullandıkları söylenebilir, bu amaçla kullanılan müzik türlerinden biri de klasik Türk müziğidir. Osmanlı kent geleneğinde önemli bir yeri olan klasik Türk müziğinin (Aksoy, 1999, s. 788) günümüzde apolitik ve hiyerarşik özellikleriyle üstün bir tarz olarak takdir gördüğü söylenebilir. Yaklaşık 500 makam, 80 kadar usûl, çok çeşitli sözlü ve enstrümental formlar içeren bu müzik türünün gerek adı gerekse içeriğinin yeterince iyi tanımlanmadığı iddia edilmektedir (Güray, 2006, s. 72). Musiki, sanat müziği, Osmanlı müziği, klasik Türk müziği gibi farklı isimlerle ifade edilen bu türün (Aksoy, 2008; Behar, 2005; Greve, 2006; Signell, 2006; Tanrıkorur, 2003) tam olarak hangi tarihsel dönemleri kapsadığıyla da ilgili tartışmalar vardır. Ancak Stokes'un açıkça belirttiği gibi "ulusal tarzların tanımı ve inşası nadiren sorunsuz olmuştur" (1994, s. 11). Berlin'de kurulan ilk klasik Türk müziği korosunun tarihi 1970'lere kadar uzanmaktadır (Greve, 2006, s. 340), bu koro günümüzde Berlin Klasik Türk Müziği Derneği (*Berliner Ensemble für klassische türkische Musik e.V.*) adıyla faaliyetlerine devam etmektedir. Araştırmanın yürütüldüğü Berlin korolarında; klasik Türk müziğinin yanında Türk musikisi ve *türkische Kunstmusik* adlandırmaları da kullanılmakta ve çoğunlukla 20. yüzyıl repertuarından şarkı, türkü ve fantezi formlarında eserler icra edilmektedir. Genç kadınların ağırlıklı olarak yer aldığı bu korolarda, bir İtalyan kemancının yanında şarkı söylemek ya da yerel bir kutlama etkinliğinde Alman toplulukların arasında sahne almak gibi ulusaları deneyimler yaşanabilmektedir.

Araştırma Tasarımı ve Metodolojik Çerçeve

Bu araştırma kapsamında incelenen veri, 2009 yılının Nisan-Temmuz ayları arasında, ağırlıklı olarak Berlin'de yürütülen etnografik alan araştırmasında toplanmıştır. Amit'in alan inşası yaklaşımında belirttiği gibi, "iç içe geçen bağlamların ve sayısız bağlantının dünyasında etnografik alan, keşfedilmeyi bekleyen bir kara parçası olarak var olamaz" (2000, s. 6). Bu yaklaşım, araştırma alanının Berlin'den ibaret görülmesinin önüne geçmiştir. Alan inşası, araştırmacının Almanya seyahati öncesinde başlatılmış, internet üzerinden Almanya'daki korolar hakkında bilgi toplanmış ve Berlin Türk Musikisi Özel Konservatuvarı'yla (*Konservatorium für türkische Musik Berlin*) elektronik posta vasıtasıyla iletişim kurulmuştur.

Marcus'un çok-yerli etnografi yaklaşımında alanın insanların takip edildiği bir patikaya dönüşmesi şeklindeki anlayış (1995, s. 106), araştırmacının, Türkiye'den Almanya'ya konser vermeye giden müzisyenler vasıtasıyla Berlin dışındaki kentlerle de bağlantı kurmasını mümkün kılmıştır. Bu anlayışla alanın inşası başka Almanya kentlerine doğru genişletilmiş, araştırma esnasında Münih'teki Octave Türk Müzikî Akademi'si ziyaret edilmiş ve Gelsenkirchen Türk Sanat Müziği korosuyla bağlantı sağlanmıştır. Berlin'de, konservatuvarın ardından Berlin Klasik Türk Müziği Derneği ve Spandau Türk Sanat Müziği Korosu araştırmaya dahil edilmiştir.

Tedlock, hem sonuç hem de süreç olan etnografinin, katılarak gözlemi geride bırakarak, yüzünü katılımın gözlenmesine döndüğünü ve kişisel katılımın diyalektiğiyle etnografik verinin birleştiğini savunur (1991, s. 81). Katılımın gözlenmesi yaklaşımını kullanan araştırmacı, konservatuvarın Türk sanat müziği korosu ile Spandau korosunun haftalık çalışmalarına korist ve ud icracısı olarak katılmış, Berlin-Brandenburg Yayın Kurumu (RBB) konser salonunda derneğin gerçekleştirdiği sezon konserinin organizasyonunda görev almış, konservatuvarın Schönow kilise korosuyla Bernau bei Berlin'de gerçekleştirdiği konserde sahne almış ve Spandau korosunun kapanış oyununda gazeteci rolünü oynamıştır.

En basit anlamıyla araştırma verilerinde gizlenen kuramı sistematik olarak keşfetme şeklinde açıklanabilecek olan gömülü kuram sayesinde, araştırma bulgularıyla kuramsal çerçevenin örtüşüp örtüşmeyeceğine dair şüphe ortadan kalkmaktadır (Glasser & Strauss, 1967, s. 3). "Dünyayı tamamen kuram üzerinden anlama çabası" ile "dizginlenmemiş bir ampirizmin" arasını bulmaya çalışan gömülü kuram, aktörlerin gerçeği nasıl yorumladığını ortaya çıkarabilmek için veriyle kuramın sürekli etkileşimini sağlama kaygısı taşımaktadır (Suddaby, 2006, s. 635-636). Hem alan inşasının, hem çok-yerli etnografi yaklaşımının, hem de gömülü kuramın bulunduğu husus, araştırma alanının bir noktadan ziyade noktalar arasında uzanan bir yollar bütünü olduğu ve toplumsal bilgiye bu yollarda ileri-geri yürüyerek ulaşılabileceğidir. Bu yaklaşım ile şekillenen alan araştırmasında, genç kadınların kimlik süreçlerinin izini süren araştırmacı, Berlin dışındaki korolar ile dernek korosunu geride bırakarak, konservatuvar korosu ve Spandau korosunda görüşmecilerle iletişim kurmuştur. Araştırma kapsamında 15 genç kadınla samimiyet kurulmuş ve 13'ü ile yarı-yapılandırılmış mülakatlar yürütülmüştür. Suter'in (2000) araştırmacının müdahalesini asgari düzeye indirip iletişim ortamının doğallığını koruyarak odak grup toplantılarından katılarak-gözlem-gibi anlamlara ulaşılabileceğini savunduğu doğallaştırılmış odak grup yaklaşımı dikkate alınarak, bireysel mülakatlar yerine iki kişilik akran gruplarıyla mülakatlar da gerçekleştirilmiştir. Genç kadınlarla yürütülen mülakatlar dışında konservatuvar öğretim görevlisi Nuri Karademirli (ö. 2013) gibi uzmanlarla da yarı-yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Bazı genç kadınların Türkçesi Almancası kadar iyi olmadığı için bazı mülakatlar tamamen Türkçe yürütülürken bazılarında dil değiştirme (*code-switching*) gerekli olmuştur. Topluma mâl olmuş figürler dışındaki görüşmecilere araştırmada takma isimlerle yer verilmiştir.

