



Müzikte Beğeni Hiyerarşilerinin Nahifliği: Sosyal Teorilerden Bir Eleştiri

Gökmen Özmenteş*

Özet

Herhangi bir müziği dinlemeyi tercih etmek gibi günlük ve sıradan bir davranışın kültürel ve sosyal bir sınıflama aracına dönüşmesinin altında yatan mekanizmalar sosyolojiktir. Esasen müziğin birçok beğeni kategorisi gibi bu türden bir ayırım aracı haline gelmesinin teorik ve estetik dayanağı oldukça zayıftır. *İyi-kötü, gelişmiş-ilkel, yüksek-aşağı* vb. etiketlerle müziği yargılamanın altında aslında müziğin temsil ettiği bir takım ideolojik, kültürel ve ekonomik göstergeler üzerinden yürütülen mücadele yatar. Dolayısıyla müzik bir temsil unsuru olarak kültürel mukayeseler ve çatışmaların ortasında kalmış görünmektedir. Klasik antropolojik bakışın etkisiyle gelişmekte olan ülkeler tanımının sadece ekonomik göstergelerle sınırlı tutulmayıp, kültürel ürün ve üretim biçimlerini de içeren geniş bir sahaya içerecek şekilde tanımlanması kültürel hiyerarşiler kavramının da doğmasına neden olmuştur. Müzikte beğeni hiyerarşilerinin arka planında işleyen bu bakış açısı Avrupa-merkezci bir anlayışın bu hiyerarşileri domine etmesine yol açmıştır. Klasik müzik dinlemek böylece eğitilmiş ve gelir seviyesi yüksek bir üst-kültürün etkinliği olarak kodlanmıştır. Bunun dışında kalan türler ise giderek daha alt sınıflara mal edilerek genel bir beğeni hiyerarşisi tablosu elde edilmiştir. Bu tablonun Türkiye’de özellikle eğitim alanında yarı-kutsal şekilde kabul görmesi ve *kanonlaştırılması* müzik eğitiminin *yüksek beğenili tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfları* ile toplumdaki gerçek müzik yaşantılarının işlediği *müzikal habitus* arasında ciddi bir çatışma doğurmuştur. Çalışmanın amacı kültürel ikilikler ortamını da besleyen bu çatışmanın söylemlerini bir takım sosyal teori ve kavramlar üzerinden eleştirmek ve yapısöküme uğratmaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Beğeni, Müzikal Tercihler, Beğeni Hiyerarşileri, Kültürel Sermaye, Müziği Yargılamak, Yargının Yargısı

* Prof. Dr. , Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü,
gozmentes@gmail.com

The Naivety of Taste Hierarchies in Music: A Criticism Based on Social Theories

Abstract

Preferences for listening to any kind of music are ordinary daily attitudes; however, sociological mechanisms are the reasons why they are also cultural and social classification tools. Music has become a discrimination tool like many taste categories, the theoretical and aesthetic bases for which are quite weak. The reason for judging music with labels such as *good or bad, developed or primitive* and *high or low* is the struggle based on a number of ideological, cultural and economic indicators that music represents. Therefore, music seems to be in the midst of cultural comparisons and conflicts as a representational element. Defining developing countries with the classical anthropological approach is not limited solely to economic indicators, it is defined in broad terms that include cultural products and types of manufacturing, which reveals the notion of cultural hierarchies. This perspective on the background of taste hierarchies in music has led to the domination of these hierarchies by a Eurocentric understanding. Thus, listening to classical music has been coded as an activity of a well-educated and high-income classes' superior culture. Genres other than classical music have been gradually arrogated to lower classes and a general table of taste hierarchy has been formed accordingly. This table has been accepted and *canonized* as quasi-sacramental, particularly in the field of education in Turkey, which has caused a serious conflict between *cultural capitalist classes envisioned with refined taste* and *musical habitus* in which society's real music experiences are discussed. This conflict also feeds the environment of cultural dualism. The aim of this study is to criticize and deconstruct its discourses using social theories and concepts.

Keywords: Musical Taste, Taste Hierarchies, Cultural Capital, Judging Music, Judgement of Judgement

Giriş

-Gıdasını, üstünü başını nasıl seçiyorsa dinleyeceği müziği de dikkatli seçmeli değil mi?

(Filiz Ali, 1990)

-Evet, iyisi dururken neden kötüsünü seçsin?

(Gürer Aykal, 1990)

Teknoloji ve medya savaşlarının dramatik şekilde güçlendiği ve toplumları etkileme potansiyeli bakımından zirveye çıktığı günümüzde insanların müzikal beğeni eğilimleri de herhangi bir model ve teoriye sığmayacak denli karmaşık bir hâl almıştır. Dinlenen müzikler ile kişinin sosyal statüsünü/kimliğini bağdaştıran araştırma geleneği kimlerin ne dinlediği gibi büyük çapta resimler çizme başarısını göstermiş olsa da bu sonucu oldukça indirgemeci, durağan, genel geçer ve neredeyse pankültürel teorilere dönüştürme gayreti içindeydi (Fisher, 1951; Geringer, 1982; Hakanen ve Wells, 1993; LeBlanc ve

diğ., 1999; Katz-Gerro, 1999; Rentfrow ve diğ.,2009; Gerry ve diğ. 2012). Özellikle de müzik beğenisini bir sosyal statü göstergesi olarak ele alma yaklaşımı müzik sosyolojisi alanının kanonik söylemlerinden biri olmuştur. Hatta Bourdieu (2017) müzik beğenisinin bir kişinin sosyal sınıfını işaret eden en güçlü araç olarak kullanıldığını belirtmiştir. Bu yaygın kanı medya ve eğitim başta olmak üzere giderek kanonlaşmış, *ne dinliyorsak oyuz şekline* aforizmalarla formüle edilmiştir. Oysaki çok bileşenli etkenler sonucunda değişen toplumsal yapıya bağlı olarak müzik beğeni ve sosyal sınıflar arasındaki ilişki giderek daha belirsiz, karmaşık ve nahif bir hale gelmiş durumdadır. Bu manzara içinde çalışmanın amacı; müzikte yargılayıcı beğeni hiyerarşilerini, bu hiyerarşilere yaslanan kültürel elitizmi, elitist eğitim anlayışını eleştirmek ve söylemlerine yapısöküm uygulamaktır.

Genel bir eğilim olarak sosyal sınıflar arasındaki hiyerarşik ilişkilere paralel olarak dinlenen müzikler de benzer bir sınıflama ve hiyerarşiye tabi tutulmuştur. Bu yaklaşım yumurta-tavuk paradoksuna benzer bir tabiata sahiptir çünkü müzik beğeni ve sosyal sınıflar arasında inşa edilen bu bağlayıcı ilişkinin çıkış unsurunun ne olduğu oldukça tartışmalı ve hızla çürütülmeye yakındır. Örneğin, alt bir sosyal sınıfta ağırlıklı X türde müzik dinlendiğini varsayalım. Bu koşulda, o sosyal sınıf X türdeki müziği dinlediği için mi alt sınıftır yoksa X türdeki müzik o alt sınıfça dinlendiği için mi beğeni hiyerarşisinde alt sıralara konumlandırılır? Ya da, o alt sınıftaki insanlar bir anda üst kültüre ait bir müzik dinlemeye başladıklarında hızla gelişmiş mi olacaklardır? Bu sorulara farklı alanlardan farklı bakışlarla yaklaşılması mümkündür. Örneğin, bir sosyolog ya da etnomüzikolog o sınıftaki insanların neden o müziği dinlediğini, ne anlam yüklediklerini, sosyal ve kültürel bakımdan müziğin işlevini araştıracaktır. Öte yandan, sıkça gördüğümüz üzere dezavantajlı olarak etiketlenen bir toplumsal sınıftaki çocuklar çalgı eğitimi verilerek ya da klasik müzik konserlerine götürülerek *geliştirilmeye* çalışılmakta ve üst kültür ürünlerinden *nasiplenmeleri* sağlanmaktadır. Kısa sürede çocukların müzik beğenisinin topyekûn değişeceği ve diğer yapılandırıcı sosyal etkenlerin bir anda sıfırlanarak etkisizleşeceği gibi kavramsal/teorik yanlışlarla birlikte bu girişimler temelde müzik beğeni değiştiğinde her şeyin değişeceği varsayımıyla hareket etmektedir. Bu girişimler, toplumsal ilerleme hatlarından birinin de o toplumda dinlenen müziğin kalitesi olduğu gibi arka planda işleyen daha güçlü apriori yargılarla yola çıkmaktadır. Bu etkinlikler *topluma hizmet, kalkınma, ilerleme* gibi her dönemin geçer akçesi sloganları içerse de, alt metinde kültürel elitizmin güçlü bir yan etkisi olan müzikte beğeni hiyerarşisi kalıplarını işe koşmaktadırlar. Bu girişimlerin çoğunlukla Devlet Senfoni Orkestrası ya da Devlet Opera ve Balesi sanatçılarıncı yürütüldüğü görülmektedir. Bu etkinliklerin ortak ve öncelikli amacı çocuklara/toplumla *klasik müziği tanıtmak ve sevdirmek* olarak belirtile de, etkinlikte yer alan sanatçıların açıklamalarında klasik müziğin ve çok sesli müziğin üstünlüğüne dair ifadeler dikkat çekmektedir. Bu haliyle yapılan et-

