

MÜZİĞİN İKTİDAR DÜNYASI VE ARAÇSALLIĞI ÜZERİNE ONTOLOJİK BİR ANALİZ

AN ONTOLOGICAL ANALYSIS ON THE WORLD OF POWER AND INSTRUMENTALITY OF MUSIC

Doç. Dr. İbrahim Sarıtaş

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
isaritas@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2841-0787

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 6 Ocak 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 11 Nisan 2025

Öz

Müzik, bir sanat dalı olarak beşerle birlikte doğmuş, toplum içinde şekillenmiş ve gelişmiştir. Müzik teolojik, sosyolojik ve siyasi bakımdan birçok merhalede insan ve toplum üzerinde kilit işlevlere sahiptir. Geçmişten günümüze hangi coğrafyada ve kültürde olursa olsun, müziğin insanı etkileyen/dönüştürebilen gücünün ve kitlelerde ortak bilinç oluşturma yetisinin farkına varan herkes, müziği kontrol altına almak istemiştir. Özellikle dinler ve iktidarlar, tarihin birçok döneminde müziği toplumsal hâkimiyet için bir araç olarak kullanmıştır. Bu eksende müziğe hem teolojik hem de mitolojik anlamda mistik görevler biçilmiş ve ona eleştirilemez/tartışmaya kapalı aşkınsal özellikler atfedilmiştir. Antik Yunan'dan Roma İmparatorluğu'na, Orta Çağ beylik ve krallıklarından Nasyonal Sosyalist iktidara kadar hepsinde müzik, bu manada toplumu kontrol etmek için kullanılan bir sanat dalı olmuştur.

Abstract

As a branch of art, music was born with humanity, developed and shaped within the society. Music has key functions on human and society at many stages in theological, sociological and political terms. From past to present, regardless of geography and culture, everyone who has realised the power of music to influence/transform people and its ability to create a common consciousness in the masses has wanted to control music. Especially religions and powers have used music as a tool for social domination in many periods of history. In this axis, music has been assigned mystical duties in both theological and mythological terms, and uncritical/non-negotiable transcendental properties have been attributed to it. From Ancient Greece to the Roman Empire, from the principalities and kingdoms of the Middle Ages to the National Socialist government, music has been a branch of art used to control society in this sense.

Anahtar Kelimeler: Müzik, İktidar, Din, Propaganda, Nasyonal Sosyalizm

Key Words: Music, Power, Religion, Propaganda, National Socialism

GİRİŞ

İnsan, dünyaya geldiği andan itibaren çevresiyle sürekli bir etkileşim halindedir. Varoluşunun temel bir parçası olarak, dışsal dünyayı gözlemler, duyduğu sesleri tanımlar ve anlamlandırır ya da kimi zaman yalnızlığının bir yansıması olarak bu seslerden korkar ve onları tabulaştırır. İnsan, doğal habitatında karşılaştığı bilinmezlikler karşısında yaşantısını ve deneyimlerini anlamlandırmaya, onlara tepki vermeye ve bu süreçte etkilenmeye eğilimlidir. Bu, insanın varoluşuna dair döngüsel bir gerçeği temsil eder. Ancak insan, bireysel varoluş çabasının ötesinde, toplum içinde toplumu etkileyen ve yönlendiren bir güç olarak da rol oynar.

Müzik, insan ve toplum arasındaki bu karşılıklı etkileşimde önemli bir yer tutar. İnsan duyumsamalarının beşerî bir tezahürü olan müzik, bireyler ve topluluklar üzerinde hem güçlü bir etkisi hem de yönlendirici bir gücü olan bir ifade biçimidir. Müziğin ne olduğuna dair tanımlama çabaları, onun bu etkisini daha iyi anlamak için tarihsel ve kavramsal bir çerçevede ele alınmalıdır. Tarihsel analiz yöntemi, müziğin zaman içindeki işlevsel ve varlıksal dönüşümünü inceleyerek bu etkiye ışık tutmayı amaçlar.

Müzik, insanla birlikte doğmuş, onun dünyasında gelişmiş ve toplumu kapsayan daha üst bir yapı içerisinde tarihsel ve doğal belirlenimlerle şekillenmiştir. Farklı coğrafyalarda ve dönemlerde müziğin işlevsel tezahürleri değişiklik göstermiş, toplumsal yapı ve ihtiyaçlara göre yeniden tanımlanmıştır. Bu bağlamda müzik hem bireylerin hem de toplumların kültürel, duygusal ve sembolik dünyalarını şekillendiren bir araç olarak işlev görmüştür.

Tarih boyunca müziğin bu gücünün fark edilmesi ve onu kontrol etme kaygısı, müziğin teolojik, sosyolojik ve siyasi alanlarda araçsallaştırılmasına yol açmıştır. Dinler ve iktidar mekanizmaları, müziği kimi zaman kutsal bir ifade biçimi olarak, kimi zaman ise politik bir araç olarak kullanmışlardır. Özellikle dinler, müziği aşkın bir araç olarak görmüş ve onun manevi dünyayı şekillendirme gücünden faydalanmıştır. Aynı şekilde, iktidar odakları da müziği toplumu yönlendirmek ve kendi söylemlerini güçlendirmek için bir araç olarak değerlendirmiştir.

Bu tarihsel bağlam içerisinde, müzik hem bireysel bir duygu dili hem de toplumsal bir iletişim aracı olarak farklı işlevler üstlenmiştir. Ancak müziğin bu gücünün ne olduğu ve nasıl işlediğine dair daha derin bir kavrayış için öncelikle onun kavramsal boyutunu irdelemek gerekmektedir. Bu çalışmada, müziğin insan ve toplum üzerindeki etkilerini anlamak için tarihsel, teorik ve disiplinlerarası bir yöntem benimsenmiştir. İlk olarak, müziğin farklı dönemlerdeki ve coğrafyalardaki işlevleri tarihsel analiz yoluyla ele alınacaktır. Daha sonra, müzik ile teoloji, sosyoloji ve siyaset arasındaki ilişki, kavramsal

ve teorik bir çerçevede tartışılacaktır. Çalışma, müzik tarihine ilişkin literatür taraması ve belirli dönemlerin yazılı kaynaklarının analizi ile zenginleştirilmiştir. Bu inceleme, müziğin yalnızca estetik bir olgu değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel süreçlerin bir ürünü olarak da ele alınmasını sağlayacaktır.

MÜZİĞİN KÖKENİ, İŞLEVİ VE NE OLDUĞUNA DAİR KAVRAMSAL ÇABALAR

Müziğin kökenine dair söylenecek ilk söz; onun, beşerin tarihi ile birlikte var olduğudur. Ancak müziğin geçmişinde onun ayak izlerini takip etmeyi engelleyecek birçok boşluk bulunabilir. Seslerin tarihine dair somut bulguların eksikliği onun izini süremememizin en temel sebeplerinden biridir. Müziğin metinlerde geçtiği döneme kadar sadece arkeolojik bulgular üzerinden bir kıyaslama ve analiz yapılabilir. Sesli belgeler üzerinden bir araştırma ise ancak 20. yüzyılla birlikte ortaya çıkmıştır (Mimaroglu, 1995, s.13). Dolayısıyla bu tarihten öncesi için yazılı belgeler ve arkeolojik bulgular dışında yapılacak analizler, sadece varsayımlar olarak değerlendirilebilir. Ancak yine de bilmekteyiz ki kelime olarak ilk defa Antik Yunan'da "Mousike Tekhne", yani "Musalar Sanatı" sözcüğü ile kavramsallaştırılan müzik, bundan çok daha öncelere kadar götürülebilecek uzun bir geçmişe ve farklı hinterlandların izlerine sahiptir. Bu açıdan da çok yönlü bir izaha muhtaçtır. Müziğin ne olduğuna dair soruya teknik, sosyolojik, teolojik, politik ya da tarihsel anlamda farklı tanımlamalar yapmak mümkündür. Bu geniş tanım yelpaze aslında müziğin insan hayatındaki etkisinin ve işlevinin çeşitliliği ile izah edilebilecek bir durumdur.

İlk olarak teknik anlamda müziği tanımlamaya başlayacak olursak müzik, temel olarak ses, ritim ve melodi bileşenlerinin bir araya gelmesi (İmik ve Haşhaş, 2020, s.198) ve birbirine mantıksal silsile halinde bağlanan bu seslerin zamansal sıralanışı ile oluşturulan bir armoni olarak izah edilebilir (Webern, 1998, s.22). Müzik teknik anlamda insanın duyu yetisine hitap eden sesler manzumesidir (Timuçin, 1987, s.11). Başka bir deyişle teknik anlamda müzik, seslerin ritminin harmonik şekilde duyumsanmasına dair bir tanımlamanın konusudur. Bu ekseninde müziği sesin varoluşuna dayandıran Schelling'den (Schelling, 1907, s.136) modern dönemlerde müzikteki seslerin sıralanışını mantığa benzeten Adorno (Adorno, 2003, s.320)'ya kadar uzanan teknik bir tanımlama çabasını bulabiliriz. Örneğin Webern, müzik olarak tanımlanabilecek sesin işitme duyusuyla ilgili geçmişten bugüne geçerli olan doğal bir yasa vasfı taşıdığını söyler. Webern Platon'a atıf yaparak ezginin, sonraki her şey için yasa (nomos) olabileceğini söyler (1998, s.90). Attali'ye göre de sesteki gürültülerin anlamsal olarak biçimlendirilmesi mantıklı, teknik ve tınısal bir uzlaşmadır (2017, s.42). Langer ise müziğin, belli kurallar doğrultusunda duyularımıza seslerin bizzat

sunumu olduğunu söyler (akt. Fubini, 2006, s.123). Dolayısıyla teknik anlamda düşünüldüğünde müzik, notalar üzerinden mantıksal olarak kurulmuş normları olan bir üretim biçimidir.