Türk-Alman Genç Kadınların Müzik ve Kimlik Deneyimleri

Memleket Tanımları

Genç kadınlarla yürütülen görüşmelerde sık sık “Berlin doğumluyum ama memleketim şurası” açıklamasıyla karşılaşmıştır ki memleket anlayışları Türk-Alman genç kadınların aidiyetlerindeki çeşitliliğe ilişkin önemli bir göstergedir. Çiğdem ve Feyza kardeşler, Berlin doğumlu olmalarına rağmen memleketlerinin Adana olduğunu ve köklerinin Gaziantep’e uzandığını söylemişlerdir. Serpil, Ardahanlı; Sezin, Şanlıurfalıdır. İstanbul’da dünyaya gelen Ceren, Siirt ve Giresun’u; Duygu, ebeveynlerinin memleketleri olan Ankara ve Bursa’yı; Cansu ise Ankara ve Aydın Söke’yi memleketleri olarak dile getirmiştir. Aslı, Berlin doğumlu ama Kastamonuludur; Figen de Berlin doğumlu ama Çorumludur. Gizem, memleketi olarak annesinin doğduğu köyü görür ama bir yer adı söyleyemez, çünkü köy Sivas ve Dersim sınırlarındadır. Ancak memleket algısı, ait olunan köklerle sınırlı değildir. Annesi Alman babası Türk olan Cemile, annesinin doğduğu kenti “Alman memleketi” olarak tanımlamaktadır. Deniz, Almanya’dayken Türkiye’yi, Türkiye’deyken ise Almanya’yı özlediğini dile getirmekte, bu durumu “Almanya benim ikinci memleketim.” diyerek açıklamaktadır.

Müzik Deneyimlerinin Başlangıcı

Genç kadınların müzikle ilişkileri sınıfsal algılarıyla da ilişkilidir, çünkü katıldıkları müzik etkinlikleri için aidat ödemeleri gerekmektedir. Ancak çoğu zaman maddi boyuttan daha farklı aidiyetler, genç kadınların klasik Türk müziğiyle ilişkilerini belirlemektedir. Önceden klasik Türk müziğine dair hiçbir fikri olmayan Ceren, konservatuvarda gitar dersi almaya başladıktan sonra koroya da devam etmeye karar vermiştir. Logopedi alanında akademik eğitim almak istediği ve bu alanda geliştirmek adına hem bir enstrüman çalması hem de şarkı söyleyebilmesi gerektiği için, yaşadığı bölgedeki imkanları araştırmış ve konservatuvarda ders almayı tercih etmiştir. Cemile, koroya başlamadan önce Almanca, İngilizce ve Portekizce dillerinde şarkı söyleyebildiğini, Türkçe şarkılar da söyleyebilmek istediğine karar verip konservatuvarda şan dersleri almaya ve koroya devam etmeye başladığını belirtmiştir. Duygu, Spandau korosunun şefi olan Serap Sağat’la komşu olması vasıtasıyla koro çalışmalarından haberdar olmuştur, Çiğdem ve Feyza ise Serap Hoca’nın çalışmalarını biliyor olmalarına rağmen, onun Altstadt Spandau’da işlettiği Café Neva’da yemek yedikten sonra koroya devam etmeye karar vermişlerdir. Yukarıda değinilen Harar ve Afgan örneklerini hatırlatır şekilde Deniz ve Figen, annelerinin teşvikiyle koroda şarkı söylemeye başlamıştır. Anneannesinin Müzeyyen Senar ve Nuri Sesigüzel gibi ünlü isimlerle birlikte şarkı söylediği Aslı ise koroya başlamadan önce bu müziği anneannesinden öğrendiğini ve onun vefatının ardından onun klasik Türk müziği arşivini sahiplendiğini belirtmiştir.

Türkiye ile İlişkinin Korunması

Türkiye ile olan bağlar düşünüldüğünde Türk-Alman genç kadınların ulusaşırı aidiyetleri daha da ön plana çıkmaktadır. Hemen hemen bütün görüşmeciler Türkiye'yle fiziksel ilişkilerini korumaktadırlar. Hatta korolar çoğunlukla, koristlerin Türkiye'ye tatile gitme zamanı geldiğinde çalışmalarına ara vermektedir. Konservatuvar kurucularından biri Uşaklı olduğu için konservatuvar korosu konser vermek üzere geçmiş yıllarda Uşak'a gitmiştir. Bilhassa İzmirli müzisyenlerle koroların profesyonel bir bağı olduğu belirtilmelidir. TRT İzmir Radyosu klarnet sanatçısı İsmail Bergamalı, bir koro konserine eşlik etmek üzere Berlin'e geldiğinde, İzmir Radyosu'ndaki yozlaşma neticesinde pek çok TRT sanatçısının işini kaybettiğini ve İzmir'de İstanbul'daki gibi bir müzik piyasası olmadığı için müzisyenlerin konserlere eşlik etmek amacıyla Almanya'ya gelerek para kazandığını belirtmiştir. Benzer bir bağlantı sayesinde Duygu, İzmirli bestekar Avni Anıl'la tanışma fırsatı bulmuş ve favori bestecisi olarak onun eserlerini repertuvarına almıştır.