kinliklerin sadece bir konser olmadığı, temelde propagandist bir amaç taşıdığı hemen görülecektir¹.

Ekonomik bakımdan zayıf sınıfların kültürel bakımdan da zayıf olduğu kanonunun nahifliğine en güçlü kanıt ekonomik açıdan çok da gelişmemiş olan Latin ve Afrika toplumlarına ait müziklerin dünya müzik endüstrisindeki payıdır. Göçler, sömürgecilik vb. süreçlerle hızlanan bu etkileşim günümüzde dünya müziği olarak tanımlanan türü ve popüler müzikte transkültürel-hibrid tınıları doğurarak ekonomi ve kültür arasındaki paralel gelişim iddiasını zayıflatmıştır. Küreyel müzik pazarı içinde eriyen bu müzik gelenekleri ve temsilcileri *gelişmiş ve en ileri müzik kültürü olarak batı müziği* klişesini oldukça sarsmış durumdadır. Batı dünyası pazar payının adresi olarak hâlâ ağırlığını korusa da müzikal malzeme olarak merkezlik iddiasını bırakmış görünmektedir. Popüler müzikteki bu küreyel pazara rağmen Klasik Müzik Avrupa'nın medarı iftiharî olarak kültürel ve entelektüel sermaye açısından bir simge şeklinde korunmaya ve müzikal beğeni hiyerarşisinde niteliksel bakımdan en üst sıraya yerleştirilmeye devam etmektedir. Avrupa'nın bu geleneğe sahip çıkması normal olsa da aynı tutumun biz dâhil dünyanın farklı ülkelerinde tekrar ettiğini, özellikle de eğitim ve kültürel sermaye inşasının yüksek bir hedefi olarak yaşatıldığını görüyoruz.

J. Johnson (2002) *Klasik Müziğe Kimin İhtiyacı Var? (Who Needs Classical Music?)* başlıklı kitabında klasik müziği dine benzetir ve ikisini de bir *inanç meselesi* olarak tanımlar. Johnson'a göre çağdaş toplumlarda klasik müzik, tıpkı din gibi, ancak önceki güç ve iddialarını içeren belgelerin belleği üzerinden yaşamını sürdürebilmektedir. Kilise müzikle sarmalandıkça müzik de giderek *dinleşmeye* başlamış ve sonunda paydaşları klasik müziğe dini duygularını atfederek bir din gibi bağlanmaya, onu sadece bir müzik türü olarak değil sahip olunan gelişmiş kültürün bir simgesi, kimliklerinin bir parçası olarak görmeye meğilli hale gelmiştir. Bu düşünce sonucunda müzik Avrupa'da bilim ve felsefe alanındaki ilerlemelere eklenilip doğuya karşı üstünlüğün oryantalist bir silahına dönüştürülmüştür. Oryantalist tutumun bir örneği olarak Fransa'da bazı diplomalara vurulan ve *Avrupa'da değersizdir sadece doğuda geçerlidir* anlamına gelen *bon pour l'orient*² (doğuya bu yeter) damgası kökleri Osmanlı'ya dayanan *batılılaşma* hareketlerinin motivasyon kaynaklarına eklenebilir. II. Mahmud dönemindeki batılılaşma hareketleri sırasında kurumsal olarak ancak sınırlı düzeyde tanıştığımız Batı Klasik Müziği'nin Cumhuriyet Dönemi ile birlikte giderek yaygınlaşması bu ortak bel-

¹ <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/il-il-gezip-klasik-muzigi-ogrencilerle-bulusturuyorlar/1422527>

² Daha fazla bilgi için bkz. Gürsel, K. (2011). Who Really Wants a 'Muslim Democracy'. *Turkish Policy Quarterly*, 10(1), 93-97 ve <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/kadri-gursel/iki-tane-bon-pour-l-orient-avrupali-526222>

leğin izlerini günümüz Türkiye'sine de taşımıştır.³ Elbette eninde sonunda modern Türkiye de müzik alanında yaptığı devrimlerle kendi müzikal mirası ile yetinmeyecek, Avrupa'nın müziğini de yapabilen ve hatta O'nun da üzerine çıkabilen (tekniki Avrupa'dan alınmış olsa da) bir gelişmişlik düzeyi ile *bon pour l'orient* damgasına kültür alanında cevabını verecekti. Evrensel, modern ve gelişmiş olmanın göstergelerinden birinin de o topluma ait müziğin gelişmişlik düzeyi olduğu gibi kanonlar bu yolla inşa edilerek Türkiye'deki kültürel evrimci müzikal elitist kesimce sıkça tekrarlanmıştır.⁴ Bu kanonlarla inşa edilen belleğin en yoğun şekilde görüldüğü ve aktarılmaya çalışıldığı saha ise şüphesiz müzik eğitimi olmuştur.⁵

Aslında beğeni hiyerarşilerinde alt ya da üst sıralara konumlanan müzik türleri değil, o müzik türlerini ağırlıkla üreten/dinleyen toplumsal sınıflar olup, müzik türleri bu sınıflamanın aygıtı olarak kullanılmaktadır. Çünkü müziğe *iyi, kötü, ileri, yoz* gibi sıfatlar eklemenin, hele ki müzik üzerinden medeniyet hiyerarşisi üretmenin, ikna edici bir müzik teorik ya da estetik temeli yoktur ve bu yoksunluk günümüz etnomüzikolojisinde yaygınca kabul edilmiş bir durumdur. Öncelikle *kötü müzik* kavramının netleştirilmesi gerektiğini belirten Frith'e (2013) göre bu tanım çoğu zaman bir yargısal açıklama olup, buna ilişkin açıklamalar da birer yargılamaya dönüşüp açmazla girmektedir. Örneğin, bir müzik sadece kötü tınladığı için mi kötüdür, ya da kötü olduğu için mi kötü tınlamaktadır? Burada kötü olan nedir? Bir *Daft Punk* parçası olan *Rollin' & Scratchin'*in bazı kulakları rahatsız etmesi onu gerçekten kötü müzik yapar mı?⁶ Frith'e (2013: 20) göre bu tür yargılar estetik ya da müzikal temelli olmaktan öte sosyolojik olup, müzik görünürde yargılanan şeydir. Esas yargılanan o müziğin ardındaki cinsiyet ya da şiddet odaklı sosyoloji, sistem ya da ideolojidir. Ancak yapılan şey yargılamının

³ Daha fazla bilgi için bkz. Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi. Safiye Yağcı (Ed.), *90.yıl Müzik Kongresi bildiriler kitabı içinde* (485-505). Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi

⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Özmenteş, G. & Şenel. O. (2018). Türkiye'de Müzikal Elitizm: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu "Müzik ve Politika"*, Bursa.

⁵ Daha fazla bilgi için bkz. Özmenteş, G. & Şenel. O. (2019). Türkiye'de Hegemonik Bir Araç Olarak Müzik Eğitimi ve Kanonik Söylemleri, *Etnomüzikoloji Dergisi*, Yıl (2) Sayı (1), 50-85.