Bu teknik tanımlamalar düşünüldüğünde müziğin işlevini ve etkisini de ortaya koymak elzem hale gelir. Bunu yapmak bizleri hem dönemsellikten hem de durumsallıktan azade tanımlamalar bulmaya götürebilir. Bu yönüyle müzik, toplumsal bir üretim aracı olarak insanın kendisi, içinde yaşadığı toplum ve tüm dış dünya ile bağ kurduran güçlü iletişim araçlarından biridir (Khan, 1994, s.165; akt. Nacakçı, 2013, s.21). Herder, halk şarkıları üzerine yazdığı eserlerinde bütün insanların konuşma kadar doğal bir biçimde müzik yoluyla da iletişim kurduklarını söyler (Bohlman, 2002, s.67). Daha da özelinde müzik ilk olarak insanın kendisiyle iletişim kurmasının bir aracıdır. İnsan kendi ruh halini, heyecanını, mutluluğunu, korkularını ve hüznlerini idrak etme noktasında müziği öz/işsel bir iletişimin parçası haline getirir. İnsan müzik vasıtasıyla kendine dair bir öz bilinç geliştirir. Bu iç iletişim ağı içerisinde müziği sosyolojik açıdan irdelemek için, onu üreten insanın özelliklerini de ortaya koymak gerekmektedir. Çünkü müziğin özünde, üreten ve tüketen ilişkileri bağlamında doğrudan insan vardır ve müziğin kökleri doğrudan toplumun içindedir. Müziği duyumsamak, toplumsal davranış biçimi olarak doğal yollardan öğrenilmiş bir eylemdir. Dolayısıyla insan, bunu aktarmanın da bir aracı olur. Bu aktarım anında insan ve onun oluşturduğu toplum yine müziğe gereksinim duyar (Kaplan, 2019: s.20). Bu açıdan müziğin toplumsallıkla ilişkisi ise iki yönlüdür. Müzik hem toplumu etkiler hem de ondan etkilenir (İmrik, 2014, s.29). İnsanın, yani beşerin notalar ve dizelerdeki üretimi tarihsel ve toplumsal olarak her yerde mevcuttur. Müziğin içindeki sözcükler, sesler vasıtasıyla düşünce, his ve deneyim içeren anlamlara dönüşerek müziğin temel yapısını oluşturur (Kaplan, 2019, s.42). Diğer taraftan müzik; hislerimiz, hazlarımız, toplumsal rollerimiz, politik düşüncelerimiz ve inşa ettiğimiz örgütlü toplumsal gruplar hakkında bakış açımızı ortaya koymaya yardım eder (McClary, 2007, s.201; akt. Ersoy, 2014, s.91). Müzikle olan bu etkileşim yalnızca tek tek insanlarla ve toplumla sınırlı kalmaz; iktidar yapılarını, kurumları farklı bir ifade ile hükümetin yönetimi dahil ülkedeki diğer tüm işleri de kapsar (Soykan, 2002, s.30). Müziğin bu manadaki yönünü araştırmak ise sosyolojik olarak müziğin gücü ve toplumsal etkisini daha başka bir düzlemde irdelemektir (Esgin, 2012, s.153).

Beşeri üretimin sonucunda yaratılan müzik aynı zamanda kültürel bir yapının içinde yer alan sosyal bir olaydır (Kaplan, 2019, s.22-23; Cook, 1999, s.9).¹ Bu mesele dikkate alınarak yeniden değerlendirecek olursak, Merriam'a göre müzik kültürel olarak mana yüklü seslerin oluşturduğu etkinlikler, düşünceler

¹ West'e göre Antik Yunan medeniyetlerinde kültür doğrudan müzikle oluşmuştur (1992: 1).

ve nesnelere bütününe ifade eder (1964, s.107-114). İnsana dair olan müziğin bir besteci tarafından düzenlendiği, bir seslendirici tarafından icra edildiği ve bir dinleyici tarafından duyulduğu birlikte ele alındığında hepsi kültürel bir görünüme sahip ve doğrudan kültürün içinde bir üretilerdir. Kültürleme, kültürleşme, yabancılaşma, kültürel şok gibi mevzular düşünüldüğünde eğitim, din, sosyoloji, ticaret ve siyaset gibi konuların ulusal ve uluslararası boyutta bu etkileşimin alanları olduğu görülür. Bu açıdan kültür ve müzik ilişkisini irdelemek tarihsel-toplumsal olarak müziğin etkisinin daha iyi bir şekilde görülmesini bizlere sağlar (Kaplan, 2019, s.15-21). Tarihsel uzlam içerisinde toplum değişirken, birey ve toplumsal kurumlar, dolayısıyla müzikal nağmeler ve müzikal roller de değişmektedir. Bu açıdan müzik, geçmişten bugüne tarih içerisinde toplumsal ilişkiler ve koşullar bütünü üzerinden belirlenen bir temsil alanı olarak (Ergur, 2009, s.9) toplumsallığı simgeleyen kültürel, tarihsel ve politik anlamda zamanın ruhuna göre değerlendirilmesi elzem olan sosyolojik bir olgudur.

Müzik ve kültürel olan arasındaki uyum ve uyumsuzluğu irdeleme çabaları ise bizlere sesin felsefi ve etimolojik boyutuna dil ile olan ilişkisi üzerinden ışık tutmaya yardım eder (Kaplan, 2019, s.13). Şayet müziğin beşere dair ve aynı zamanda toplumsal vasıflara da sahip olduğunu söylüyorsak ve onun bir iletişim aracı olduğunda hemfikirsek şunu söylemeliyiz ki, müzik insana ve kitlelere notalar aracılığıyla bir şey söyler. Bu manada müzik bir dildir. Bunu dikkate alarak müziğin anlamına dair etimolojik bir izah yapılmazsa diğer tüm tanımlamalar da boşa düşmüş olacaktır. Çünkü müzik hem toplumsal hem teolojik hem de siyasal anlamda bir dildir. Bu açıdan Schaeffer'in "insanın kendi türünü nesnelere dilinde tanımlaması" olarak gördüğü (Attali, 2017, s.14) ve Fubini'nin iradenin kendi imgesini temsil ettiğini söylediği (Fubini, 2006, s.109) müziğin, tarihsel serüveninin dil ile birlikte izah edilmesi gerekir. Her ne kadar Adorno, ideolojik tahlillerini dışarıda bırakarak müziğin son kertede niyetlerden yoksun bir dil olma eğilimi gösterdiğini söylese de (Fubini, 2006, s.27; Ringer, 1990, s.8; Kutluk, 1997, s.3), o da ideolojik analizlerinde müziği basit metaforlardan ibaret görmeyerek iktidar alanına dair tanımlarken (Adorno, 2003, s.320), aslında onun bir dil olduğunu kabul eder. Ona göre temel olarak anlamlı unsurlardan tamamen yoksun bir müzik yoktur, müzikte anlamlı olmama hali dahi bir anlamlılığa dönüşerek ilerler (Adorno, 2003, s.324). İşte tam bu noktada Weberin insanın ya da toplumun düşüncelerini, geleneklerini, ideolojilerini müziğin diliyle anlatmak istediğini ve müziğin diline en idrak edilebilir formu sunmak için yollar aradığını ifade eder (1998, s.60-61). Aynı şekilde Descartes, Leibniz, Euler De Nora ve çok eskilerde Pythagorasçı düşünürler de müziğin mükemmel biçimde kendi kendine yeten bir dil olduğunu söylerler (Fubini, 2006, s.92). Attali ise bu dilin aslında bir "his bütünlüğü" olduğunu aktarır (2017, s.36). Yine çok eskilerde Schönberg ve

özünde sanatı genel olarak doğanın, özelde insan doğası biçimiyle oluşturduğu bir ürün olarak gören (Webern, 1998, s.13) Goethe gibi düşünürlerin müziği “anlaşılabilirlik” olarak tanımlamaları (Kutluk, 1997, s.3) da aynı “his bütünlüğü” söyleminin bir yansımasıdır. J. G. Herder, J. J. Rousseau ve Herbert Spencer gibi düşünürler müziğin, konuşmanın yoğunlaştırılmasından doğan bir gerçeklik olduğunu ve dolayısıyla onun yine dilden türediğini savunurlar. Bu anlamda da vurgu ve söyleyişin giderek “konuşma ezgisi” şeklinde müziğe dönüşmüş olabileceğini iddia ederler (Oransay, 1976, s.38-39). Örneğin Herder’e göre konuşma ile şarkının kökeni aynıdır. Onların ortak nitelikleri, bir halkın tarihine önemli katkıda bulunur (akt. Bohlman, 2002, s.70). Yine müziğin dil ile ilişkisine dikkat çeken Ferdinand Saussure ve Jacques Derrida gibi göstergebilimci düşünürler de aynı şekilde dilden önce müzik olmayacağını söylerler. Onlara göre sözlerden ya da hikâyelerden uzak her müzik transkripsiyon gerektiren simgesel sözler manzumesi olarak kalır. Robert Schumann ise müziğin özgür ve değişken olarak ruhu harekete geçiren genel lisanı konuştuğunu söyler. Bu anlamlılığı ortaya koyan Sigmund Freud, müziği şifresi çözülecek ya da çözümlenmesi gereken bir metin olarak tanımlar. Friedrich Nietzsche’nin müziğin “hakikati söyleyen söz” olduğu teorisi de müziğin anlaşılabilir bir dil olarak görülmesi gerekliliğini destekler (Schumann’dan akt. Attali, 2017, s.14, s.36). Ancak Strauss müzikte dil benzeri bir anlama sahip şifrenin her zaman bulunamayacağını söyler ve söz konusu olanın “anlamı çıkarılmış bir lisan” olarak görülmesi gerektiğini aktarır (Levi-Strauss, 1971; akt. Attali, 2017, s.14, s.36). Sonuç olarak şunu söylemeliyiz ki, müziğin kavramlardan ve kelimelerden çok daha güçlü olduğunu görürüz. O açıdan Strauss’un bu görüşü çok da kabul edilebilir gözükmemektedir. Bu tartışmanın sonunda şayet müziğin bir dil olduğunu kabul ediyorsak, bu sefer de onun nasıl bir dil olduğu sorusu karşımıza çıkar. Buradan hareketle De Nora, müziğin duyguların dili olduğunu söyler. Çünkü sanatlar arasında duygularla en çok bağdaştırılan dal müziktir (2003, s.83). Temel olarak müziğin muhtevasındaki iç dinamizm kalbi ve ruhu harekete geçiren güçlü bir etkiye sahiptir (Yıldırım ve Koç, 2011, s.35). Bu etki bizleri, insanın duygusal bir varlık olduğu gerçeği ile karşılaştırır. Örneğin sanatı duyuların güzel oyunu olarak gören Kant’a göre müzik, duyumsamalardan estetik idealara doğru bir yol aldığı için diğer sanatlara göre insanı daha derin anlamda etkiler (Kant, 1994, s.206).² Bu etki o kadar büyüktür ki Hegel bunu izah edebilmek için müziğin Mutlak’ın bizatihi duygu biçiminde ifşası olduğunu söyler (1967, Kısım I; akt. Fubini, 2006, s.108). Weber ise müziği daha açık bir şekilde “insan ruhunun dili” olarak tanımlar (akt. Uçan, 1994, s.119). Rousseau, müziğin insan kalbine daha yakın bir dil olarak konuştuğunu belirterek bu etkiye dikkat çeker (akt. Fubini, 2006, s.103). Müzik ile duygularımız arasında derin bir