Ulus, Dil ve Din Düzeyinde Türklük

Türk-Alman genç kadınların Türk ulusunu müzik bağlamında diğer uluslardan ayrı görmeleri dikkate değerdir. Araştırma esnasında görüşmeciler tarafından Türk-Yunan ve Türk-Alman karşılaştırmaları yapılmış, her iki karşılaştırmada da ulusal farklılıkların Türklüğü müzik özelinde yücelttiği sonucuna ulaşılmıştır. Feyza'nın, araştırmacının dinlediği müzik türlerini merak etmesi üzerine klasik Türk müziğinin yanında rebetiko (ρεμπέτικο) cevabını alması büyük hayal kırıklığı yaşamasına neden olmuştur. Türkiye ile Yunanistan arasındaki gerilimli ilişki, onun, Yunanca müzik dinlemenin Türklüğü alçaltacağı şeklinde bir bakış açısı geliştirmesinde etkili olmuştur. Aslı'nın Türklük ve Almanlık karşılaştırması ise müzik ve duygusallık eksenindedir. Aslı, Türk ulusunun Alman ulusundan daha duygusal olduğunu, bu nedenle Alman müziğinin Türkleri etkilemediğini düşünmektedir.

Görüşmecilerin Türkçe ile ilişkileri sözlü müzik icra etmeleri nedeniyle önem kazanmaktadır. İki dilli olmalarına ve genel olarak çok iyi Türkçe bilmelerine rağmen görüşmecilerin Türkçe düzeyleri, Almanca düzeylerinden geridedir. Bunun bir yansıması, müzikal açıdan yakın zorlukta olmalarına rağmen repertuvarındaki türkülerin, şarkılardan daha kolay bulunması olmuştur. Örneğin Sezin, Civan Ağa'nın 19. yüzyılda bestelediği "Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur" isimli Nihavend şarkısını hiç sevmeyeni belirtmiştir, çünkü sözlerini anlamakta zorlandığı bu şarkıyı ezberine almakta da zorlanmıştır. Bunun başka bir yansıması da koro çalışmalarında şeflerin her iki dili de kullanması şeklinde olmuştur. Bu iki dillilik bazen Almanca sözcüklere Türkçe ekler getirilerek Türkçe cümleler kurulması, bazen de koroya bütün komutların Almanca verilmesi şeklinde cereyan etmiştir.

Görüşmecilerin din algılarında korolar düzeyinde bir ayrışma gözlemlenmiştir. Görüşmecilerden Spandau korosuna devam edenlerin tamamı Alevi olduklarını belirtmiştir. Alevi olduklarını belli edecek simgeler taşımak onlar için kimliklerinin önemli bir parçasıdır, hatta bazıları böyle simgeler taşımamanın günah olduğunu düşünmektedir. Konservatuvar korosuna devam eden görüşmeciler arasında ise Alevi olduğunu belirten olmamıştır. Nuri Hoca'nın, "Alevi fanatizmi"ne karşı olduğunu sıkça dillendirmesi, Alevi olduğu halde bunu belirtmekten imtina eden görüşmeciler olabileceği fikrini akıllara getirmektedir. Ancak bu tutumun repertuvara bir yansıması olmadığı gibi repertuvarda Alevi deyişlerine yer verilmesi herhangi bir tepkiyle de karşılanmamaktadır. Repertuvarı dinî eserlerden oluşan programlarda Nuri Hoca, kadın koristlerden başlarını örtmelerini istemiştir. Sözleri Türkçe olduğu için Alman dinleyicinin eserlerin dinî içerikli olduğunu anlayamayacağı düşüncesi, performansta dinî simgeler kullanılmasını meşrulaştırın bir gerekçe olmuştur. İki koroda da dinî simgelerin Türk kimliğine işaret edecek şekilde kullanılması anlamsal bir bütünlük taşımaktadır.

Koro Performansı İlgili Bir Uyarı

Nuri Hoca, Velodrom'da verilecek Saisho Homa Barış ve Uyum Seremonisi konserinden önce, korodaki uyumsuzluktan duyduğu rahatsızlığı uzun bir konuşmayla dile getirdi. Dinleyicilerin sadece Türk olması durumunda bu detonasyonların sorun olmayacağını "Kol kırılır yen içinde kalır." atasözüyle açıkladı. Ama Türk toplumunun ötesine geçildiğinde, ortaya konan işin tek sorumlusu o ya da koristlerden biri olmayacaktı, bunu da "*Es geht um uns.* (Bu bizimle ilgili.)" diyerek açıkladı. Bundan 10-20 yıl önce dikkatsiz davranan bazı Türkler yüzünden Türklere karşı önyargılar oluştuğunu ve koro performanslarının bu önyargıları pekiştirecek nitelikte olmasına izin vermemeleri gerektiğini söyledi. Öğrencilerine, geçmişte yapılan hataları tekrarlamamalarını öğütledi.

Bu konuşma Almanya'daki Türk toplumunun heterojenliğini ortaya koyan bir özet olarak değerlendirilebilir. Bu uyum çağrısı hem Türk kimliğini yüceltmeyi hem de o kimliğe ait görülmeyen bir davranışı benimsemeyi genç kadınlara öğütlemesi bakımından çarpıcıdır. Konuşmanın kapanışı ise "Türkiye'yi istediğim her şekilde eleştiririm ama bir Almanın bunu yapmasına izin vermem." cümlesiyle olmuştur.

Türk-Alman genç kadınların kimlik ve müzik deneyimlerindeki çeşitlilik, Velodrom konseri öncesi ortaya çıkan gerilimde görüleceği gibi, özellikle Türklük ve Almanlık algıları üzerinden çekişmeler taşımaktadır. Dwyer'in (1999) İngiltere'deki Müslüman genç kadınlarla yürüttüğü araştırmada, İngiliz/Asyalı/Pakistanlı/Müslüman olmanın pek çok farklı boyutu olduğu ve bu boyutların bazen iç içe geçtiği, bazense birbiriyle çatıştığı ortaya çıkmıştır. Türk-Alman genç kadınların klasik Türk müziği deneyimleri de benzer bir özellik taşımaktadır.