⁶ *Daft Punk*'ın *Rollin' & Scratchin'* (1998) isimli parçasının Gaspar Noe'nin sarsıcı ve ürkütücü *Climax* (2018) filminde LSD etkisi altındaki kişilerin ruhsal ve bedensel durumlarının bir temsili olarak kullanıldığını görürüz. Madde tesiri altındaki kişilerin yuvarlanma ve kendini kesme sahnelerindeki gerilimli psikolojiyi tınsal olarak birebir yansıtan parçaya yönelik olası negatif yargıların altında estetik temelden çok toplumsal yozlaşmaya verilen tepkinin olduğu düşünülebilir. Çünkü 1998 tarihli *Rollin' & Scratchin'* *Climax* filminde duyulana dek yani 20 yıl boyunca böylesine gerilimli, şeytani bir imajın tınsal sembolü olmamıştı.

söylem sınırlarının genişletilerek sessel malzemenin *ideolojik kötülük*lere eklenip yargılama sahasına içine çekilmesinden başka bir şey değildir. Bu etiketlemede Bourdieu'ya (2016: 69) göre *skolastik episteme merkezçiliğin* ürettiği gerçek dışı ve idealist bir antropoloji rol oynar: *nesnesine gerçekte onu kavrayış tarzına ait olanı isnat etmek*. Yani, bazı müzikleri tanımlayan şey tam olarak ona nasıl baktığımızdır; siyasal, ideolojik, mesleki ya da başka tarzdaki bir pozisyonumuzdur. Özetle, bir müziği iyi ya da kötü olarak betimlemenin ilk ayağı önce etiketlemek ve ardından neden öyle olduğuna ilişkin gerekçeler üretmektir.

Müziği yargılamak çoğu zaman sistem eleştirisinin klişe bir yöntemi haline gelmiş durumdadır. Sanatın yüksek ahlâk ve idealleri içeren bir temsil aracı olması gerektiği düşüncesine bizi götüren kötü müzik klişesini sanatın diğer dallarına uyarladığımızda savaş sahnelerini içeren bir tablonun *kötü resim*, insanların öldüğünü gösteren filmlerin *kötü film* ve cinsel özgürlüğünü yaşayan kadını konu edinen romanların *kötü roman* olarak tanımlanması gerekir ki, bu sığ düşüncenin sanatı yüksek ideal denen müphem sınırlara hapsedme riski oldukça yüksektir. Sistem eleştirisinin bir aracı olarak müziğin diğer sanat dallarına kıyasla daha fazla kurban edilmesinin ardında diğer sanat dallarına göre daha transparan bir karakterinin olması yatar. Müziğin anlam giydirmeye olabildiğince yatkın polisemik ve kaygan karakteri sisteme yönelik eleştirilerin odağına oturmasını sağlamakla birlikte, bu tür eleştirilerin üzerine tutunmasını zorlaştıran bir avantajı da aynı anda üretmektedir.

Müzik Beğenisi Araştırmalarının Pozitivist/Determinist Arka Planı

Johnson (2002: 10) *belki de müzik hakkında tartışmaktan daha beyhude bir şey yoktur* der. Farklı müziklerin göreceli değerini tartışmanın kışın bahardan ya da kırmızının maviden daha üstün olduğunu iddia etmek kadar yanıltıcı olduğunu belirten Johnson'a (2002: 10) göre müzikle ilgili yargılarımız öncelikle müziğin kalitesi ile, müziğin kalitesi ise ona biçtiğimiz değer ile belirlenmektedir. Bu noktada herhangi bir müziğe biçtiğimiz değer ne olduğu, hangi koşullar altında inşa edildiği, kökeni, kaynağı, mekanizmaları ve yaşam süresi gibi değişkenler öne çıkmaktadır. Johnson (2002) müzikal değeri doğrudan müzikal beğeni meselesine bağlar. Müzikal beğenin tam anlamıyla bireysel bir inşa süreci taşımadığını, kültürün içinde şekillendiğini belirten Johnson'un (2002: 10) fikrinin çok da şaşırtıcı olmadığını, oldukça yaygın bir kanının dile getirilmiş hali olduğunu görsek de, kültür ve müzik tercihi arasındaki ilişki mekanizmalarının oldukça karmaşık olabileceğini biliyoruz. Bu noktada asıl soru kişinin müzik beğenisini oluşturan ve bir müziğe biçtiği değeri oluşturan ana mekanizmaların neler olduğudur. Son kertede müzikle ilgili anlam, değer ve tercihlerin kişisel olduğunu düşünsek bile; kültür, eğitim, medya gibi kurumsal etkenlerin müzik tercihi ve beğenisini biçimleme noktasında oldukça hegemonik bir derdinin olduğunu biliyoruz. Bu

aşamada bireyin tercihleri ile kültürel/kurumsal dış faillerin manipülasyonları arasındaki çatışma müzik beğenisi hakkındaki araştırma bulgularının yorumlanmasında önemli bir nokta olarak belirmektedir.

Müziğin insan psikolojisi ve davranışları üzerindeki mikro manipülatif etkisinin büyük tablolara çekilerek Newton'cu bir geleneğin içinde genellenabilir yasalara doğru yönlendirilmesi müzik psikolojisi/ eğitimi cemaatinin kanonik bilimsel yayın ve yöntem anlayışının bir uzantısı olup son derece tartışmalıdır. İnsanların farklı nitelikleri ile dinlemeyi tercih ettikleri müzik türleri arasındaki ilişkileri nedensellik içinde statik hale getirmek esasen Schutz'ün (1962) ifadesiyle *kullanışlı sosyal inşalar stoku* ve *tiplleştirilmiş bilgiler* halinde durağan kalıplar elde etmekten başka bir şey değildir. Pozitivist psikoloji/sosyoloji metodolojisi ve Kant'çı kategorik bakışın etkisiyle *A kişilik yapısındaki insanlar B müziğini dinlerler* şeklinde formüle edilen bu kalıplar gündelik hayat içinde bireylerin farklı tercih ve yönelimlerini görmezden gelmekle beraber, bireylerin sadece *bir* müzik türüne odaklandıkları ve diğer müzikleri sevmedikleri varsayımına dayalıdır. İlk olarak Hargreaves (1982) tarafından ortaya atılan *açık-kulak (open-earedness)* teorisi insanların, özellikle çocukların, geniş yelpazede müzik dinlemeye olan yatkınlıklarına dayanıyordu. Ergenlik ve toplumsallaşmanın etkisiyle kişiler sadece belirli türlere odaklanma eğilimi gösterebiliyorlardı. Ancak, yaşa bağlı olarak müzik tercihleri de değişime açıktı. Bu bulgulara rağmen belli bir türün dışında kalan müziklerle kurulan gündelik ilişki pozitivist araştırmacılar için önemsizleşip görülmez hale gelmektedir. Anket formları dışında elinde katılımcıların gündelik hayat deneyimlerine ilişkin hiçbir veri olmayan pozitivist araştırmacı kişilerin gün içinde aktif ya da pasif olarak dinlediği/maruz kaldığı müziklere ilişkin tutumlarını ıskalamaktadır. *Gündelik hayat deneyimlerini bir kesinlik ve veri* olarak kabul etme anlamına gelen *epohke* terimini Schutz gündelik bilgi ve bilme sürecinin önemini ifade eden özel bir işlevle kullanır (Heritage, 2013). Bu bağlamda insanların özel bir öneme sahip olmayan, anlık, plansız, o anda gerçekleşen müzikal tercihleri gündelik yaşamın bir *epohbesi* olarak pozitivist araştırmacı tarafından dışarıda tutulmaktadır. Etnometodolojinin ayrılmaz bir unsuru olarak gündelik yaşam bilgisinin dağımlığı, tutarsızlığı ve tiplleştirilmiş bilgiler halinde tasnif edilmesinin güçlüğü pozitivist epistemik cemaate göre *bilimsel* olmadığından dikkate alınacak ve sonuca etki edecek değerde değildir.