2 Tarihsel olarak bu etkinin bilincinde olanlar müziğin bu yönünü sıkça kullanmışlardır. Örneğin İskender döneminde, müziğin insan ruhunu avutucu bu özelliğinin farkına çok iyi var olmuş ve müzik tüm meclalarda bir araç olarak sıkça araçsallaştırılmıştır (Fubini, 2006: 20-21). Yine aynı şekilde ulus devletin ortaya çıktığı tarihlerde müzik milli şuur oluşumunda/devlet inşasında araçsallaştırılmıştır.

bağ bulunmaktadır. Aristo, müzikteki ritimlerin ve melodilerin ruhun halleriyle benzerlik taşıdığını ifade ederken (Schopenhauer, 1969, s. 260), tam olarak bu ilişkiye vurgu yapmaktadır. Leibniz'in, müziği Schelling ile benzer şekilde, seslerin insan tarafından hazla algılanması olarak tanımlaması (Fubini, 2006, s. 93), müzik ile duygu arasındaki bağlantıyı bir başka açıdan ortaya koyar. Peki tam olarak müzik nasıl bir duygusallık doğurur? Buna cevap olarak Kant "ruhu çok farklı ve mahrem biçimlerde etkileyen"³ müziğin "duyguların dilini", yani "her insanda mevcut olan hislerin evrensel dilini" temsil ettiğini söyler (1994, s.188-191). Hegel ise müziğin belli bir duyguyu değil, soyut biçimdeki duyguyu ifade ettiğini söyler (akt. Fubini, 2006, s.109). Müzik, içeriğiyle aşk, mutluluk ve hüznü gibi duyguların tercümanıdır (İmik ve Haşhaş, 2020, s.198). Neşeyi, acıyı, hüznü, korkuyu, taşkınlığı ya da dinginliği anlatır (Laserre, 2007, s.24-25). Her ne kadar Schopenhauer ve Laserre gibi düşünürler müziğin özel bir duyguyu anlatmadığını, daha ziyade genel manada duyguları anlattığını söylese de (Schopenhauer, 1928-1930, s.921; Laserre, 2007, s.32), Nietzsche müziğin yaşam duygusunun içinde saklı ve belirli olan neşeyi ve acıyı anlattığını ifade eder (Laserre, 2007, s.48). Leikert'e göre ise müzik genetik ve yapısal olarak narsisizm ve Oedipal yapılardan önce gelen alanlara atfedilebilecek bir mit, yani Orpheus miti aracılığıyla duyguları etkiler (2001, s.1286). Oberhoff da bunu destekler şekilde müziğin kökeninde ve etkisinde, onun insan narsisizminin bir icadı olmasının ve müziğin özellikle hayata karşı "yüceltici yücelik" anlamında narsist tavrını ifade edebilme yeteneğinin yattığını söyler (2003, s.9).

Yukarıda zikrettiğimiz tüm tanımlamalar ışığında⁴ müziği ister bireysel isterse toplumsal olarak görelim, şu söylenmelidir ki hiçbir tanımlama, müziğin insanla birlikte tarihsel olarak ortaya çıkan ve gelişen bir sanat dalı olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. O açıdan nihai olarak müziği bir sanat dalı olarak tanımaya da ihtiyaç vardır. Buna göre müzik, insanın duygularını sesler aracılığıyla başka gruplara yansıtma sanatı (Uçan, 2005, s. 1; Selanik, 1996, s.2) olarak tanımlanabilir. Müzik izlenim, düşünce ve duyguları bir gaye ve yöntem içerisinde estetik olarak bezenmiş seslerle kulağa hoş gelecek biçimde anlatan bir sanat dalıdır (Uçan, 2005, s.10-11). Bu yönüyle, müzik estetik niteliklere sahiptir. Aynı zamanda, tüm sanatlar arasında tarihsel olarak en eski ve en temel sanat dalı olarak kabul edilir (İlyasoğlu, 1999, s. 1). Schelling de müziğin tarihte karşımıza çıkan ilk sanat olduğunu ifade etmektedir (Schelling, 1907,

3 Oberhoff'a göre müzik bir duygu dili olması ve dinleyicide bilinçli ve bilinçdışı duygular uyandırma gücü olması nedeniyle tehlikeli olarak görülür (Oberhoff, 2003: 18). Duygulara hitap eden müzik, yüzyıllar boyu Batı uygarlığı içerisinde edebiyat ve şiirle sıkı bir birliktelik içinde gelişmiştir (Fubini, 2006, s.26). Antik Yunan'dan itibaren müziğin temelinde şiir vardır. Antik Yunan müziğinin en şaşıla dönemi olarak bilinen Homeros zamanında müzik, kahramanlık şiirlerinin bir parçası olarak kullanılmış, bu dönemde, müzik ve şiir için ortak bir ifade olarak "okuma yazma" eğitimi kavramı benimsenmiştir (Akan, 2012, s.99). Antik Yunan'da drama içinde de aynı şekilde müziğin özel bir konumu vardır. Burada da müzik koro eşliğinde uygulanır (Mimaroglu, 1995, s.17). Dolayısıyla müzik hem ezgi hem ritim anlamında şiir yasalarına aynı şekilde bağlıdır. Bu tarihsel bir aradalık Schiller'in ifadesiyle müziksel ruh halini daha sonra şiirsel düşünceye dönüştürmüştür (Laserre, 2007, s.39). Michael Herzfeld'in "toplumsalın şiirselliği" diye tanımladığı kültürel yakınlık duygusunun ancak müzikle verilebildiği düşüncesi tam olarak Antik Yunan'da gözlemlenebilir (Bohman, 2002, s.138-139).

4 Diğer taraftan müzik insanı eğlendiren bir araç da olabilir (Kutluk, 1997: 48). Örneğin Philodemos, "De Musica" (Müzik Üzerine) isimli çalışmasında müziğin "her şeyden çok hoş bir hobî" olduğunu söyler (Filodemo, 1939: 16). Müziğin kimi zamanlar bir tedavi yöntemi olarak kullanıldığı bile söylenebilir (Alpağut,1998: 84). Tarihin birçok döneminde hem Batı toplumlarında hem de Doğu'da müziğin tedavi amaçlı kullanıldığı bilinmektedir. Müziğin dönemler içerisinde bir işkence aracı olarak kullanıldığı da söylenmelidir (Attali, 2017: 39).

s. 136-139). Her ne kadar müzik en ilkel sanat dalı olarak tanımlansa da tarihsel süreç incelendiğinde 18. yüzyılda felsefi bir boyut kazanarak güçlenen ve derinleşen bir sanat dalı haline geldiği görülmektedir (Fubini, 2006, s.40). Bu yönüyle de müzik, yüksek bir sanattır. Örneğin Nietzsche’de, bu mükemmellik diğer tüm sanatların kökeni sayılır (Fubini, 2006, s.110-111). Lasserre’de akla ve duygunun üst katlarına seslenen, “insanı büyüleme gücü en yüksek sanat” olarak tanımlanan (1997, s.9) müzik, Schopenhauerde duyguların yüksek sanatıdır (Yıldırım ve Koç, 2011, s.35-36). Arnold Schering ise müziğin toplumdaki kurucu gücü bakımından bütün sanatlardan üstün olduğunu iddia eder. Müzik, yüksek bir düşünsel hareket sunan ve böylece kitleleri bağlayıp bir arada tutan sanat alanıdır (Schering, 1931, s.394). Beethoven’da da müzik, benzer bir bakış açısıyla “tanrısal bir sanat” olarak tanımlanır (Uçan, 1994, s.11). Wagner de aynı şekilde müziği bütün sanatların en üstüne çıkarır ve Beethoven gibi müziği tanrısallaştırır, ancak sonrasında yozlaşmanın sebebi olarak da görmeye başlar (Lasserre, 2007, s.7-8). Her şeye rağmen kurtuluşu yine onda bulur. Langer ise daha biçimsel bir tanımlama ile müziğin sembolik bir sanat dalı olduğunu söyler (Langer, 1957, s.78-79). Buna karşın Diderot, müziği çok daha gerçekçi bir sanat olarak görür, çünkü tam da kavramsal belirlenmemişliğiyle gerçekliğin gizli kalmış ve başka türlü ulaşılamayacak köşelerini ifade etmeyi başarabildiğini söyler. Fubini de bizatihi müziğin insan ruhunun bir kategorisi, insanın ebedi tarihinin büyük sabitlerinden biri olarak bir sanat dalı olmayı hak ettiğini ifade eder (Fubini, 2006, s.105-111). Fubini’nin bu düşüncesinin arka planında, müziği diğer sanatlarla karşılaştırılamayacak biçimde alıcısına güçlü bir etki yapması, öznedeki iz bırakması ve onları dönüştürerek devindirmesi vardır (Yıldırım ve Koç, 2011, s.102). Dolayısıyla temel olarak bu çalışmanın da konusu müziğin insan üzerindeki güçlü etkisi ve onun araçsallaştırılmasıdır. Bu gücün farkına varan herkes tarihin dönemlerinde müziği kontrol altına almaktan ve araçsallaştırmaktan kaçınmamıştır. Bu durum özellikle dinlerin ve iktidarların gündeminde olmuştur.