Aidiyetler Çekişmesi

Nuri Hoca, Almanya'daki Türkleri anlatmak için yarısı Almanca yarısı Türkçe olan “*deutsche Türk*” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade, görüşmecinin müstehzi tavrını yansıtmakla birlikte, çekişen Türklük ve Almanlık aidiyetlerine de işaret etmektedir. Bu çekişmelerden biri cehalet sözcüğüyle açıklanmıştır. Konservatuvar müdürü Halime Karademirli, 1990'ların sonunda konservatuvar yeni açıldığında, Türklerin, çocuklarını oraya göndermek istemediklerini anlatmıştır. Bunun altında yatan temel sebep, insanların, konservatuvarın ne olduğunu bilmemesidir. Ebeveynler, konservatuvarda okurlarsa kızlarının dansöz olacağından endişe etmişlerdir. 10 yıllık süreçte bu önyargı kırılmış ve genç kadınlar konservatuvar korolarının çoğunluğunu oluşturmuştur. Ancak Türk seyircinin yapılan işlere dair geribildirim vermemesi, Nuri Hoca'nın, Türk toplumundan ziyade uluslararası seyirciye hitap eden etkinlikler düzenlemesiyle sonuçlanmıştır.

Bir yandan Türkiye'nin geleneksel müzikleri korolarda öğretilip sahnelenerek Türklük yüceltilirken diğer yandan Alman disiplinine karşı Türk disiplinsizliği bir çekişme kaynağı teşkil etmiştir. Türk seyircilerin konserlere geç gelmesi konserlerde yaşanan olağan bir gerginlikken hazırlıklarda düzenli yer almamış koristlerin bazı konserlerde son anda belirmesi, koristlerin başka bir gerginlik daha yaşamasına sebep olmuştur. Disiplinsizlik müzik bağlamı dışında da Türklükle ilişkili gerginliklere yol açmıştır. Bir koro çalışması sonrasında korist arkadaşlarıyla metroya binen Armağan, yüksek sesle Türkçe konuşan bir yolcudan rahatsız olmuş ve onu, yaşadığı düzene uyum sağlamayı becerememekle eleştirmiştir.

Konservatuvar öğretim görevlilerinden Vedat Bey, “Türlere göre aynı anda iki şey iyi olamaz” diyerek Almanya'daki Türk toplumunun Türklükle ilgili yaşadığı aidiyetler çekişmesine farklı bir açıklama getirmiştir. Türk müziğini yüceltme kaygısı taşıyan kurumlar, birbirlerini, Türk müziğini genç kuşaklara aktarma görevini layıkıyla yerine getirememekle suçlamaktadır. Genç kadınların kaygılarıysa kurumsal düzeyden ziyade bireysel düzeydedir. Araştırmacının Türkiye'den Almanya'ya gitmesi, Türk-Alman genç kadınlar tarafından çok takdir edilmiştir. Almanya'daki gündelik yaşamlarında ayrımcılıkla karşılaşan genç kadınlar, ırkçılıkla yüzleşme ihtimalleri ailelerini tedirgin ettiği için, farklı ülkelere eğitim amaçlı gidemediklerini belirtmiştir. Sezin'in bu araştırmadan beklentisi, Türk-Alman genç kadınları Türkiye'deki akranlarına doğru anlatabilmesidir, çünkü Türkiye'de yetişip Almanya'ya eğitim almaya gelen şanslı akranlarının onun deneyimleriyle empati kuramayacağını düşünmektedir.

Türklük ve Almanlıkla ilişkili değerler arasında sürekli arabuluculuk yapmaya çalışan kadınlar, Alman gençliğinden farklı olmaya çalışırken toplumun bir parçası olmak için de çaba sarf etmektedirler. Klasik Türk müziği ile ilgilenmek bunu başarmanın en güvenilir yollarından biridir. Bu eski ve duyulmayan müzik türü, onların

diğer gençlerden ayrılmalarının yanı sıra toplumdan ayrılmadan kendi grupları içinde kalmalarına da olanak sağlamaktadır. Wurm'a göre gençlik kültürlerinin en önemli özelliği, "bir yandan onları başkalarından ayırırken diğer yandan onların başkalarıyla yakın ilişki kurmalarını sağlamasıdır" (2006, s. 14). Her ne kadar Almancayı bir Alman kadar iyi konuşacak, Alman akrabaları kadar iyi eğitim alacak ve Alman devlet yapısını Almanlar kadar iyi tanıyacak derecede toplumun bir parçası haline gelseler de hiçbir zaman Almanya'da kabul görmeyecekleri hissi (Wurm, 2006, s. 15), Türk-Alman genç kadınların bir gerginlik yaşamalarına neden olmaktadır. Klasik Türk müziği aynı zamanda bu gerginlikten kaçıp rahatlamayı sağlayan bir araçtır. Örneğin Ceren, koroda klasik Türk müziği şarkıları söylerken gündelik dertlerini unuttuğunu ifade etmektedir.

Türk-Alman genç kadınları aidiyetler çekişmesinin yarattığı gerginlikten bir nebze olsun uzaklaştıran klasik Türk müziği, öte yandan başka çekişmeleri tetikleyen bir gerginlik kaynağıdır. Genç kadınlar koro çalışmalarında seslendirilen şarkıları mp3 çalar ya da ses kayıt cihazlarıyla kaydederek koro dışında da bu kayıtlar yardımıyla şarkılara çalışmaktadır. Ancak 13 görüşmeciden sadece 3'ü koro çalışmaları ve repertuvarları dışında klasik Türk müziği dinlediğini belirtmiştir. Rümeyşa'nın en sevdiği şarkı, pop müzik sanatçısı Nilüfer'in seslendirdiği, Kanadalı bir besteciye ait bir şarkıdır. Duygu, bir zamanlar klasik Türk müziği dinleyicisiyken sonradan bunu bıraktığını ve kendi konserlerini dinlemekten nefret ettiğini söylemiştir. Klasik Türk müziğiyle ilgilenen arkadaşlara sahip olan tek kişi Figen'dir, onun dışında hiç kimsenin arkadaşı konserlerde onları izlemeye gelmemektedir. Deniz, kendi arkadaşları klasik Türk müziğiyle ilgilenmediği için, zaman zaman korodan arkadaşlarıyla vakit geçirmeyi tercih etmektedir.