Tüm bu metodolojik ve felsefi arka plan müzik tercihleri hakkındaki araştırmaların esasen *tiplleştirici bilgi paketleri* ve *kategoriler* elde etmeye yönelik karakterini görmemizi sağlayabilir. Buradan hareketle *ne dinliyorsak oyuz* ifadesini *neyi, neden dinlemiyorsak oyuz* şeklinde çeşitlemek mümkün olabilir. Çünkü tercih edilen kadar, tercih edilmeyen müziklerin de dikkate alınabilir bir temsil yetisi olduğunu söylemek gerekir. Örneğin, *arabesk dışında her şeyi dinlerim* diyen bir kişi arabeski müzikal açıdan en arka vagona atarak kültürel bakımdan yüksek bir sınıfa konumlanmaya çalışmakta ve arabesk

müziği çok güçlü ve yaygın bir göstergeye dönüştürmekte, sosyolojik bakımdan ayırım gücünü arttırmaktadır. Bu ayrıntıları G. Simmel'in gündelik hayata odaklanan sosyolojisinde de görebiliriz. Simmel'in modern hayatın gündelik deneyimlerinde bireylerin anlık, tesadüfi ve geçici karşılaşmalarını analiz etmesi, hayatın fragmanlarına ve ayrıntılarına odaklanması deneyimlerin özünü ve yapısını anlamakta kullandığı bir yöntemdir (Başdaner, 2018). Başdaner'in (2018: 79) ifadesiyle Simmel'e göre;

..Toplumsal ortam bireyi tamamen kuşatmaz. Bürokrat sadece bürokrat, işadamı sadece işadamı değildir, yani gündelik hayatta bireyin toplumsal eylemi sadece basit bir rolü yerine getirmekten ibaret değildir. Genelde toplumsal etkileşim içindeki bireylerin karşılıklı eylemlerinden bundan fazlası mevcuttur.

Yukarıdaki örnekteki gibi, öğretmen sadece öğretmen değildir. Yüksek eğitilmiş bir eğitimcinin, Bourdieu'nun Ayrım'ında belirtildiği gibi, sürekli J. S. Bach'ın Eşit Düzenli Klavyesi'ni dinlemesi beklenemez. Kişi mutlaka başka müzikler de dinlemekte ya da müziklere maruz kalmakta ve onlara karşı belli düzeyde olumlu ya da olumsuz tepkiler geliştirmektedir. Öte yandan Fransa'da yüksek eğitim görmüş bir kişinin kültürel sermayesinin Türkiye'deki mevkidaşına paralel olması gerekmediği gibi, tersi de beklenemez. Örneğin, Türkiye'de iyi bir hâkim ya da cerrahın sürekli olarak J. S. Bach'ın Eşit Düzenli Klavyesi'ni dinlemesini beklemenin ütopyikliği/gereksizliği ortadadır. Keza, 1979 Fransa'sının da artık aynı olmadığı düşünüldüğünde Bourdieu'nun J. S. Bach dinleyen yüksek eğitilmiş kitlesinin yerini dolduranların günümüzde ne dinlediği merak konusudur. Dolayısıyla, sadece belli bir müzik türü ve mesleki kimlik arasında yapılan bu durağan ve anakronik eşleştirmenin bütününe sadece bir parçası olduğunu ve propagandist bir bakışa hizmet ettiğini, Bourdieu'nun böyle bir niyeti olmadığını belirtmekle birlikte, bütününe geri kalan parçalarının sansürlendiğini belirtmek gereklidir.

İnsanların ne tür müzik dinlediklerini araştırmak ve bunları kişilik özellikleri, eğitim, zekâ, gelir seviyesi vb. değişkenlerle ilişkilendirerek sınıflama anlayışının istatistiğe dayalı pozitivist/determinist psikoloji/eğitim paradigmasının getirdiği kanonik bir yöntem zorlamasının dışında, bir kültürel hiyerarşi malzemesi olarak kullanıldığı da görüyoruz. Öte yandan; müzik tercihleri konusundaki araştırmaların büyük oranda batı merkezli bir karaktere sahip olması, araştırmalarda belirli müzik türlerinin ağırlıklı şekilde kullanılması ve eğitim, zekâ, gelir düzeyi vb. değişkenler bakımından avantajlı durumdaki kişilerin batı kökenli müzikleri (klasik müzik ve caz gibi) tercih etmeye eğilimli olması gibi tiplendirilmiş bilgiler de sıklıkla karşılaştığımız ve artık şaşırtmadığımız bulgular arasındadır.

Müzikte Gelişme ve İlerleme Kanonlarının Normatif Kültürel Görececilik Açısından Nahifliği

Kültürel görececilik türlerinden biri olan betimleyici görececiliğe göre insanın sosyal ve psikolojik özellikleri kültür tarafından üretildiğinden, insan grupları arasında sosyal ve psikolojik özelliklerdeki değişkenlik kültürel değişkenliğe bağlı olarak görecelidir (Spiro, 2015: 160). Bu yüzden evrensel olarak kabul edilebilir *pan-kültürel* standartların olmadığını belirten Spiro'ya (2015: 161) göre farklı kültürlerin görece değeriyle ilgili yargıların tümü etnomerkezci olduğundan bunlarla ilgili olarak varılabilecek tek geçerli normatif yargı hepsinin *eşit değer*dedir. Bu bağlamda, normatif kültürel görececilik bağlamında *betimleyici* önermeler bilimsel bakımdan *doğru-yanlış* boyutunda ele alınırken *değerlendirmeci* önermeler değer, tercih ve benzeri seçimler bakımından *iyi-kötü* boyutunda ele alınır (Spiro, 2015: 162). Böylece normatif kültürel görececilik *bilişsel* ve *ahlaki* görececilik şeklinde tanımlanan iki alt boyuttan oluşmaktadır (Spiro, 2015: 162). Bu çerçevede müziğin *geleşmiş-ilkel* şeklindeki tasnifinin tüm soyutluğuna rağmen ahlaki (estetik/duyuşsal) görececilik içinde tanımlanabilir olduğunu düşündürtse de, Klasik Batı Müziği ve diğer müzikler arasında yapılan kıyaslamaların, rasyonel olma adına, kültürel normatif görececiliğin diğer boyutu olan *bilişsel görececilik* alanına kayarak *ahlaki/estetik* zeminden çıktığını göstermektedir. Örneğin Cumhuriyetin ilk dönemlerinde çoksesli ve modern bir müziğe geçmemiz gerektiğine ilişkin düşüncelerin temelini yerleşen kültürel evrimci bakışta *bilimsel müziğe* doğru yapılan makas değişikliğinin çok sayıda kanıtı vardır. Konservatür müdürü Yusuf Ziya Bey'in *musikinin fenninde milliyet olamaz, çünkü ilim fen beynelmileldir*, Halil Bedi Yönetken'in *fen olmak itibariyle onun (batı tekniğinin) Türk'ü Fransız'ı yoktur, beynelmileldir* ve Peyami Sefa'nın (polifoni) *müsbet (pozitif) ilim ve hendese (geometri) kafasıdır* (Ayas: 2014: 171-172) ifadeleri çok sayıdaki örnekten bazısıdır. Bu tür kültürel evrimci görüşlerin temel hedefi; mevcut kültür ve sanatımızın *ilkel* olduğu savından hareketle, modernleşmek ve gelişmek adına batının matematiğe ve bilime dayalı müzik tekniğinin üstünlüğünü kabul etmek ve bu tekniği kendi müziğimize uygulamaktır. Görüldüğü gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik devrimini meşrulaştırma girişimleri normatif kültürel görececilikteki ahlaki/estetik değerlerin bilimsel olma adına bilişsel değerler üzerinden açıklanması stratejisine dayanmaktadır. Bugünkü eleştirilerimize dayanak teşkil eden teorik/kavramsal repertuarın o dönemde henüz ortada olmadığı düşünüldüğünde normal karşılanması gereken bu düşünce ikliminin 90'lar ve hatta 2000'ler sonrasında da aynen kabul edilmesi ve kanonikleştirilerek kültürel ikiliklere malzeme yapılması normatif kültürel görececilik bakımından zaman içinde pek de sağlıklı değerlendirmeler yapamadığımızı göstermektedir.