TANRININ DİLİ OLARAK MÜZİĞİN AŞKINSALLIĞI VE ARAÇSALLIĞI ÜZERİNE

İnsanla birlikte ortaya çıkan müziğin hikâyesi, birçok dönemde aşkınsal vasıflarla birlikte yazılmıştır. Hem teolojik hem de mitolojik mecrada bu tarih yazımı, müziğe mistik görevler biçilerek ve ona eleştirilemez/tartışmaya kapalı aşkınsal özellikler atfedilerek yapılmıştır. Bu aşkınsallık lütfunun arkasında müziğin araçsallaştırılması meselesi vardır. Nihayetinde tüm dinlerin müziğe aşkın bir karakter kazandırarak onu araçsallaştırdığı gözlemlenir. Müzik, dinler açısından kutsal bir varlığın sesini şekillendirmeye hizmet etmiştir. Bohlman’a

göre müziğin pek çok din açısından taşıdığı bu anlam ve erk, müziğin insanı ve toplumu etkileyebilme yordamında yatar (Bohlman, 2002, s.27-38). İnsan bedeni üzerinde hükmetme kabiliyeti olduğu ve dansla birlikte ayinlerde kullanılabilirdiği için müzik bu noktada teolojik bir güç olmuştur (Attali, 2017, s.24). Birçok eski kültürde onun Tanrılar tarafından (Akan, 2012, s.58-59) ya da onların dünyadaki temsilcisi olan hükümdarlar tarafından icat edildiğine inanılır (Uçan, 2005, s.42). Tarih içerisinde birçok düşünürün yorumlarında müziğin teolojik olarak araçsallaştırılmasının izleriyle karşılaşırız. Gray'e göre müzik, birçok din tarafından "tanrıların dili" olarak ele alınmıştır (1993, s.10). Aynı şekilde Platon da müziği "tanrıların bir hediyesi" olarak görür (Kaygısız, 2004, s.65) ve onu "tanrının dili" olarak tanımlar (Uçan,1994, s.11). Yine Schönberg'e müzik, tanrısal bir vasıf mahiyetinde insanlara hükmederek yatıştırma gücünün yansımasıdır ve müziğin anlamı aslında tanrıların özlemidir (Attali, 2017, s.43). Müzisyeni yaratıya iten heyecan ancak tanrısal bir anlamla izah edilebilir (Laserre, 2007, s.38) diyerek Schopenhauer bu düşünceyi destekler. İbn Haldun da müziğin erkinin müziğin kutsallığından kaynaklandığını söyler (Bohlman, 2002, s.84). Yine Schelling müziğin sonsuzun sonlu olanda, evrenselin tikelde temsili, mutlak olanın fenomende nesnelleştirilmesi olarak bedensellikten en uzak ve dolayısıyla da aşkınsal bir sanat olduğunu söyler (Schelling, 1907, s.150).

Müziğin teolojik aşkınlığını ve araçsallaştırılmasını tarih içerisinde birçok dinde görmek mümkündür. Bu dinlerin çoğunda ritüelin uygulanışının daha anlamlı olması ve dinsel uygulamayı daha çekici kılmak için müziğin belirli alanları, büyü ya da ölümsüzlük imgeleri oluşturarak kullanılır (Bohlman, 2002, s.27). Örneğin Mısır ve Mezopotamya gibi medeniyetlerde müzik aracılığıyla tanrılar ve göklerin muhafızlarıyla ilişki kurulduğuna inanılır (Attali, 2017, s.41; Batuk, 2013, s.52-53). Antik Yunan'a ait hikâyeler de müziğin aşkın özelliğine dair birçok örnek barındırır. Mesela Platon müziği tanrılara adanan kutsal bir araç olarak görür. Ona göre tanrılar müzikle kutsanmalı ve kutsal olarak belirlenmiş şarkılar dışında hiçbir şey icra edilmemelidir. Buna uyan cezadan kurtulmalı ve uymayan da cezalandırılmalıdır (Platon, 2007, s.799a-b-800a; akt. Akan, 2012, s.118-119). Teolojik anlamda Antik Yunan'da olduğu gibi, Çinliler için de müziğin kutsal bir manası vardır. Görüntüsü boğanın başını andıran lir, tanrısal güç ve bereketi getirdiğine inanılarak çalınır (Batuk, 2013, s.52-53). Burada müzik, tanrılar ve dünya arasında bir köprü işlevi görür. Müzik ruhsal olanı yayar ve gökyüzüne ahenk getirir (Attali, 2017, s.47-48). Bu bakış açısı toplumdaki iktidar ve yönetim kültürüne de yansımıştır. Saray etkinliklerinde ve dini törenlerde müzik sıkça kullanılır. Çin'de müziğe atfedilen önem özellikle Konfüçyüs'te görülebilir (Mimaroglu, 1995, s.13). Konfüçyüs, "müzik, gök ve toprak arasında bir ahenktir" der ve metafiziksel bir bakış açısıyla (İmik ve Haşhaş, 2020, s.197) ona ontolojik bir sıfat kazandırır (Konfüçyüs, 1998, s.30-

32; Yıldırım ve Koç, 2011, s.30-31; Soykan, 2002, s.30; Kaplan, 2019, s.18-19) ve onu ahengin uyum ilkesine dayandırır (Xun, 2005, s.56; akt. Akan, 2012, s.62). Diğer toplumlarda da durum çok farklı değildir. Örneğin Labecka'ya göre şamanlar da aynı şekilde müziği araçsallaştırmış ve dini törenlerinde kullanmıştır (Labecka, 1995, s.77-98). İbranîler ise müziği daha çok mabet, savaş ve cenaze alaylarında ya da ruhanî âyinlerde ilâhiler şeklinde kullanır (Colombe, 2012, s.30).

Söylendiği üzere çoğu din ve kültür müziğinin gücünün farkında olarak onu aşkınsallıkla bezemiştir. Genel olarak tüm dinler incelendiğinde müziğin yer yer olumsuz anlamda toplumsal bozuklukların kaynağı olarak görüldüğü, ancak diğer yandan da kutsal ve ruhu etkileyen olumlu bir araç olarak düşünüldüğü gözlemlenir (Fubini, 2006, s.75). Kendi kontrollerinde olduğu sürece müzik icrasına izin verilmiş ya da kendi tekelinde olduğu sürece aşkınsallığının dozajı arttırılmıştır. Müziğe dair iki yönlü bu bakış açısı özellikle Hristiyanlıkta gözlemlenir. İlk olarak müzik kişinin kendi duygularına, özellikle de narsistik duygularına hitap etmesi dolayısıyla din dışı olarak kabul edilmiş ve yüzyıllar boyunca Kilise tarafından şiddetle mücadele edilmiştir. Bu nedenden ötürü müzisyen, ahlaki açıdan kınanacak ve günahkâr olarak nitelendirilecek bir meslek sahibi olarak görüşmüştür (Oberhoff, 2003, s.18). Kilise müziği ile dindışı müzik arasındaki çatışma devlet ve Kilise arasındaki egemenlik savaşının bir yansıması olarak da hayat bulur (Mimaroglu, 1995, s.23). Özellikle Roma İmparatorluğu parçalandığında, müziği hâkimiyeti altına alma sırası Kiliseye gelir. Bu değişimden itibaren Roma Kilisesi uhrevi ve dünyevi iktidarın temsilcisi olarak görülür. Müzik de bu iktidarın bir aracı olarak Kilisenin kontrolünde tutulmak istenir (Fukuyama, 2016, s.249). Bu doğrultuda ilk zamanlar Papa tüm müzikleri baskılar (Attali, 2017, s.50). Halk müziği ve çalgılar puta tapıcılığın simgesi sayılır (Mimaroglu, 1995, s.21). Ancak bu durum uzun sürmez ve nihayetinde Hristiyanlıkta, kutsal şarkının dua için yardımcı bir enstrüman olabileceği ve müziğin verdiği hoşluk sayesinde duayı daha kabul edilebilir kılacağı fikri benimsenir (Fubini, 2006, s.76). Papa Gregor daha sonra kendi adıyla anılacak kutsal metinler vasıtasıyla bestelenmiş latince ilahileri Kilise ayinlerinde kullanır (Attali, 2017, s.49; Mimaroglu, 1995, s.24). Bu tarihten itibaren de Hristiyanlığın müziği en fazla kullanan dinlerden biri olduğu görülür (Kızılabdullah, 2019, s.307). Müzik Ortaçağ'da İmparatorluklar döneminde de aşkınsal vasıflara sahip olur ve tanrısallığını sürdürür (Attali, 2017, s.47). Müzikte dinsel sadakate dair metinler ortaya çıkar ve dönemin en acil sorunu müziğin ve dini şarkıların Kilise tarafından öğretilmesi olur (Fubini, 2006, s.20-21). Hristiyan dünyasında ayrıma yol açan Protestanlık ise dinin müziğe bakış açısını daha da değiştirir ve onun halka inmesini sağlar. Martin Luther (1433-1516), dine getirdiği yeni görüşlerde müziği etkin bir şekilde kullanmaya başlar. Melodi ve dilin sadeleştirilip halkın rahatça anlayacağı ve benimseyebileceği

halk şarkıları olmasını ister (Mimarçoğlu, 1995, s.27-28). 16. yüzyılın sonlarından 18. yüzyıla kadar misyonerler de müziğin erk sağlama gücünün farkında olarak, ruhsal anlamın müzik yoluyla dönüştürülmesinin gerçekleşeceği bir uzam oluşturmak isterler ve onu araçsallaştırırlar (Bohlman, 2002, s.38-39).