Dinlemedikleri bir müziği seslendirmenin gerginliği, Spandau korosunun, dönemin son çalışmasında ilginç bir oyun sahnelemesiyle sonuçlanmıştır. Çalışma aralarında, komşu binanın bahçesinde Serap Hoca'dan gizlenerek hazırladıkları oyunla genç kadınlar, son çalışmada hocalarına bir sürpriz yapmıştır. Oyunun konusu koro çalışmalarının da yürütüldüğü kafede karşılaşan, Türkiye'nin farklı bölgelerinden gelmiş insanların kültürel etkileşimidir. Laz karakteri, hastalandığı için performansta yerini alamamıştır. Bu nedenle üzülseler de Adanalı, İstanbullu ve Trakyalı karakterler, doğaçlamalar yaparak oyunu sahnelemeyi başarmıştır. Oyunun her noktasında ana karakterler yeni bir çatışma yaşamıştır ancak oyun, bütün karakterlerin birlikte halay çekmesiyle sona ermiştir. Korodaki Türk-Alman genç kadınların sahnelediği bu oyun; ulusal, kültürel ve müzikal düzeyde yaşadıkları aidiyetler çekişmesinin başarılı bir dışavurumu olarak yorumlanabilir. Aralarında sürekli bir çekişme cereyan etse de genç kadınlar, göç hikâyelerinin ve iki ülke arasındaki ulusaşırı deneyimlerinin yüküyle bu şekilde başa çıkmıştır. Hocaları bu performanstan çok etkilenmiş ve oyunculuk yeteneklerinden dolayı öğrencilerini kutlamıştır, ama aynı zamanda "Burası aslında bir koro!" diyerek sitem etmiştir.

Konservatuvar korosunda seslendirilen iki farklı eser, aidiyetlerin nasıl iç içe geçtiğini ve bu çekişmelerin nasıl yaratıcı anlamlar kazandığını gösteren başka bir örnek olarak ele alınabilir. Civan Ağa'nın yukarıda değinilen şarkısı, Nihavend makamında ve Semâî usûlündedir. Makamın işlenişi itibarıyla minör, usûlün işlenişi bakımından da vals gibi duyulabilen bu eser, bestelendiği dönemin Batılılaşma iklimini yansıtmaktadır. Simon Dach'ın şiiri üzerine Friedrich Silcher'in yine 19. yüzyılda bestelediği bir *lied* olan "Ännchen von Tharau (Tarowolu Annacık)" da üç zamanlı yapısıyla majör bir vals gibidir. Bu iki eser, birbirine, tarihsel ve müzikal açıdan olduğu kadar, içerdiği aşk temasından dolayı anlamsal olarak da benzetilmektedir. Görüşmeciler bu iki eserden Almanca olanı daha çok sevdiklerini belirtmişlerdir. Koro çalışmalarında, Civan Ağa'nın eseri icra edilirken sergilenen performans, diğer Türkçe eserlerin gerisine kalmıştır. Bu durum, koro çalışmalarında sıra bu esere gelince repertuarın bir sonraki eserine geçilmesi ve eserin atlanarak çalışmaya devam edilmesi sonucunu doğurmuştur. Almanca eser ise koronun favori eserleri arasında yer almış ve Civan Ağa'nın eserine kıyasla büyük bir coşkuyla icra edilmiştir. Hatta, sahnelendiği Bernau bei Berlin konserinden sonraki koro çalışmalarında bile gündeme gelen bu eser, zaman zaman espri konusu olmuştur. Türklük ve Türk müziği konusunda Almanlık ve Alman müziğine karşı dile getirilen anlamların arasında Almanca bir 19. yüzyıl eserinin topladığı beğeni, dinlemedikleri bir müzik türünü seslendirmenin gerginliğinden doğan ilginç bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Strasser'in ifade ettiği gibi "belirsizliklerin dünyasında kültür ve kimlik düşünceleri tehdit altındadır, çünkü aidiyet formları artık güvence altında değildir" (2008, s. 191). Aidiyetler çok boyutludur ve farklı boyutlar her zaman uyum içinde olmayabilir. Göç hikâyeleri, belirsizliklere sadece bir yenisini daha ekler, çünkü anavatanın aidiyetleri ev sahibi ülkeye taşınır. Göçmen grupların ikinci ve üçüncü kuşakları, farklı ülkelerle ulusaşırı bağlar kurmuş olsalar da ebeveynleri ve onların ebeveynlerinin sevgiyle bağlandıkları eski geleneklerle aynı yoğunlukta ilişki kuramayabilirler. Yine de kültürel üretimler, onların, kendilerini toplumun çoğunluğundan ayrı hissettikleri bir bağlamda kimlik süreçlerine etki eder. Bazen gençler, küresel müzik akımlarıyla yerel geleneksel müzikleri birleştirerek karışık bir popüler müzik anlayışı geliştirirler. Türk-Alman gençliğinin ürettiği Almanca arabesk, rap ve hip-hop gibi türler, etnografların ilgisini çekegelmiştir. Literatüre geleneksel müzikler perspektifini de eklemeyi hedeflemiş olan bu çalışma, Alman toplumuna başarıyla uyum sağlamış ve olağandışı kültürel üretimlerle normları tehdit etmemiş Türk-Alman genç kadınlara, duyulmayan bir müzik üzerinden ses vermiştir. Bu uyumlu "görünmezliğin" altındaysa aidiyetler çekişmesi karşımıza çıkmıştır.