Antropolojinin ABD'de yerleşmesini sağlayan ve modern antropolojinin kurucusu kabul edilen F. Boas ve takipçileri sosyal ve kültürel evrim yaklaşım-

mını reddetmekle kalmamış ilerleme fikrinin kendisine de karşı çıkmışlardır (Spiro, 2015: 168). İlerlemenin bir değer yargısı olduğundan ve değerlerin de kültürel açıdan göreceli olduğundan bahseden Spiro (2013: 168) batılı kültürlerin ilkel kültürlerden daha gelişmiş ve bu nedenle daha üstün olduğu yargısının sadece batılı etnomerkezciliğin bir ifadesi olduğunu belirtmiştir. Normatif kültürel görececiliğin sosyal ve kültürel evrimin evrensel geçerliğini destekleyecek argümanlara karşı çıkması 19. yy antropologlarınca yaygınca kabul görmemişti. Çünkü bu bakış, kendilerine ait Viktoryen kültürün önceki (ve sonraki) bütün kültürel aşamalardan çok daha gelişmiş olduğuna ilişkin ilerleme kuramı (Spiro, 2015: 168) bakımından tehdit ediciydi. *İnsanlığın psişik birliğine*, amprik kültürel genellemelerin ve yasavari kültürel kuramların geçerliğine inanan M. Herkovitz (Spiro, 2015: 168) tarzı antropolojinin 40'lı yıllara damga vurduğu düşünülürse yeni Türk Müziği'nin de insanlığın *müzikal açıdan estetik birliğine* dayanması gereği tartışılmaz bir gerekliliktir. Bu estetik ve psişik birlik dayatmasını içeren modernist idealizmin yaratmaya çalıştığı şeylerden biri de evrensel *bir* kültür idi (Scott, 1990). Bizdeki kültürel elitistlerin büyük oranda dâhil olduğu bu modernist idealizmin çöküşü Scott'a (1990) göre Batı Sanat Müziği'ni bitmeye doğru götürmüş ve Beethoven'ın tüm insanlığa seslenen mirasında somutlaşan estetik değerleri problemlili bir hale getirmiştir. 19.yy'da etkili olan müziğin *insanlaştırıcı gücü* ve yüksek sanatın *uygarlaştırıcı etkisini* eleştirirken Scott'un (1990) verdiği örnek çok açıktır: *Uygar ve yüksek zevkli Nazi subayları*.

Gelişmekte olan ülkeler tanımının sadece ekonomik göstergelerle sınırlı tutulmayıp, kültürel ürün ve üretim biçimlerini de içeren geniş bir sahayı içerecek şekilde tanımlanması da bu klasik antropoloji geleneğinin izinde kültürel hiyerarşiler kavramının doğmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda ekonomik açıdan gelişmemiş ülke ve toplumlar otomatik olarak kültürel bakımdan da *alt* sınırlara konumlandırılmıştır. Gelişmemiş ya da gelişmekte olan ülkeler de çareyi gelişmişleri model olarak *kültürel devrim* yapmakta bulmuşlardır. Bu durum kültürün tek parçalı, birbirinden ayrılmaz parçaların bütününden oluşan bir yapı olarak görülmesi ve topyekûn düşük ya da üst olarak tanımlanmasını içeren hatalar zincirini de başlatmaktadır. Örneğin, soğan çorbası sadece Fransa'ya ait olduğu için pahalı restoranlarda yer almakta; tarhana ise yerel, günlük ve özelliği olmayan sıradan bir çorba imajı ile etiketlenmektedir. Fransız soğan çorbası ile tarhana çorbası arasında kültürel değer ve *çorbanın çorbalığı* açısından bir farklılık olmamasına rağmen; üretilen fark ölçütü lezzet, gıda değeri vb. ölçütlerin dışında sınıfsal olup, yüksek kültüre ait olmak adına yapılan bir ayırımdır sadece. Benzer şekilde, çok sayıda yabancıların favori yemeği olan kebab Türkiye'de yer yer Bourdieu'nun (2017: 703) ifadesiyle beğeni hiyerarşisinde düşük olanı tanımlamak için iç organlarla bağlantılı şekilde *iğrenç*, *tiksindirici*, *soğan kokulu* gibi reddedici ve ötekileştirici imalara maruz kalmıştır. Bu noktada yüksek kültüre ait olmanın o denli kolay olmadığını ve sınıf atlama derdindeki kişinin başlangıç

noktasının öncelikle alt kültür ürününü dışlamak ve itibarsızlaştırmak olduğunu belirtmek gerekir. Kebabın başına gelen de budur. Öte yandan, Adana'da yapılan bir araştırmada tüketicilerin kebab restoranı tercihinde eğitim ve gelir düzeyinin önemli olduğu görülmüştür (Canoğlu ve Ballı, 2018). İşsiz kategorisindeki tüketicilerin kebab restoranı tercihinde diğer meslek gruplarına göre herhangi bir kalite beklentisinin olmadığı anlaşılmıştır. İşsizlerin en çok ayrıştığı meslek grubunun kamu personeli olması bu sonucu gelir düzeyi açısından yorumlamayı da kolaylaştırmaktadır. Buradan hareketle kebab sevenler arasında da kaliteli ya da sıradan kebabçı ayrımını sağlayan bir takım kültürel ve ekonomik sermaye altyapılarının işlediği görülmektedir.

Benzer şekilde futbol takımı tutmak ve tutmamak da sosyal sınıf ayrımında bir gösterge olarak etkilidir. Genel bir kanı olarak futbol severlerin ve futbolcuların cahil olduğu, siyaset ve iş dünyasında suçla ilişkilendirilmiş isimlerle yakın dostlukları ve özel hayatlarındaki sansasyonlar takım tutmaya gerekçe olarak gösterilebilmektedir. Yüksel (2015) futbolun Türkiye'de okul bitirmemiş ve ilkökul mezunlarının en çok yapmayı arzu ettiği sporlar arasında yer aldığını belirtmiştir. Araştırmaya göre eğitim düzeyi arttıkça futbola ilişkin arzu da azalmaktadır. ANDY-AR araştırma şirketinin 2016 yılında Türkiye çapında 2.145 kişiyle yaptığı araştırma sonucunda futbol takımı tutmayanların oranı sadece %2.5 olarak belirlenmiştir. Takım tercihinde de ailenin % 30.6 ile en etkili kurum olduğu görülmüştür.⁷ Aynı takımı tutan kişilerin ekonomik, kültürel ve sınıfsal farklılıklarını aşip aynı sosyal statüde birleşmesinin bir sonucu olan *tarafdarlık* olgusunun reddi yüksek sosyal statüye bir şekilde göz kırpmak olarak görülebilir. Bunların hepsinin üzerinde *hyper-class* bir sosyal sınıfa girişin kodu da böylelikle üretilmiş olmakla birlikte bu soyut sınıfın bir mensubu olarak kişide tatmin duygusu da üretebilir.

Tüm bu örneklerde tiksindiğini söyleyen kişinin aslında kebabı sevip sevmediğini, ya da takım tutmayan kişinin gizli şekilde maçları takip edip etmediğini bilmek oldukça kişisel bir alan içinde kaldığından zorlaşmaktadır. Ancak burada önemli olan davranışın kendisinden çok davranışa/beğeniye yönelik tutum ve bunun bir sosyal sınıfa aidiyetin göstergesi olarak beyan edilmesidir. Beyanın davranışı gölgelemesiyle yaratılan yanılısma sonuçta gerçeğin ötesinde paralel bir gerçekliği üretmekte, davranış ve tercihlerin kendisinden çok beğenilerin nasıl ve neye göre hiyerarşilendirildiği gibi sosyolojik bir meseleye dikkati çekmektedir. Dolayısıyla, müzik başta kültür ürünlerinin tercihiyle ilgili olarak önemli olanın davranışın kendisinin değil beyan olabileceğini belirtmekte yarar vardır. Beyanın davranışı yani gerçek tercihi gölgelemesinde eğitim ortamının ve ona ait kültürün idealize ettiği stereotipler önemli rol oynar. Çatışmanın kurumsal tarafını oluşturan bu yapının karşısında yer alan gündelik hayat deneyimleri (tercihleri) ise çoğu zaman beyan

⁷ <https://www.haberturk.com/spor/futbol/haber/1210919-turkiyenin-en-kapsamli-taraf-tarastirmasi>

edilmeyen ve gizlenen gerçekliğin uzantıları olabilir. Kişinin aldığı eğitim ve yetiştiği çevreye uygun olmayan tercihlere sahip olması bahsettiğimiz toplumsallaşma sürecinde Simmel'in ifadesiyle apriori bilgilerin ötelenmesi anlamına geleceğinden birey açısından gizlenmesi gereken hususlara dönüşebilir. Bu noktada karşımıza kültürel sermaye inşa cephesi (okul ortamı vb.) ile yaşam tarzının şekillendiği gündelik hayat ortamı arasındaki çatışma çıkmaktadır.