Ancak Aydınlanmayla birlikte Batı'da yaşanan dönüşümler neticesinde Avrupa'da sekülerizm anlayışı filizlenir. Bilimsel ilerleme, geleneksel ve teolojik alanları sınırlamaya başlar. Aydınlanmanın siyasal eleştirisi, dini kurumların iktidar ve meşruiyet alanını hedef alarak (Casanova, 2014, s.38-39), dini ilkel bir düşünceye indirger ve mekanik bir dünya anlayışına yönelik başlar (Taylor, 2014, s.339). Nihayetinde müziğin dinsel gücü ve aşkınsallığı da ilerici dünyevileşme ve laikleşme dalgasıyla birlikte zayıflamaya başlar (Fubini, 2006, s.80). Örneğin bu dönemde Goethe, müziği uhrevi ve dünyevi olarak ikiye ayırır. Artık dünyevi müziğin kutsal olanla karıştırılmaması gerektiği anlayışı, aydınlanmış müzik kültürünün hâkim görüşü halini alır (Yıldırım ve Koç, 2011, s.35; Tatar ve Aydın, 2017, s.7). Bu dönemde müzik giderek laikleşerek, dünyevi bir renge bürünme eğiliminde olur. Özellikle Weber gibi düşünürlerin katkılarıyla müziğin gökten indiğine ve aşkınsal özelliklere sahip olduğuna dair inanışların önü kesilir (Turley, 2001, s.637). Müzikteki Kilise egemenliği böylece yerini gitgide bilinçlenen ulusalcılığa bırakır (Mimarçoğlu, 1995, s.33). Modernleşmeyle birlikte geleneksel yapılar zamanla aşkınsallıktan arınır. Max Weber'in değişimiyle "insanlar artık kendilerini birer birey olarak görmeye başlar" ve bu farklılıkları önceleyen modern toplumlar oluşur (Hesse, 1991, s.78). Böylelikle öznellik boyutu, müziğin de içine girmeye başlar (Fubini, 2006, s.82-83). Aynı zamanda gelişen bireycilik akımlarıyla müziğin sadece besteci için değil, dinleyici için de kendilik nesnesi işlevi ortaya çıkar (Oberhoff, 2003, s. 23). Ancak yine de 19. yüzyıl başlarından itibaren Avrupa'da ortaya çıkan romantik akım dönemi içinde de Kilise müziğinin dışında sarayların yüksek sanatı olan opera, politik-dinsel unsurlar barındırır (Kutluk, 1997, s.16). Bu dönemde üretilen eserler mitoloji, şeytana inanma ve tapınma gibi konuları içerir. Kiminde bir aziz, kiminde 15. yüzyılın önemli bir dini lider, kiminde de Portekiz işgali altında olan Afrika'daki Hıristiyan ve pagan çatışmalar, operanın temel konuları oluverir (Fubini, 2006, s.80). Yükselen milliyetçilik dalgasıyla birlikte müziğin aşkınsallığı kaybolurken iktidar açısından araçsallığı daha da yükselişe geçer.

İDEOLOJİ VE İKTİDAR BAĞLAMINDA ANTİK YUNAN'DAN TOTALİTER REJİMLERE MÜZİĞİN ARAÇSALLIĞI

Beşere dair olanın toplumsal olduğunu söylemek kadar, toplumsal olanın da politik olduğunu ifade etmek yanlış olmaz. Toplumsal bir üretim olarak

müzik de politik olanla bağlantılıdır. Müzik ve politik bilinç, karşılıklı olarak birbirini etkiler (Yıldırım ve Koç, 2011, s.42). Bu da doğal şekilde müzik ve politik olan arasında oldukça sıkı bir ilişki doğurur. Bahsi geçen ilişki, dini, siyasi ve iktidar alanını kapsayan bir yelpazeye sahiptir (Tatar ve Aydın, 2017, s.6). Bu açıdan müzik söz konusu olduğunda, Webern'e göre politikayı işin içinden çıkarmak çok zordur (1998, s.27). Dolayısıyla şu söylenebilir ki insanın politik bilinçlenmesi ve müziğin araçsallaştırılması meseleleri düşünüldüğünde, müziğin tarihi de aslında siyasi bir tarihtir (Schmidt-Salomon, 2002, s.60). Gerçekten de müzik birçok toplumda iktidarın meşrulaştırılması ve şiddet tehdidini unutturmak amacıyla kullanılıp üretilmiştir (Attali, 2017, s.28). Daha Antik çağlardan itibaren müziğin güçlü etkisi nedeniyle politik olarak kontrol edilmesi gerektiği düşüncesi vardır. Özellikle müziğin ulusu güçlü bir biçimde şekillendirebilme ve kitlelerde ortak bilinç oluşturma potansiyeli dolayısıyla ortaya çıkan bu düşünce, müziği doğal olarak iktidara hizmet eden bir araca dönüştürmüştür. Bu süreçte müzik, iktidarın dilini, gücünü ve geleceğini garanti altına almanın bir aracıdır (Yıldırım ve Koç, 2011, s.92). Müzik kontrol ve kanalize edilmelidir. Müziğin kitlelerde ortak bilinç oluşturma etkisi, harekete geçirdiği kitlelerin çapı ve bunu sağlayan tek araç olması (Kaplan, 1999, s.17) bu düşünceyi güçlendirir. Nitekim müzik, Torre Franca'nın ifadesiyle ruhun ilk sezgisel anı ve ruhun mükemmel "tohum faaliyet"i (1910, s.17) olarak iktidarın da simgelerinden biri oluvermiştir. Müzik, toplumsal normları doğrulama aracı ve kimi zaman da ütopyik bir hedef haline gelir (Attali, 2017, s.46). Bu anlamda müzik, tarih boyunca çekim alanındaki çeşitlilikten ve bu çeşitliliği ortak siyasal hedefler için seferber etme gücünden ötürü iktidar bağlamında ayrıksı bir yer edinir (Bohlman, 2002, s.188). Bu bağlamda gerçekleşecek tarihsel bir inceleme, müzik üzerine çeşitli felsefi ve ideolojik pozisyonlar arasındaki bağları somut olarak ayrıştırabilir (Fubini, 2006, s.30). Bunun temelinde Antik çağlardan ideolojilerin çağına kadar, müziğin güçlü etkisi nedeniyle politik olarak kontrol edilmesi gerektiği düşüncesi vardır. Diğer taraftan Marcuse'un ifade ettiği gibi, sanatın kurulu düzene karşı çıkararak onu alt üst edebilme (1978, s.9) ihtimali yüzünden, her iktidar açısından müziğin kontrolü elzem olarak düşünülmüştür. Müziğin bu gücünü açıklamak için Benedict Anderson, dört bir yandan gelen insanların bir müziğin icrası sırasında paylaştığı sesçil bir an anlamında "sesbirliği" terimini icat etmiştir. Müziğin bu sesbirliği halinde bir şey yaptırma becerisi, estetik iç içeliğin farklı düzeylerinde ona eklenen siyasi erke bağımlı (Bohlman, 2002, s.38) olmasıyla müziğin araçsallaştırılmasını kolaylaştırmıştır. Örneğin Attali'ye göre birçok toplum ve iktidar, müziği inandırmak ve tehditleri unutturmak maksadıyla kullanmıştır (2017, s.29). Bu özelliklerinden dolayı tüm çağların hükümdarları müziğe başvurmuş, hoşça giden bestecileri ve müzik tarzlarını teşvik etmiş, hoşça gitmeyenleri ise sansürlenmiştir (Schmidt-Salomon, 2002, s.64). Neredeyse müziğe dair söz söyleyen tüm düşünürler bu

gerçekliği kabul etmiştir. Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche ve daha niceleri müziği, spekülâtif ve estetik sistemlerine entegre temel bir unsur olarak görmüşlerdir (Fubini, 2006, s.08). İbn Haldun müziğin insanların eylemlerini kalıcı yolla etkileyebileceğini, örneğin erkekleri savaşa gitmeye karşı yüreklendirebileceğini ileri sürmüştür (Bohlman, 2002, s.84). Yine Louis Althusser ve Adorno gibi Frankfurt Okulu teorisyenlerinin geneli, müziği kültür endüstrisinin ve egemen ideolojinin/örgütlü yapıların ideolojik bir aygıtı olarak görür ve onu gücü yüksek bir araç olarak tanımlar (Esgin, 2012, s.155; Heinrich, 2013, s.30; Akkol, 2018, s.128). Örneğin Adorno'ya göre sanayi toplumunda ve modernleşme sürecinde kültür ideolojiye dönüşmüş (2014, s.332), müzik ise bu süreçte egemen ideolojiye bağlanmanın ve kültür endüstrisinin aparatı olarak uyum sağlamanın ideolojik bir aracı konumunda kalmıştır.

Bu gelişen farkındalık en az müziğin tarihi kadar eskidir. Ancak yazılı tarihi esas alacak olursak müziğin iktidar eksenli olarak araçsallaştırılmasının kökenlerine inmek için (Sachs, 1965, s.3) ilk olarak Antik Yunan'a gitmemiz gerekmektedir. Antik Yunan'da müzik toplum içinde her daim başat mesele olmuştur (Fubini, 2006, s.61). Yunanlarda müzik erdem ve ahlaka dair bir mesele olarak beden ve ruhun eğitimi üzerinden algılanmıştır. Müzik insanı değiştiren, duygusal manada sakinleşmesini, neşelenmesini veya heyecanlanmasını sağlayan bir güce sahiptir (Akan, 2012, s.72-73). Sokrates, "müzikal yasaların toplumsal yasaların değişimine paralel gitmesi gerek" (Mimaroglu, 1995, s.79) diyerek müziğin siyasetteki gücünü ifade etmiştir. Müziğin gücü ve işlevini yine Platon ve Aristo üzerinden de okumak mümkündür. Onlar için de müziğin toplum içinde önemli bir işlevi vardır. Müzik, iktidaren vatandaşlık erdemlerinin kurulması veya pekiştirilmesine hizmet etmelidir. Aynı zamanda, müzik kontrol edilmesi ve düzenlenmesi gereken büyük bir tehlikeyi de içinde barındırmaktadır (Schmidt-Salomon, 2002, s.62). Özellikle Platon'a göre müzik, insan ruhunu sakinleştiren, dinginleştiren bir sanattır. Müzik eğitimi insanı yücelttiği ve düzeni sağladığı (Platon, 1995, s.88-93; akt. Yıldırım ve Koç, 2011, s.32) için işlevsel, ancak boş bırakıldığı vakit ise yıkıcı olabilmektedir. O açıdan kesinlikle kontrol edilmesi gerekir. Şayet bu yapılırsa müzik, fiziki somutluğu içerisinde, hissedilebilir gerçeklikle safi zihinle anlaşılabilir olan arasında bir köprüye dönüşebilir (Fubini, 2006, s.67). Özellikle Platon'da müzik eğitimi, en önemli temel sorunlardan biridir. Platon ancak müzik ve jimnastik vasıtasıyla eğitilmiş yöneticilerin idare ettiği bir iktidarda insanların mutlu olabileceğine inanmaktadır (Akan, 2012, s.11-12). Yine Aristoteles de müzik sorununu eğitim sorunuyla bağlantılandırır (Fubini, 2006: 69) ve müziğin ruhun eğitiminde önemli bir rol oynadığını düşünür (Yıldırım ve Koç, 2011, s.32; Kaplan, 2019, s.19).