Zorlu müzikal yapısı ve duygusal yoğunluğuyla klasik Türk müziği, yüceltilen bir Türk kimliğini sahiplenmenin aracı haline gelmiştir. Köklerinin bulunduğunu düşündükleri kentlere farklı anlamlar yükleseler de genç kadınlar, sözlerinde

“gurbet” geçen bir şarkıyı ortak bir hasret duygusuyla söyleyebilmiş, İstanbul’u anlatan şarkılarda yüceltilmiş bir hayalde buluşabilmişlerdir. Kendilerini Türklükle özdeşleştiren ve Türk kültürünü korumak adına kendi istekleri ya da yakınlarının teşvikiyle klasik Türk müziği korolarında bir araya gelen genç kadınlar, bu yüceltilmiş kimliğin içinde kendi ifadeleriyle cehaleti, kayıtsızlığı ve disiplinsizliği deneyimlemişlerdir. Yüceltmek istedikleri aidiyetlere, dili ve yaşam şekliyle parçası oldukları Almanlık deneyiminden gelmişlerdir.

Göç ve ulusaşırılığın kadınlık, gençlik ve farklı beğenilerle kesiştiği noktada, aidiyetlerinin çok boyutluluğunun yarattığı gerginlik bulunur. Müzik, aidiyetler çekişmesinin içinden sıyrılarak gerginlikten kaçmanın bir yolu olurken aynı zamanda, gerginliği yaratan bir kaynaktır. Dolayısıyla klasik Türk müziğine yüklenen anlamlar da bu çekişmeyi yansıtır nitelik kazanmıştır. Görüşmeciler için klasik Türk müziği çevrelerinde bulunmak; klasik Türk müziği seslendirmeyi ama dinlememeyi, klasik Türk müziğiyle ilgilenen bir genç kadın olmayı ama klasik Türk müziğiyle ilgilenmeyen genç kadınlar grubundan biri olmayı, memlekete geri dönme arzusunu ama memlekette var olamamayı, “yüceltilen bir Türk kimliği”ne karşı “yerilen bir Türk kimliği”yle başa çıkmayı beraberinde getirir. Benzer şekilde, üyesi oldukları grubu, müzik üzerinden değil, birlikte müzik ürettikleri çevre üzerinden tanımlamaları da klasik Türk müziğinin beslediği aidiyetler çekişmesine işaret etmektedir. Yine de birlikte bir müzik icra etmek, icra edilen müziğin sözlerine memleket ve gurbete dair anlamlar yüklemek, Türk-Alman genç kadınların duygu dünyalarında önemli bir yer işgal etmektedir. Yarattığı bu kafa karışıklığının ortasında, onları gündelik çatışmaların gerginliğinden uzaklaştıran da yine bu müzik çevreleridir.

Kaynakça/References

- Abadan-Unat, N. (2017). *Bitmeyen göç: Konuk işçilikten ulus-ötesi yurttaşlığa*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). Osmanlı musiki geleneğinde kadın. E. Güler (Ed.), *Osmanlı: Kültür ve sanat* içinde (Cilt 10, s. 788–800). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin musiki mirasına bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Amit, V. (2000). Introduction: Constructing the field. In V. Amit (Ed.), *Constructing the field: Ethnographic fieldwork in the contemporary world* (pp. 1–19). London & New York: Routledge.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global culture economy, *Public Culture*, 2(2), 1–24.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Behar, C. (2005). *Musikiden müziğe Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2000). Beyond ‘identity’. *Theory and Society*, 29, 1–47.

- Doubleday, V. (2007, August). *The role of women and children's amateur music making in Afghanistan and the Afghan diaspora: Considering continuity and change*. Paper presented at Conference on Music in the World of Islam/Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah.
- Dwyer, C. (1999). Contradictions of community: Questions of identity for young British Muslim women. *Environment and Planning A: Economy and Spaces*, 31, 53–68.
- Ergönül, H. (2014). *Identity construction and negotiation of asylum seekers/conditional refugees in Turkey (Van): Iranian Baha'is* (Doktora tezi, Yeditepe Üniversitesi Antropoloji Anabilim Dalı, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- Featherstone, M. (1993). Global and local cultures. In J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson & L. Tickner (Eds.), *Mapping the futures: Local cultures, global change* (pp. 169–182). London: Routledge.
- Fitzgerald, T. K. (1993). *Metaphors of identity: A culture-communication dialogue*. New York: State University of New York Press.
- Frith, S. (1996). Music and identity. In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 108–127). London: Sage.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory, strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publication.
- Greve, M. (2006). *Almanya'da "Hayali Türkiye'nin" m ziği*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gullestad, M. (2004). Blind slaves of our prejudices: Debating 'culture' and 'race' in Norway. *Ethnos*, 69(2), 177–203.
- G ray, C. (2006). *Makam yapılarını yansıtan bir model  nerisi için yapay zek  tekniklerinin kullanımı* (Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi, Müzikoloji Anabilim Dalı, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- Hannerz, U. (1990). Cosmopolitans and locals in world culture. *Theory, Culture & Society*, 7, 237–251.
- Hannerz, U. (1997). Flows, boundaries and hybrids: keywords in transnational anthropology. *Mana*, 3(1), 7–39.
- Hebdige, D. (1987). *Cut 'n' mix: Culture, identity and Caribbean music*. London: Routledge/Comedia.
- Hedetoft, U., & Hjort, M. (2002). *The postnational self. Belonging and identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Huq, R. (2003). Global youth cultures in localized spaces: The case of the UK new Asian dance music and French rap. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.), *The post sub-cultures reader* (pp. 195–208). Oxford: Berg.
- Jurgens, J. (2001). Shifting spaces: Complex identities in Turkish-German migration. In L. Pries (Eds.), *New transnational social spaces* (pp. 94–112). London, UK: Routledge.
- Kaya, A. (2001). *Sicher in Kreuzberg!: Constructing diasporans: Turkish hip hop youth in Berlin*. Bielefeld: Tranrkript-Verlag.
- Kaya, A. (2002). Aesthetics of diaspora: contemporary minstrels in Turkish Berlin. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28(1), 43–62.
- Konrad, G. (1984). *Antipolitics*. San Diego & New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Luke, T. W. (2006, February). *Transnationalities: embedded, imagined and engineered communities*. Paper presented at Rethinking Spaces: Transnational Representations/Repenser les espaces: les représentations transnationales, McGill University.
- Manuel, P. (1997). Music, identity and images of India in the Indo-Caribbean diaspora. *Asian Music*, 29(1), 17–35.

- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
- Martiniello, M., & Lafleur, J. M. (Eds.). (2008). Ethnic minorities' cultural and artistic practices as forms of political expression: A review of the literature and a theoretical discussion on music. *Theme issue, Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34(8), 1191–1215.
- Napolitano, V. (2002). *Migration, Mujercitas and medicine men: living in urban Mexico*. Berkeley: University of California Press.
- Probyn, E. (1996). *Outside belongings: Disciplines, nations, and the place of sex*. New York & London: Routledge.
- Qureshi, R. B. (2003). Music anthropologies and music histories: a preface and an agenda. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 331–342.
- Römhild, R. (2005). Global heimat Germany: migration and the transnationalization of the nation-state. *Migration, Culture, and, the Nation State*, 1(1), 1–18.
- Sartori, I. (2007, August). *Cultural identity, Islamic revivalism and women's new-found role in preserving and transmitting musical traditions. Suggestions from Harar, Ethiopia*. Paper presented at Conference on Music in the World of Islam/Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam. Assilah.
- Signell, K. (2006). *Makam: Türk sanat m ziğinde makam uygulaması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soysal, L. (2001). Diversity of experience, experience of diversity: Turkish migrant youth culture in Berlin. *Cultural Dynamics*, 13(1), 5–28.
- Soysal, L. (2004). Rap, hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for migrant youth culture in the WorldCity Berlin. *New German Critique*, 92, 62–81.
- Stokes, M. (1994). Introduction: Ethnicity, identity and music. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and music* (pp. 1–27). Oxford & New York: Berg.
- Strasser, S. (2008). We will not integrate! Multiple belongings, political activism and anthropology in Austria. In H. Armbruster & A. Laerke (Eds.), *Taking sides: Ethics, politics and fieldwork in anthropology* (pp. 175–198). New York & Oxford: Berghahn.
- Suter, E. A. (2000). Focus groups in ethnography of communication: expanding topics of inquiry beyond participant observation. *The Qualitative Report [On-line serial]*, 5(1-2). Retrieved from <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR5-1/suter.html>
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk m sikisi*. İstanbul: Derg h Yayınları.
- Tedlock, B. (1991). From participant observation to the observation of participation: The emergence of narrative ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 47(1), 69–94.
- Tomlinson, J. (1999). Globalised culture: The triumph of the West? In T. Skelton & T. Allen (Eds.), *Culture and global change* (pp. 23–31). London & New York: Routledge.
- White, J. (1997). Turks in the new Germany. *American Anthropologist*, 99(4), 754–769.
- Wilpert, C. (2004, June). *National case study: Muslim youth in Germany. Focus on youth of Turkish origins*. Paper presented at the International Conference Muslim Youth in Europe. Typologies of religious belonging and sociocultural dynamics, Edoardo Agnelli Centre for Comparative Religious Studies.
- Wurm, M. (2006). *Musik in der Migration: beobachtungen zur kulturellen Artikulation t rkischer Jugendlicher in Deutschland*. Bielefeld: Transcript.
- Yip, A. K. T. (2008). The quest of intimate/sexual citizenship: Lived experiences of lesbian and bisexual Muslim women. *Contemporary Islam*, 2, 99–117.
- Yuval-Davis, N. (2006). Belonging and the politics of belonging. *Patterns of Prejudice*, 40(3), 196–213.

Sosyoloji Dergisi

Yazarlara Notlar

Sosyoloji Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ve Sosyoloji Bölümü geleneklerinden beslenmekte ve bu kurumlarda oluşan birikimin yeni bakışla ve ürünlerle sürdürülmesini önemsemektedir. İlk sayısı 1917 yılında basılan ve Türkçedeki ilk sosyoloji dergisi olan *Sosyoloji Dergisi*, hâlihazırda yılda iki kez (Haziran ve Aralık) yayımlanan hakemli akademik bir dergidir.

Sosyoloji Dergisi, sosyoloji alanında çalışan akademisyenlerin yanı sıra, antropoloji, istatistik, ekonomi, eğitim, tarih, siyaset bilimi, din bilimleri gibi diğer sosyal bilim alanlarında çalışan bilim adamlarının sosyolojik perspektiften hazırlanmış katkılarına da açıktır. Dergi ayrıca değerlendirme yazıları, konferans, sempozyum ve atölye raporlarına da yer vermekte; belli konulara ayrılmış özel sayılar da yayımlanmaktadır.

Sosyoloji Dergisi'nde makaleler Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde İngilizce geniş özetleriyle birlikte yayımlanmaktadır. *Sosyoloji Dergisi*'nde yayına kabul edilmiş makaleler açık erişim olarak yayımlanmaktadır. Değerlendirilmek üzere sunulan başvurular 2015 yılından itibaren "iThenticate" intihal engelleme/analiz programında incelenerek akademik dürüstlük ve etik sağlanmaya çalışılmaktadır.

Sosyoloji Dergisi'nde;

- Sosyoloji alanı ile ilgili nicel, nitel araştırmalara, en son literatürü kapsamlı biçimde değerlendiren derlemelere, meta-analiz çalışmalarına, model önerilerine ve benzeri özgün yazılara yer verilir.
- Çalışmaların yöntembilim açısından yetkinlikleri kadar alana orijinal ve yeni katkı sunmaları da temel yayımlanma kriteridir.
- Yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Yayımlanan yazılar, düşünsel planda *Sosyoloji Dergisi*'ni bağlamaz.
- Yayımlanmış yazıların yayım hakları *Sosyoloji Dergisi*'ne aittir.
- *Sosyoloji Dergisi* ve yazar/ların ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Dergiye gönderilecek yazılar;

- Derginin web sayfasında belirtilen (http://tjs.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2015/04/yazim_kurallari.pdf) yazın kurallarına uygun şekilde hazırlanmalıdır.
- Yüklenen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmaması ve daha kolay kullanılabilirliği amacıyla 10 x 17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bundan dolayı tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir.
- İngilizce uzun özet de dâhil olmak üzere çalışmalar 35 sayfayı aşmamalıdır.
- Başvuruların Online Başvuru Yönergesi'ne (<http://tjs.istanbul.edu.tr/online-basvuru-yonergesi/>) uygun şekilde yapılması gerekir.