Türkiye'de Kültürel Sermayenin Çatışmacı Karakteri

Kişinin formal eğitim ortamı içinde edindiği kültürel alışkanlıkları, değerleri ve tercihleri yaşam pratiği/tarzi (habitus) içinde sürdürerek edindiği kültürel sermayesindeki bütünlük temelde formal eğitim ve sosyo-kültürel ortamları arasındaki ilişkinin sürekliliğine dayalıdır. Ancak, kültürel sermaye kavramının iki bileşeni formal eğitim ve sosyal yaşam pratikleri (terbiye, itibar, saygınlık vb.) olarak habitus ilişkisinin Türkiye'deki işlerliği Bourdieu'nun kuramsallaştırmasındaki simbiyotik ilişkiye zıt olarak güçlü bir çatışma görüntüsü çizmektedir. Arun'a (2014) göre, habitus yıllarca süren formal eğitim ortamlarının etkisinden öte aslında aileye dayalı, kuşaklar içinde aktarılan bir sınıfsal terbiyenin kendisidir, yaşam tarzıdır. Bu noktada Türkiye'de formal eğitim ortamlarının inşa ettiği kültürel sermaye ve kişinin kendi yaşam tarzına denk gelen kültürel sermayesi arasında bir çatışma gözlenmekte ve Arun'un ifade ettiği toplam kültürel sermayenin görünürlüğünü güçlendirmektedir. Okulda inşa edilmek istenen, hatta empoze edilen istendik yönde davranış tasarımlarının (bilgiler, değerler, beğeniler, tercihler, alışkanlıklar vb.) kişinin okul dışı yaşam ortamındaki pratik ve değerlerle birçok noktada örtüşmemesi Arun'un (2014) ifade ettiği Türkiye'deki kültürel sermaye eşitsizliğine eklenebilecek bir olgudur. Şöyle ki, kültürel sermaye biriktirme açısından avantajlı durumda olan, özel okulda Klasik Batı Müziği örnekleri ile eğitilen ve İstanbul'da yaşayan varlıklı bir ailenin çocuğu okul dışı ortamlarda, bu birikimin tamamen dışında, Urfalı babasının yerel kültürüne dayalı müzik tercihlerinden oluşan bir müzikal habitusun içinde var olabilir. Aslında kültürel hepçilliğin önünü açan bu ortam kültürel sermaye eşitsizliğine değil, mikro düzeyde kültürel sermaye inşa sürecinin Türkiye'deki çatışmacı karakterine bir örnektir. Kültürel sermaye birikimi açısından avantajlı konumdaki biri bile bu çatışmanın içinde kalacaktır. Dolayısıyla Türkiye'de sınıfsal ayrımın önemli bir göstergesi olarak formal eğitim içinde inşa/empoze edilen müzik ve müzik beğenisinin sosyo-kültürel yapıdan uzak karakteri kültürel sermayenin iki ana bileşeni olan formal eğitim ve habitus arasındaki bütünselliği ve sürekliliği yaratmaktan uzak olup, çoğu zaman eğitim ortamlarındaki hedefleri bir tahayyüle dönüştürmektedir. Bu tahayyülün teşhisinde Bourdieu'nun Marksist teorideki Kant'çı bakışa yönelttiği eleştiri oldukça işlevsel olacaktır. Bourdieu, *teorik varoluştan pratik varoluşa ölüm-*

cül sıçrama (Çeğin ve Göker, 2017:13) ifadesiyle Marx'ın entelektüel/politik etkinin topluma yayılır yayılmaz güçlü bir etki haline geleceği yönündeki teorisine karşı çıkararak, kağıt üzerindeki sınıftan hakiki sınıfa siyasal bir mobilizasyonla (Çeğin ve Göker, 2017:13) bile geçmenin güçlüğünü vurgulamıştır. Böylelikle teorinin etkisiyle inşa olan teorik sınıflar metaforunu Türkiye eğitim sisteminde istendik yönde davranış değişikliği hedefinin öznesi konumundaki kültürel sermaye sınıflarını tanımlamak için de kullanabiliriz: *evrensel bir estetiğe sahip tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfı*.

Beğenilerde Evrenselleştirici Tekelleştirme

Klasik antropolojideki *insanlığın psişik birliği* ülküsünün müzikte tüm insanlıkça paylaşılan bir müzikal zevk ve beğeni tahayyülü üzerinden evrenselleştirilmesi *tek tipçi, birici* bir müzik beğenisinin kültür ötesi bir anlayışla dayatılmasına neden olmuş, gerçekte işleyen beğeni ağlarının bulandırılmasına dek varmıştır. Bu dayatma kimi zaman öyle bir hale gelir ki, bu yüksek müzik zevkinin propagandasını yapan kitle bile kendi çizdikleri müzikal beğeni çerçevesinin içine hapsolarak, başka bir müzik türüyle ilişki kurmakta zorlanır, kursa bile *uygunsuz* olacağından dile getiremez hale gelir. Epistemik cemaat kavramından hareketle *estetik cemaat* diyebileceğimiz bu kitlenin konser salonlarında daima belirli bir repertuarı döndürmesi bahsettiğim hapsin bir göstergesi olabilir. Bu hapsin bahanesi olan *evrensel müzik* idealinin sınırlayıcı karakterini analizde Bourdieu'nun *evrenselleştirici tekelleştirme* ve *medenileştirici gaspın muğlaklığı* gibi kavramları oldukça yararlı olacaktır.

Evrensellik uğruna olup bitene gerçekçi (sosyolojik) yaklaşmak yerine evrensel etik idealler (?) ile yaklaşmak, bireysel ya da kültürel yorumlarda bunun etkisiyle *olanı değil olması gerekeni* söylemeye dek varan bir tahakkümü işe koşmak olsa olsa bu *evrenselleştirici tekelin* bir etkisidir. Bourdieu'nun (2016: 150) ifadesiyle *evrenselin tekeli* ancak onu elinde bulunduranların evrenselliğinin nedenlerine, dolayısıyla da evrenselci bir egemenlik temsiline boyun eğmeleri pahasına elde edilebilir. Buradan hareketle evrensel bir müzikal tekelin kanonlaşmış repertuarını seslendiren müzisyenler, o çizgide eser vermek zorunda kalan besteciler, o müziği öğretmek zorunda olan öğretmenler ve o müziği öğrenmek zorunda olan öğrenciler bu evrensel tekelin sınırlarına boyun eğen kitleyi topluca oluşturmaktadır. Beğeni kitlesi olmanın ötesinde belirli bir kültürün taşıyıcısı gibi işlev gören bu kitlede Gramsci tarzı hegemonyanın rızasını da görebiliriz. Gönüllü bir mensubiyet, yüksek bir sadakat ve başka bir müziğe gönül vermeme gibi soyut bağlılıklar bu rızanın göstergeleridir. Burada ilginç olan müzik eğitiminin bu tekelleştirici evrensel ideali pozitif anlamda, bir olumlama içinde sunması, bir başka deyişle propagandasını yapmasıdır. Ancak, bizdeki tarihsel arka plana bakıldığında görülebileceği gibi, bu evrenselleştirici tekel nihayetinde *medenileştirici gaspın muğlaklığına* dönüşmekten kaçamamıştır.