Antik Yunan'dan sonra müziğin gücünü fark eden diğer medeniyetlerin başında ise Çin gelir. Çin de aynı şekilde müziğin iktidar açısından işlevselliğinin ve olumsuz etkisinin farkında olmuştur. Müzik onlara göre devlet kuran ve devlet yıkan bir güce sahiptir (İçli, 1988 ; akt. Kaplan, 2019, s.19). Bu anlamda iktidarın müziği kontrol etmesi elzem görülür. Bundan dolayı müziğin ayinler, kurban törenleri ve yasalarla aynı amaca sahip olması gerektiği düşüncesi hâkimdir. Müzik insanların kalplerine dokunur, birleştirir ve böylece iyi bir yönetim sağlar.⁵ Yine devlet adamlarının ne olursa olsun müziğe âşina olmaları gerektiği düşüncesi sıkça dile getirilir. Çinliler, bir ülkenin yönetiminin “müziğe mutlaka iyi derecede vakıf olmak” ile yapılabileceğini düşünürler (Colombe, 2012, s.22-23). O açıdan müzikle ilgilenmek her zaman bir iktidar göstergesi olmuştur. Bu konuda en önemli kaynak olarak gösterilebilecek Konfüçyüs'a göre müzik “güç ve şiddet kullanmadan eylemler yapmak”tır. Ona göre imparator, halkı yönetmek ve taşkınlıkları kontrol altına almak adına uygun müzik biçimlerini seçer ve müziği kontrol eder (Attali, 2017, s.45-48). Platon'la bu anlamda aynı fikirde olan Konfüçyüs'a göre de müzik kontrol edilmezse bu durum devlette olumsuz sonuçlara ve yıkıma yol açabilir (Akan, 2012, s.63).

Aynı şekilde Roma'da da müzik, hem tehdit edici hem de araçsal bir sanattır. İmparatorlar ünlerini ve konumlarını popüler gösteriler finanse ederek garantiye alırken aynı şekilde müziği kontrol altında tutmayı da ihmal etmemişlerdir. Roma İmparatorluğu parçalandıktan sonra Ortaçağ'da da benzer bir düşünce gözlemlenebilir. Müzisyen, hala prens-tanrının emrindedir. İktidar kontrolündeki müzisyen, savaşlarda ve gündelik yaşamda iktidarın taleplerini besteler. Krala methiyeler içeren ve düşmanlarını yeren besteler yapar (Attali, 2017, s.55). Özellikle romantik dönem iktidarların yeni bir tarih yazımı yaptığı zamanlar oluverir (Fubini, 2006, s.106). 17. ve 18. yüzyılda müzik kitlesel olarak toplumun bütün katmanlarına yayılmaya başlar. Yıkımın ve dağılımı ortadan kaldırılması adına bu tarih yazımının bir parçasına dönüşen müzik, giderek milli unsurlar içermeye başlar. Ulusların kimliğinin gelişmesinde, besteciler sürece dâhil olarak ulusal bilincin kökleşmesinde etkili olurlar (Mimaroğlu, 1995, s.101). Müzik, kahramanlık hikâyelerini içerisine dâhil ederek politikleşir ve devrimci bir hal alır (Sarıtaş, 2018, s.5). Müzikteki romantik akım içinde Jean-Jacques Rousseau ve Ludwig van Beethoven bu konuda öncü olurlar. 18. yüzyılda müzik daha çok halka hitap eden, sarayların dışında icra edilen bir hal alır ve müzik, yeni toplumsal değişimin ruhunu yansıtmaya başlar (Mimaroğlu, 1995, s.77-78). Ardından toplumun tüm alanları gibi müzik, daha da politikleşir (Sarıtaş, 2018, s.105). 18. yüzyılda Almanya'da da halk şarkısı kavramı siyasal ve coğrafi olarak etnik bir görünüme kavuşur (Bohlman, 2002, s.67-68). Alman olan, dolayısıyla da politik olan her şey sanata dair olur. 19. yüzyılda

5 “Saray”, “kurtuluş”, “korna”, “gösteri”, “kanatlar” gibi kelimeler Çin'de müziği temsil eden kelimeler olmuştur (Scriabine, 1963 akt. Attali, 2017: 46).

da Almanya'da müzik, halk müziğine ve mitolojik kahramanlık hikâyelerine başvurarak ulusçu bir vasa bürünür. Grimm Kardeşler tarafından yapılan Alman Halk Şarkıları derlemeleri ve romantik şairlerin kırsal nüfusun şarkıları ile ilgilenmeleri, müziği başka bir noktaya taşır (Nettl, 1971; akt. Kaplan, 2019, s.60). Bu dönemde Herder'in "Halkın Ruhı" (Volksgeist) anlayışı da müzikteki yeni dönemin ideolojik anlamda temellerini atar. Halk müzikleri, ninniler ve masallar bu kontrol mekanizmasının birer aracı olurlar. Aynı tarihlerde bu milliyetçilik dalgasıyla birlikte ulusal marşlar da sürece dâhil olur (Attali, 2017, s.82).⁶ Ulusçu müzik, belki de sınırlayıcı bir ideolojik değer dizisini yaymak ya da hükmü elinde tutan bir etnik grubu veya elit bir oligarşiyi yüceltmek gibi daha özgül işlevler üstlenir. Müzik, ulusun geçmişini korumak ve böylece ulusun bugününün tarihini yazmak göreviyle ulusu temsil eder (Bohlman, 2002, s.137-138). Bu dönemde özellikle operalar giderek politik rolün büyük birer parçası haline alır. Operalar dünya düzenine meydan okuyan, siyasi haykırışların bir ifadesi ve devrimlerin öncü sesleri oluverir. Müzik tiyatrosu ve operalar; antik drama, Shakespeare, Schiller, Goethe veya bazı hikâyelerde olduğu gibi edebi eserlerden ilham alarak (Englmann, 2017, s.359) müziğin politik dilini daha da pekiştirir. Bu politik dönem opera sanatçısının kurtarıcı olarak ortaya çıkabileceği bir dünyanın ütopyasını sundukça (Englmann, 2017, s.350) opera, toplumsal eleştiri yapan, "ütopyacı düşünce"nin temsilcisi bir sanat dalı olarak da belirir (Saage, 1991, s.5).

Ancak müziğin iktidar eksenli araçsallaştırması ilişkisinde en yoğun dönem, tam da Wagner çağı, yani ulusalcılığın ve ırkçılığın zirve yaptığı dönem olan 20. yüzyıl olur. Yüzyılın en yoğun dönemini ise kuşkusuz Stalin Sovyetleri ve Hitler Almanyası'dır (Kutluk, 1997, s.8). Bu yüzyılda totaliter ideolojiler müziğin dinleti hakkını mutlak olarak kendi uhdelerinde tutmak istemişlerdir (Attali, 2017, s.17). Müzik, tarihinde hiç olmadığı kadar kontrol altında tutulmuş ve hiç olmadığı kadar kontrol etmenin bir aracına dönüşmüştür. Örneğin Sovyetler Birliği'nde yüzyılın başlarında müziğin "yüce ve yararlı" olması ve yönetimin ülkülerini desteklemesi istenmiştir. Buna göre müzikte yapılacak her şey, tüm estetik kaygıların ötesinde devlet tarafından belirlenen kurallar çerçevesinde yapılmalıdır (Kutluk, 1997, s.35). Sovyet müzik politikasında, müziği yoz burjuva etkenlerin sızmasına karşı korumak adına müziğin politik baskının bir aracı olarak sakın ve yatıştırıcı olması gerekmektedir. Diğer taraftan müzik güçlü ve korumalı olmalı, her türlü yeniliğe kalkan işlevi görmelidir (Kutluk, 1997, s.40). Bu süreçte Sovyetlerde müzikal entelektüel bakış açısından kaçınılarak halka ulaşacak müzik türleri tercih edilmiştir. Özellikle Stalin basit, akılda kalıcı, sözde "sağlıklı halk hissi" ile uyumlu bir müzik arzulamıştır (Schmidt-Salomon, 2002, s.74). Bu amaçla Sovyetler, kitlesel müzik eğitiminde ideolojik temele

⁶ Bohlmann'a göre ulus oluşturma tarihinde birçok ulus, birçok ulusal buhran anında ulusal marşlarını seçerek ve terk ederek, yenileyerek ve yeniden besteleyerek tarihlerini hayret verici yollardan yazmıştır (Bohlman, 2002: 144-145).

önem vermiş ve bu durum mesleki eğitimde de aynen geçerli olmuştur. Halkın müzik kültürünün düzeyi yükseltilmeye çalışılırken (Kutluk, 1997, s.50) özellikle iktidar, müzikle de gündelik hayatın içine sızmış, göstergeler yoluyla ürettiği anlam evreninde ideolojik olarak var olmuştur (Althusser, 1991; akt. Yıldırım ve Koç, 2011, s.81).