Gönderilen çalışmaların aşağıda koyu yazılan bölümleri içermesi gerekmektedir;

- *Türkçe Başlık Sayfası* (makale başlığını, yazar/lar/ın tam adlarını ve unvanlarını, çalıştıkları kurumlarını, adres, telefon, faks ve elektronik posta bilgilerini içermelidir)
- *Türkçe Öz* (150-200 kelime arası)
- *Anahtar Kelimeler* (5-8 kelime arası)
- *Ana Metin* (Nicel ve nitel çalışmalar giriş, yöntem, bulgular, tartışma bölümlerini içermelidir)

Yöntem kısmında ise eğer yeni bir model kullanılmışsa model alt bölümü ile mutlaka örneklem/çalışma grubu, veri toplama araçları ve işlem alt bölümleri bulunmalıdır. Derleme türü çalışmalar ise problemi ortaya koymalı, ilgili literatürü yetkin bir biçimde analiz etmeli, literatürdeki eksiklikler, boşluklar ve çelişkilerin üzerinde durmalı ve çözüm için atılması gereken adımlardan bahsetmelidir. Diğer çalışmalarda ise konunun türüne göre değişiklik yapılabilir, fakat bunun okuyucuyu sıca- cak ya da metinden faydalanmasını güçleştirecek detayda alt bölümler şeklinde olmamasına özen gösterilmelidir.

- Tablo, şekil, resim, grafik vb. metin içerisinde yer almalıdır.
- *Kaynakça* (Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği (APA) tarafından yayımlanan *Publication Manual of American Psychological Association* adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır).

Yayım Süreci Üzerine Notlar

- Yayımlanan yazıların içeriğinde ya da alıntılarında olabilecek çarpıtma, yanlış, telif hakkı ihlali, intihal vb. hususlardan yazar/yazarlar sorumludur.
- Yayımlanan yazıların içeriğinden yazarları sorumludur. İlgili çalışmada, eğer etik onay alınması gereken durumlar söz konusu ise yazarların etik kurullardan ve kurumlardan onay aldığı var sayılmaktadır.
- Hem metin içinde hem de kaynakçada *TDK Yazım Kılavuzu (Yazım Kılavuzu, 2009, Türk Dil Kurumu, Ankara)* veya www.tdk.gov.tr adresindeki online hali yazım kuralları, akademik atf ve gelenekler bağlamında ise *Publication Manual of American Psychological Association* [6. Baskı] esas alınır.

Sociology Journal

Notes for Contributors

Contributors submitting their work to *Sociology Journal* should be informed that articles should include the following:

- Quantitative, qualitative, or mixed research methods,
- Comprehensive literature reviews, meta-analysis, or meta-synthesis,
- Model proposals, clinical experimental research model, or original writings of similar quality.

Sociology Journal gives priority to current studies using advanced research and statistical methods and techniques. The Journal's main criteria for publication are original contribution to the field and competency in methodology.

Manuscripts are first assessed by the Editorial Board for purpose, topic, content, presentation style, and mechanics of writing. During this preliminary assessment, the Editorial Board guidelines are as follows:

- ✓ For Quantitative Research
 - Quantitative research based on a single variable or that mainly analyses frequency, percentage, difference, and correlational statistics is usually assessed in a preliminary assessment according to its contents. Quantitative research including multiple regressions, path and cluster analysis, or other advanced research and statistical methods is given priority.
- ✓ For Studies Developing a Measurement Tool
 - The authenticity, scope, quality of the group worked on, and efficiency of the reliability and validity of studies are taken into consideration to decide whether the measurement tool can be published independently.
 - The Editorial Board encourages contributors to send their manuscripts if the developed measurement tool is used in a study in which the findings are reported.
- ✓ For Experimental Research
 - Findings must be supported, detailed, and further elaborated on with qualitative data.
- ✓ For Qualitative Research
 - The reliability and validity studies and in-depth analysis of the data is of utmost importance.
- ✓ For Descriptive Studies
 - The journal aims to publish analytical studies identifying and proposing solutions to the key issues related to sociological issues. However, such studies should not resemble a book chapter based only on a literature review.
- ✓ Mixed Research Designs
 - Such studies have a higher likelihood of being published. Mixed research design studies should justify why and how the author adopted the research design used. Qualitative and quantitative sections are analyzed separately and are expected to meet the criterion described above.
- ✓ Please Note
 - The editors emphasize that *Sociology Journal* articles should not include studies based on very frequently used measurement tools or on research topics that have been overly examined, unless they propose an innovative approach to the topic in question.
 - Manuscripts based on thesis-related research should include all data used in the thesis. *Sociology Journal* does not publish any article including unethical practices such as sliding.
 - *Sociology Journal* believes that the data collection process for original research should have been done in the last 5 years.

Authors of manuscripts that do not meet the general publication criteria or the criteria specified above will be notified of the decision along with the reasons for it and will not proceed to the referee review process.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

- Authors are assumed to have conformed to an ethical code of conduct during research. Ethical problems that may arise after publication are binding for authors only.
- *Sociology Journal* is not responsible for the content and opinions expressed in the published articles and these do not necessarily reflect the opinions the Istanbul University Department of Sociology, being the author entirely responsible for the scientific content in the paper. The publisher/editor of *Sociology Journal* is not responsible for errors in the contents or any consequences arising from the use of information contained in it. The opinions expressed in the research papers/articles in this journal do not necessarily represent the views of the publisher/editor of the journal.
- Publishing rights of the manuscripts belong to the Istanbul University Department of Sociology.
- Articles may not be quoted without citing *Sociology Journal* and the author(s).