Şimdi de biraz bu kavramı açalım. Medeni, medenileşmek, çağdaşlaşmak gibi kavramların ne anlama geldiği bilim, kültür ya da sosyoloji tarihi gibi sahaların verilerinden ziyade, siyasi ve ideolojik açıdan birer slogana dönüşerek muğlaklaşmıştır. Yol, köprü, şehir alt yapısı gibi teknik göstergelerin yanı sıra belirli incelenmiş davranış ve zevklere sahip olmayı da içerecek şekilde genişleyen medeni olma ülküsü kâğıt üzerindeki sınıftan gerçek sınıfa geçişin bir aygıtı olduğunda ancak teorik bir ideali temsil etmeyle yüz yüze kalacaktır. Bourdieu Marksist anlayışı kâğıt üzerinde teorik sınıflar yaratması ve bunları seferber edilmiş/olmuş gerçek sınıflar ile eşitlemesi nedeniyle eleştirmiş, özünde sembolik bir mücadele olarak sınıflandırma mücadelesinin, bir toplumsal dünya görüşünü dayatmak için varılan bir nokta olduğunu belirtmiştir (Çeğin, 2018: 412). Dolayısıyla medenileşme ve ilerleme uğruna belirli bir dünya görüşü ile kâğıt üzerinde tasarlanan sınıfların kendine özgü dünyalarının (*umwelt*) değişimi medenileştirici gaspı açıktır. Muğlaklık ise tasarımın ne denli kusursuz planlansa da teoriden pratiğe geçişin doğasındaki bir takım sapmalar, beklenmeyen tepkiler ve tercihler nedeniyle aksamasındaki durumları tanımlar.

Bourdieu'ya göre *ayrım*'daki (*distinction*) temel tez şudur: *bir uzamda var olmak farklı olmak demektir* (Çeğin, 2018: 411). Var olan şeyler arasındaki fark doğal bir ayırıştırıcı özellik olmakla beraber bilişsel ya da toplumsal şemaların çalışma stratejisinin de altında yatarlar. Buna göre bir kişinin iki resim arasındaki farkı görmesi, kavraması, ayırıştırmasını sağlayan algılama kategorileri, sınıflandırıcı şemalarla, bir *beğeniyle* yüklüdür (Bourdieu, 2006: 22-23'den akt. Çeğin, 2018: 411). Dolayısıyla beğenin ilişkisel bir ağ sistemi değil, temelde determinist bir ayırıştırma, sınıflama aygıtı olarak gördüğü işlev toplumsal açıdan o denli büyütülen bir işleve dönüşmüştür ki, kişilerin beğeni ve tercihleri bakımından nerede toplandıkları birer ehliyet göstergesi gibi algılanır olmuştur. Bourdieu ünlü *Ayrım*'ında (2017) beğenilerin birer ayrım göstergesi oluşuna ilişkin çok sayıda ampirik veriye yaslanmakla beraber beğeni ve sınıfsal ayrım arasındaki ilişkiye ait derin sosyolojik yorumlar geliştirmiştir. *Ayrım*'ın ampirik verilerden hareketle devasa bir yorumla derinleşen karakteri kısaca özetlenmeye çalışılırken kimi zaman deforme edilmiştir. Örneğin, North ve Hargreaves (2008) Bourdieu'nun *beğenilerimizin sosyal arkaplanca belirlendiğini* iddia ettiğini belirterek konuyu oldukça daraltmışlardır. Bu yaklaşım Anglo-Sakson özetleyici bilim anlayışının bir yan etkisi olmakla beraber Bourdieu'nun meseleleri tartışmada kullandığı kavramsal repertuarı dışarıda bırakarak konuyu pozitivist araştırma bulgularına bağlar. Bourdieu'nun analizlerinde karşımıza çıkan eğitim ya da gelir düzeyi açısından hiyerarşilendirilmiş sınıfların bu literatür içinde *beğeni kitleleri* (*taste public*) olarak tanımlandığını görürüz. Bu kitleler *beğeni ve estetiğin standartlarını ve değerini gösteren* (Fox ve Wince, 1975: 199) beğeni kültürünün faileri olarak tanımlanır. Bu anlayışla çalışan araştırmacılar toplumu beğenileri açısından sınıflamaya ve her bir sınıfı belirli özellikleri üzerinden isim-

lendirmeye meyil etmişlerdir. Dahası metodolojik bakımdan çoğunlukla pozitivist olan bu araştırmalar beğeni ve tercihleri kişilerin beyanına dayanarak aldığı için, evrenselleştirici tekelin ya da sosyal pozisyona uygunluğun zorlamasıyla *olanı değil olması gerekeni* beyan etmek gibi bir risk faktörünü yüksek düzeyde içerip yine gerçek beğeni kitlelerine değil, kağıt üzerinde inşa edilmiş teorik beğeni kitlelerine işaret etmektedir. Dahası *gerçeği değil, gerçekleşmesi beklenen tabayyülün* resmini çıkararak bu araştırma geleneğinde tanımlanan sınıflar da oldukça dikkat çekicidir: *yüksek kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, alt-kültür ve yarı halk alt kültür* (Gans, 1974).

Bu farklı sosyo-ekonomik grupların tanımlanmasında da, Bourdieu'dan ilhamla, eğitim durumu yani kişilerin entelektüel/kültürel sermayeleri rol oynamıştır. Klasik müzik, North ve Hargreaves (2008) dâhil, müzik beğenisi ve tercihi hakkında araştırma ve tartışma yürütenlerce en temel toplumsal sınıf ayırım malzemesi olarak kullanılmıştır. Hatta klasik müzik konserine gitmek daima daha eğitilmiş beğeni kitlelerine atfedilmiş, yüksek eğitim ve yüksek kültür arasında güçlü bir kanonik ilişki kurulmuştur. Örneğin, ABD'deki yönetici memurlarının %14'ü ve yöneticilerin %18'i son bir yıl içinde klasik müzik konserine gittiğini ifade etmişken, bu oran üretim bandında çalışan vasıfsız işçide %4'e düşmektedir (DiMaggio ve Useem, 1978). Dolayısıyla klasik müzik konserine gitme-gitmeme davranışı gibi sosyo-kültürel, felsefi ve psikoloji açılarından tartışılabilir bir tercih bir anda sosyolojik bir sınıf göstergesine dönüştürülmektedir. İşçi sınıfının yani *popularis*'in düşük zevkini belgeleyerek burjuva geleneğine selam gönderen bu tür araştırmaların karşısına konulan İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın çizdiği *anlamacı* bakış popüler kültür izleyicisinin de kendine özgü bir alımlama ve anlam dünyası kurabildiğine (çok da şaşırtıcı olmasa gerek) ilişkin yorumları ile müzik beğenisine yönelik sınıflayıcı araştırma geleneğinin yöntem ve içerik bakımından prestijini sarsmıştır.

Klasik müzik dinlemenin yüksek kültür ve beğeni göstergesi olarak etiketlenmesi ve bunun batı-dışı toplumlara bir gelişmişlik simgesi olarak empoze edilmesinin kabulü sonucunda gördüğümüz öz-oryantalist tutumların bizde en somutlaştığı saha kuşkusuz müzik eğitimi olmuştur. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte tamamen batılı bir anlayışa bürünen müzik eğitimi ve müzik öğretmeni yetiştirme geleneğimizin en önem verdiği boyutlardan biri müzik beğenisi olmuştur. Hatta müzik beğenisi Türkiye'de müzik eğitiminin önemli boyutlarından biri olarak tanımlanmıştır (Günay ve Özdemir, 2003: 77). Detaya girmeden önce, müzikal beğeni ve tercihlerin ideoloji, siyaset, çevre, müfredat ve öğretmen gibi dış failerin müdahalesi ile biçimlenebildiğine ilişkin temel varsayıma, ya da genel ifadeyle inanca, dikkat çekmek gerekir. İlköğretim düzeyinde tanımlanan müziksel beğeni eğitiminin amaçları arasında ilk madde *tüm müzik türlerine ve çeşitlerine açık olabılme* şeklinde formüle edilip müzikal bir omnivor hedefleniyor görüntüsü çizilse de yedinci maddedeki *giderek daha seçkin müzik örneklerine yönelebılme* hedefi asıl ni-