Ancak müziğin iktidar tarafından araçsallaştırıldığı ve total olarak bir propaganda aracına dönüştüğü en iyi örneklerden birisi Sovyetlerden de öte Nasyonal Sosyalistlerin yönetimindeki Almanya olmuştur. Naziler kendi ideallerini gerçekleştirmek adına toplumun tüm unsurlarını kontrol etme ve yönlendirme anlamında propaganda araçlarını kullanmıştır. Bu kontrol mekanizmalarından birisi olarak kültür ise en üstlerde yer almıştır. Çünkü Nazilere göre sanat ve kültür, devlet doktrinine hizmet etmelidir. Aksi bir durum ise söz konusu değildir. Özellikle Hitler'e ve Nasyonal Sosyalist dünya görüşüne göre kültür⁷ ve sanat, Alman ırk bilincini güçlendirmek için önemli bir araçlardır. Kültür ve sanat halka yeni bir düzenin inşa edildiğini hatırlatmalı, Reich için bin yıl sürecek sonsuzluk bilincini tüm toplumsal alanlarda işlemelidir (Bermbach, 1997, s.15). Bu doğrultuda Nasyonal Sosyalist iktidar dönümünde edebiyat, müzik ve sinema tam anlamıyla birer propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sanatlar arasında ideolojik olarak en kolay şekilde araçsallaştırılan sanat dalı ise müzik olarak görülmüştür. Chamberlain'e göre müziğin politik olarak araçsallaştırılması noktasında Antik Yunandaki anlayış, Almanya'ya aktarılır (Chamberlain, 1937, s.163.) Schmitt-Salomon'a göre Platon'un düşünceleri, Nazilerde olduğu kadar başka hiçbir yerde bu kadar açık şekilde izlenmemiştir (2002, s.76). Müzik konusunda Alman ruhunu yansıtan sanatçı ve eserler özellikle seçilerek festivaller birer propaganda mekânı olarak düzenlenmiştir. Nazi bayramları ve kahramanlık anma günü gibi kitlesel etkinliklerle müzik üzerinden propaganda, doruğa ulaşmıştır. Alman gençliğinin örnek alması gereken Bismarck, Büyük Frederick, Moltke, Goethe, Bach, Bethoven, Mozart, Bruckner, Schubert ve Wagner'den oluşan bir kahraman ve müzisyen listesi oluşturularak (Kutluk, 201, s.7-24; Schmidt-Salomon, 2002, s.78). Naziler, Germen kimliği duygusunu arttırmak için opera ve senfonik müziği de kullanmışlardır (Goebbels, 1941, s.485). Müziğin birçok türü Nasyonal Sosyalist parti mekanizması tarafından kuşatılmış ve sadece Nazi ideolojisine hizmet edenler desteklenmiştir (Jöde, 1944, s.79-84). Bu doğrultuda yüzlerce besteciye Führer'e adanmış besteler yaptırılmıştır (Schmidt-Salomon, 2002, s.80). Ancak Nazi döneminde müzik kültürünün felsefi temelleri daha çok

⁷ Müzik, Naziler için yalnızca Alman farklılığının bir alamet-i farikası olarak işlev görmekle kalmamış, aynı zamanda parti faaliyetlerine kitlesel katılım için bir mknatis görevi görmüştür (de Vries, 1996, s.21). Özellikle 1933-1945 yılları arasında Naziler, müziği siyasi birliği güçlendirmek için bir araç olarak kullanmıştır. 1933'ten itibaren Reich'taki tüm müzikal tiyatroların kontrolünü sağlamış, tüm devlet müzisyenleri üzerinde denetim ve yargılama yetkisi ilan etmiş, müzik materyallerinin yayınlanmasına ilişkin yönergeleri oluşturmuşlardır (Levi, 1994, s.10-16). Bu süreçteki kilit figürlerden biri Alfred Rosenberg ve Goebbels'tir. Ayrıntılı olarak bakınız: (Doerries, 1960; De Vries, 1996; Potter, 1998).

Wagnerci ideallere dayandırılmış (de Vries, 1996, s.26) ve Wagner Nazilerin savaşında yoğun bir şekilde araçsallaştırmıştır (Borchmeyer, 2013, s.23).⁸

Antik Yunan'dan devraldıkları teolojik ve mitolojik ilhamların yanında Naziler, halk (volk) müziğine de güçlü ve bilinçli bir alan da açmıştır (Stein, 1934, s.260). Böylece Nasyonal Sosyalistler, gençliğin müzik eğitiminde öncü bir rol üstlenmek amacıyla ideolojilerini, derinlere kök salmış Alman şarkı kültürüyle yani halk müziğiyle birleştirmiştir. Salt görselliğin ötesinde, Alman halk ezgi akışının derinliklerine dalarak milliyetçi metinlerin özenle yerleştirilebileceği, kolayca muhafaza edilen melodilerden oluşan bir temel oluşturulmuştur (Jöde, 1944, s.79-85). Özellikle halk müziği geleneğine dayanan parçalar (Schmidt-Salomon, 2002, s.3), Hitler Gençliği'nin ve devletin beyin yıkamasında ve halkın kontrolünde önemli bir rol oynamıştır (Mosse, 1968, s.290-291). Bu kültürel propaganda çalışması tarihi, böylece bugün dahi etkilerini karşımıza çıkaran bir kültür endüstrisinin araçsallaştırılmasının da tarihine dönüşmüştür (Borchmeyer, 2013, s.23).

SONUÇ

Toplumsal bir üretim olarak müzik, oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Özellikle insanın; aidiyet duygusu, sevinci, hüznü ve öfkesi gibi birçok hissiyatı üzerinde müziğin etkisi yadsınamaz. Bu anlamda müzik, insanın duygularına hitap eden toplumsal bir sanat dalı olarak, insanla birlikte tarih sahnesinde ortaya çıkmıştır. Geçmişten günümüze müziğin işlevi, konumu ve varlıksal durumu her coğrafyada ve dönemde farklılık arz etmiştir. Ancak hangi dönemde hangi coğrafyada ve hangi türde olursa olsun müzik, onun kendi öz ürünü olarak insanı etkileyen ve amaçlara hizmet eden bir araç olmuştur. Bundan dolayı müziğin ne olduğuna dair soruya teknik, sosyolojik, teolojik, politik ya da tarihsel anlamda farklı tanımlamalar yapmak mümkündür. İlk olarak müzik, insanın kendisiyle ve toplumla iletişim kurmasının bir aracıdır. Kültürel yapının içinde sosyal bir olay olarak müzik, güçlü iletişim araçlarından biri niteliğinde tarih sahnesindeki yerini almıştır. Tarihsel uzlam içerisinde toplum değişirken, birey ve toplumsal kurumlar, dolayısıyla müzikal nağmeler ve müzikal roller

⁸ Özellikle Wagner, devrimci operanın öncüsü olarak (Laserte, 2007, s.90) Avrupa'nın kültür hayatını politik anlamda etkiler (Mimaroglu, 1995, s.94). Wagner yukarıda bahsedilen sanatçılar arasında Nasyonal Sosyalizm ve Hitler tarafından en fazla saygı duyulan ve en çok araçsallaştırılan kişi olmuştur. Çünkü Naziler tarafından Wagner'in yazıları ve besteleri Hitler'in ideolojisine uygun olarak görülmüştür (Kohler, 2000:264). Wagner'in operası Nazi Almanyası tarafından saygıyla karşılanmıştır çünkü Wagner'in eseri Alman ulusunun doğuşunu kutlamış ve coşkun bir halk bilinci yaymıştır. Wagner'in Die Meistersinger'i devlet destekli ulusal kimliğin birincil ifadesiydi (Grey, 2002: 78-104). Bundan dolayı Nasyonal Sosyalizm kültürel propaganda çalışmalarında Wagner'i ve tüm eserlerini İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar araçsallaştırmıştır (Sarıtaş, 2018:111). Wagner'in romantik milliyetçi söylemi vurgulayan (Uslu, 2017: 20) eserleri, onun Alman ulusuna has duyguların bu ulusun geçmişinden alınan imgelerin hatırlanması yoluyla bir şekilde büründürülebileceği ve ulusun bu şekilde geleceğe doğru ilerleyebileceği, Avrupa sanatında Alman müziğinin en ileri ve en güçlüsü olduğu, uygarlığın yeniden doğuşu için Alman olana ihtiyaç olduğuna dair düşünceleri Hitler Almanyası'nda Nazileri cezbetmiştir (Laserte, 2007: 70). Kullandığı köken mitleri ırkçılıkla uyumlu olduğu için (Friedländer and Rüsen, 2000) Wagner kültü Naziler döneminde olağanüstü bir şekilde büyümüştür (Kohler, 2000: 264). Nitekim Wagner'in opera eserleri NSDAP parti toplantılarında kullanılmış, 1943 ve 1944 yıllarında Bayreuth Festivali, Nasyonal Sosyalistlerin resmi opera festivali olarak belirlenmiştir (Müller, 2013, s.18).

de değişmiştir. Bu anlamda müziğin tarihselliği, aynı zamanda toplumun tarihselliğini yansıtmıştır.

Müzik, diğer taraftan hem toplumsal hem teolojik hem de siyasal anlamda araçsallaştırılan bir dil olarak tanımlanabilir. Dil ve müzik arasındaki bu ilişki; müziğin, sahip olduğu gücüyle birlikte tüm dinler ve iktidarlar tarafından kullanılmasının da temel sebebidir. Gerçekten de şu söylenebilir ki müzik, kavramlardan ve kelimelerden çok daha güçlüdür. Bu gücün farkına varan herkes tarihin farklı dönemlerinde müziği kontrol altına almak istemiştir. Genel olarak tüm dinler ve iktidarlar, müziği olumsuz anlamda toplumsal bozuklukların kaynağı olarak görmüştür. Müziğin teolojik ve politik aşkınlığını ve araçsallaştırılmasını Mısır, Mezopotamya, Antik Yunan, Çin ve Avrupa ülkeleri gibi birçok medeniyette görmek mümkündür. Örneğin dinler hem teolojik hem de mitolojik olarak müziğe mistik görevler biçmiş ve ona eleştirilemez/ tartışmaya kapalı aşkınsal özellikler atfederek onu araçsallaştırmıştır. Kendi kontrollerinde olduğu sürece müzik icrasına izin verilmiş ya da kendi tekellerinde olduğu sürece aşkınsallığının dozajı arttırılmıştır. Müzik özellikle dinler açısından kutsal bir varlığın sesini şekillendirmeye hizmet etmiştir. Birçok eski kültürde onun Tanrılar tarafından ya da onların dünyadaki temsilcisi olan hükümdarlar tarafından icat edildiğine inanılmıştır. Aynı şekilde insanın politik bilinçlenmesi ve müziğin araçsallaştırılması meseleleri düşünöldüğünde müziğin tarihi, aslında siyasi bir tarihtir. Özellikle müziğin ulusu güçlü bir biçimde şekillendirebilme ve kitlelerde ortak bilinç oluşturma potansiyeli dolayısıyla ortaya çıkan bu düşünce, müziği doğal olarak iktidara hizmet eden bir araca dönüşmüştür. Tüm iktidarlar müziği kontrol ve kanalize etmek istemiştir. Müziğin kitlelerde ortak bilinç oluşturma etkisi, harekete geçirdiği kitlelerin çapı ve bunu sağlayan tek araç olması, bu düşünceyi güçlendirir. Antik Yunan'dan Roma İmparatorluğu'na, Orta Çağ beylik ve krallıklarından Nasyonal Sosyalist iktidara kadar hepsinde müzik, bu manada toplumu kontrol etmek için araçsallaştırılan bir sanat dalı olmuştur.

Antik Yunan'da ve Orta Çağ'da iktidarların kontrolünde saraylarda icra edilen müzik, özellikle 18. yüzyılda saraydan çıkarak daha çok yerel halka hitap etmeye başlar. Politik anlamda müzik, 19. yüzyılda giderek kitleleşir, teolojik vasfından sıyrılarak politik ve mitolojik kahramanlık hikâyeleri üzerinden ulusçu bir vasa bürünür. Müziğe ulusun geçmişini korumak ve böylece ulusun bugününün tarihini yazmak gibi görevler yüklenir. Ancak müziğin iktidar eksenli araçsallaştırması ilişkisinde en yoğun dönem ulusalcılığın ve ırkçılığın zirve yaptığı dönem olan 20. yüzyıl olur. Bu dönemin en belirgin örnekleri ise kuşkusuz Stalin Sovyetleri ve Hitler Almanyası'dır. Bu yüzyılda totaliter ideolojiler, müziğin dinleti hakkını mutlak olarak kendi uhdelerinde tutmak istemişlerdir. Müzik, totaliter ideolojilerin ölkülerini desteklemiş, politik

baskının ve propagandanın bir aracı olarak görülmüştür. Nitekim müziğin iktidar tarafından araçsallaştırıldığı ve total olarak bir propaganda aracına dönüştüğü bu dönemde, tüm sanat alanı mutlak savaş alanı olarak görülerek ideolojiler, kendi ideallerini gerçekleştirmek adına toplumun tüm unsurlarını kontrol etme ve yönlendirme gayesiyle müziği etkin bir araç olarak kullanmıştır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2003). Kùltür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. *Cogito Dergisi*, (36), 76-85.

Akan, N. (2012). Platon'da Müzik. Bağlam Yayıncılık.

Akkol, M. L. (2018). Müzik Sosyolojisinde T. W. Adorno'nun Yeri. *Alternatif Politika*, (10/1), 111-130.

Alpagut, U. (1998). Kim Kapattı Su Müziği. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Attali, J. (2017). Gürültüden Müziğe. (G. G. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Batuk, C. (2013). Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din- Müzik ilişkisine Genel Bir Bakış Denemesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (35/35), 45-70.

Bermbach, U. (1997). Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper. Europäische Verlagsanstalt.

Bohlman, P. V. (2002). Dünya Müziği. (H. Gür, Çev.). Oxford University Press.

Casanova, J. (2014). Modern Dünyada Kamusal Dinler. (M. Murat Şahin, Çev.). Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.

Chamberlain, H. S. (1937). Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. F. Bruckmann A.G.

Colombe, C. (2012). Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi (M. S. Ergun ve A. Ş. Ak, Çev.). Ötüken Yayıncılık.

Doerries, R. (1960). Alfred Rosenberg's Der Mythos des 20. Jahrhunderts: A pattern of cultural totalitarianism (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ohio University.

de Vries, W. (1996). Sonderstab Musik: Music confiscation by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi occupation of Western Europe. Amsterdam University Press.

Englmann, F. (2017). Unort, Unsinn, Unzeit. Utopie im zeitgenössischen Musiktheater, Auf Utopias Spuren, Utopie und Utopieforschung. Festschrift für Richard Saage zum 75. Geburtstag, 349-374

Ergun, A. (2009). Müzikli Aklın Defteri: Sosyolojik İzdüşümler. Pan Yayınları.

Ersoy, İ. (2014). Kültürüçü Bir Değerlendirme Toplumsal Normlar Ekseninde Müziksel Tercih. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(30), 90-100.

- Egin, A. (2012). Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?. *Doğu Batı*, 15(62), 115-135.
- Friedländer, S. ve Rüsen, J. (2000). *Richard Wagner im Dritten Reich: Ein Schloss Elmau-Symposion*. Verlag C.H. Beck.
- Fubuni, E. (2006). *Müzikte Estetik*. (F. Genç, Çev.). Dost Yayınevi.
- Fukuyama F. (2016). *Siyasi Düzenin Kökenleri*. Profil Yayınları.
- Gray, A. (1993). *The Popular Guide to Cassical Music*. A Birch Lane Press.
- Grey, T. S. (2002). *Wagner's Die Meistersinger as national opera (1868–1945)*. C. Applegate ve P. Potter (Ed.), *Music and German national identity (78–104)*. University of Chicago Press.
- Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Jöde, F. (1944). *Haus und Familie: Die Musik im Kindesalter*. W. Stumme (Ed.), *Musik im Volk: Gegenwartsfragen der deutschen Musik (79–84)*. Berlin-Lichterfeld Verlag.
- Kant, I. (1994). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları.
- Kaplan, A. (2019). *Kültürel Müzikoloji*. Bağlam Yayıncılık.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. Kaynak Yayınları.
- Kızılabdullah, Ş. (2019). *Hiristiyan Gelenekte Müzik: Amerikan Hiristiyan Müziğinde Gospel Müzik, Bluz ve Caz Örneği*. *Dini Araştırmalar Dergisi*, 22(56), 307-326.
- Konfüçyüz. (1998). *Büyük Bilgi, Müzik Hakkında Notlar* (M. N. Özerdim, Çev.). MEB Yayınları.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*. Doruk Yayıncılık.
- Labecka-Koecherowa, M. (1995). *Şaman Ayini-Yeniden Yapılanma Deneyi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12,77-98.
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a New Key*. New American Library.
- Laserre, P. (2007). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*. (İ. Usmanbaş, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Leikert, S. (2001). *Der Orpheusmythos und die Symbolisierung des primären Verlusts: Genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung*. *Psyche*, 55(12), 1287–1306.

Marcuse, H. (1978). *The Aesthetic Dimension*. Beacon Press.

Merriam, A. (1964). *Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. (5. Baskı). Varlık Yayınları.

Mosse, G. L. (1968). *Nazi culture: Intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. Grosset & Dunlap.

Möhring-Hesse, M. (1991). Politik aus dem Glauben und ethische Auslegung: Zur theologischen Begründung christlicher Gesellschaftsethik als normative Reflexion politischer Glaubenspraxis. *Jahrbuch für Christliche Sozialwissenschaften*, 32, 65–89.

Nacakcı, Z. (2013). İnsan-Kültür-Müzik. Z. Nacakcı, ve A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (3-31). Pegem Yayınları.

Oberhoff, B. (2003). Diese Musik versteht mich! -Die Musik als Selbstobjekt, B. Oberhoff (Ed.), *Die Musik als Geliebte: Zur Selbstobjektfunktion der Musik*. (9-43). Psychosozial-Verlag Haland & Wirth.

Oransay, G. (1976). *Musiki Tarihi*. Yayıncı Açık Öğretim Dairesi Yayınları.

Potter, P. (1998). *Most German of the arts: Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*. Yale University Press.

Ringer, A. L. (1990). The rise of urban musical life between the revolutions, 1789–1848. A. Ringer (Ed.), *The early romantic era (1–24)*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-11297-5_1

Sachs, C. (1965). *Kısa dünya müzik tarihi* (İ. Usmanbaş, Çev.). Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Sarıtaş, İ. (2018). Richard Wagner'in sanatında inşa ettiği politik ve kültürel düşünce dünyası. *Amme İdaresi Dergisi*, 51(4), 89–115.

Schelling, F.W.S. (1907). *Philosophie der Kunsts*, Schellings Werke, Dritter Band, Leipzig: Fritz Eckardt Verlag.

Schering, A. (1931). Musik. A. Vierkandt (Ed.), *Handwörterbuch der Soziologie* (393-399). Verlag.

Schmidt-Salomon, M. (2002). Die Verhältnisse zum Tanzen bringen ... Über Musik & Politik. M. Chlada, G. Dembowski & D. Ünlü (Ed.), *Alles Pop? Kapitalismus & Subversion* (60–83). Alibri Verlag.

Schopenhauer, A. (1928-1930). *Il Mondo Come Volanta e Rappresentazione içinde* (2. Cilt).

- Schopenhauer, A. (1969). *The world as will and representation*. (1. Cilt) (E. F. J. Payne, Çev.). Dover.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Doruk Yayınevi.
- Soykan, N. Ö. (2002). *Müzik Estetiği*. *Cogito*, (30), 265. YKY.
- Stein, F. (1934, Eylül 5). *Vom Wesen deutscher Musik*. *Bremer Nachrichten*.
- Prieberg, F. K. (1982). *Musik im NS-Staat*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Tatar, B. ve Aydın, S. (2017). *Müzik ve iktidar ilişkisi: Kuramsal ve tarihsel bir analiz*. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 43, 5–30.
- Taylor, C. (2014). *Seküler Çağ*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Timuçin, A. (1987). *Estetik*. Süreç Yayınları.
- Torre Franca, F. (1910). *La Vita Musicale dello Spirito*. Bocca.
- Turley, A. C. (2001). *Max Weber and the sociology of music*. *Sociological Forum*, 16(4), 633–653.
- Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*.
- Uçan A. (2005). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. (3. Baskı). Evrensel Müzikevi.
- Uslu, A. (2017). *Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı*. *Sosyoloji Dergisi*, 37(1), 13–44.
- Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru* (A. Bucak, Çev.). Pan Yayınları.
- West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford University Press.
- Yıldırım, V. ve Koç, T. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*. Bağlam Yayınları.