yeti özetlemiştir. Öğrencinin her müziği tanımasını ama eninde sonunda seçkin olana yönelmesini arzulayan bu amaç listesinin gerçekçiliği bir yana, nasıl denetleneceği ve nasıl değerlendirileceği gibi eğitimsel zaafları da ortadadır. Ayrıca seçkin olan türlerin ne olduğuna ilişkin herhangi bir açıklama getirmeyen amaç listesinde bulunan *müzikle doruk yaşantılar geçirebilme, müzikle yücelmeyi öğrenebilme* gibi muğlak, kişisel alana dâhil edilebilecek, öğretilebilirliği ve öğrenilebilirliği tartışmalı hedefler Kant ve Hegel izindeki Alman idealizmini ve B. Reimer'in Estetik Müzik Eğitimi felsefesini çağrıştırmaktadır. Alman idealizminin ve Frankfurt Okulu'nun simge ismi Adorno'ya yaslanan bu görüşler elbette fikri ve entelektüel bakımdan saygıyı hak etmekte ve tartışmanın güçlü bir kanadını oluşturmaya muktedirdir. Ancak bu noktada sorun, eğitim camiamızın çok büyük bir kısmının mevcut görüşlerinin Alman idealizmi ve Adornist eğilimde olduğuna ilişkin bir farkındalık içinde olmamasıdır. Görüş ve yazılarının hiçbir yerinde bu arka plana detaylı şekilde atıfta bulunmamış olmaları mecburen böyle düşünmemize yol açmaktadır. Bu arka planın asıl kaynaklarına değil de, zamanın eğitimci ve akademisyenlerine yapılan atıflarla gerek etik gerekse de anakronik bir çarpıtmanın sergilendiği de açıktır.

Müzikal Yargının Yargılayıcısı Olarak Türkiye'de Müzik Eğitimi ve Moral Paniği

Müzik beğenisinin inşasındaki çok boyutlu, karmaşık yapıya ilişkin arka plan müzik eğitimi literatürümüzde bir çırpıda görmezden gelinerek tamamen müzik öğretmenine yüklenmiştir. Örneğin, Topalak (2013: 114) toplumun genel müziksel beğenisini oluşturmak, geliştirmek ve değiştirmek görevinin müzik öğretmenine ait olduğunu belirtmiştir. İmik ve Dönmez (2017: 126) ise müzik beğenisinin küçük yaşlarda oluştuğunu ve bu yüzden *evrensel müzik* eğitiminin bu yaşlarda verilmesi gerektiğini ifade ederek müzik öğretmenin görev sahasını genişletmiştir. Tanrıöver ve Tanrıöver (2015: 555) çalgı eğitimi yoluyla öğrencinin yeteneğini geliştireceğini, müzikle ilgili becerilerini zenginleştireceğini ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacağını belirterek konuyu çalgı eğitimi sahasına çekmiştir. Kimi araştırmalarda müzik öğretmenliği öğrencilerinin klasik müzik dışında müzik türlerini dinlediğinin anlaşılması tarafgirliği meşrulaştırıcı bir strateji olarak moral panik⁸ türü bir tepkiyle karşılanmıştır. Moral panik toplumun/cemaatin değerleriyle örtüşmeyen ve tehdit olarak algılanan bir olay ya da davranışın panikle, hızlı şekilde, etraflıca düşünmeden, abartılarak *yoldan çıkma, yozlaşma* olarak adlandırılması ve ötekileştirilerek itibarsızlaştırılmasıdır. Örneğin, Özdemir ve Can (2019) tarafından yürütülen bir araştırmada çoğunluğu Güzel Sanatlar Lisesi mezunu olan müzik öğretmenliği öğrencilerinin %67,7'sinin dinlemeyi en sık tercih ettikleri müziklere *kişisel ilgi ve merakları* ile yö-

⁸ Daha fazla bilgi için bkz. Cohen, S. (2011). *Folk Devils and Moral Panics*. Routledge.

neldiği ortaya çıkmıştır. Yazarlar bu bulguyu okulda (GSL’de) verilen eğitimin öğrencilerin müzik beğenilerini etkile(ye)memiş olmasına bağlamış ve olumsuz şekilde yorumlamışlardır. Öğrencilerin sadece %12,7’sinin klasik türlerde müzik dinlediğinin anlaşılmasının ardından yazarların yorum ve önerileri bizdeki müzik eğitimi ve müzik öğretmeni yetiştirme geleneğinin günümüzde yaşadığı hayal kırıklığını ve moral paniğini özetler niteliktedir:

Öğrencilerin eğitim süreçlerinde ve mesleki hayatları süresince eğitimini verecek olmalarına rağmen Klasik Batı Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği dinleme oranlarının düşük olmasının nedenlerinin araştırılması ve bu yönde iyileştirme çalışmalarının yapılması... THM, TSM, Klasik Müzik içerikli derslerde dinlemeye daha çok yer verilmesi, bu türlerin belli başlı besteci ve yorumcularının eserlerinin dinletilmesi, tanıtılması, tanınmasının bir araç değil amaç haline getirilmesi (Özdemir ve Can, 2019: 386-387).

Müzik beğenisi ve tercihlerinin ancak okulda müzik dinleyerek oluşabileceği gibi hegemonik ve sınırlı bir düşünce tarzına yaslanan bu öneriler, öğrencilerin okul-dışı (informal) *habitus*’larını görmezden gelerek geleneksel eğitim felsefesinin öğrenme sürecindeki etno-merkezci kibrini devam ettirmektedir. Oysaki aldıkları eğitime rağmen öğrencilerin farklı müzik türlerine yönelmeleri mesleki hayatlarında muhatap olacakları kitlenin müzikal beğeni ve beklentilerine uygun bir alt yapı hazırlıyor olmaları şeklinde gerçekçi bir zeminden de okunabilirdi. Ayrıca müzik beğenisinin 18 yaş sonrasında başlayan bir eğitim süreciyle domine edileceği ve önceki sosyalizasyon süreçlerinin önemsiz olduğuna ilişkin bir varsayıma yaslanan araştırmacıların bu sosyal değişimleri okumak yerine ait oldukları cemaati var eden kanonların koruyucusu konumuna geçmeleri ve cemaatin ilkelerindeki olası değişimler adına endişe duymaları doğaldır. Bu moral panik Adorno’dan alınan ilhamla yozlaşma olarak tanımlanarak kimi müzik eğitimcisini anlamacı bir sosyal araştırmacı olmaktan ziyade, yargılayıcı birer kültür koruyucusu ve endişeli modern haline getirmektedir. Eleştirdiğim bakış açısı kendi *habitus*’u içinde gayet anlaşılabilir olsa da, yarattığı düşünce birikimi ile münferit olmanın ötesine geçip kanonlaşmak suretiyle sosyal gerçekliğe ve gündelik hayatın *epokhe*’sine aykırı bir külliyat oluşturmaktadır.

Bir ilgi ve yönelimselliğin nesnesi olarak müzik tercihlerinin de toplumsal kökenli olduğunu düşündürten temel nokta müzik türlerinin verili paketler şeklinde bize sunulmasıdır. Şunu ya da bunu tercih ederek bir şekilde bireyin ilgisini yönelteceği müzik türünün toplumsal açıdan belirlenmesi (en azından işaret edilmesi) bireyin toplumsallaşma sürecine uyumunda rol oynayacak bir aygıttır. Schutz’e göre (2018: 131) belirli bir toplumsal grupta geçerli olan ilgililikler/tercihler grup-içi tarafından sorgulanmayan bir yaşam biçimi olarak doğal bir şekilde kavranırlar. Yani, İstanbul’un varoş semtlerinde doğan bir çocuğun 80’lerde arabesk, bugünlerde de Türkçe rap dinlemesi, kendisini bu

müzikle ifade etmesi, Schutz'ün belirttiği ilgililiğin ya da yönelimin/tercihin doğal bir şekilde kavranmasıdır. Aynı şekilde müzik öğretmeni olacak bir öğrenciden ağırlıklı dinlemesi beklenen klasik müzik (ya da caz müzik) öğrencinin içine doğduğu toplum yaşantısında (çoğunlukla) doğal olarak yaşayan ve kavranabilecek bir tür olmadığından bireyin içine doğduğu, Heidegger'den ilhamla fırlatıldığı, toplumun verili olarak sunduğu (onayladığı, tercih ettiği) müzik türlerine yönelmesi doğaldır. Müzik öğretmeni öğrencilerinin müzik tercihinin araştırmacı tarafından yadırganmasının bir başka nedeni de müzik öğretmeninin müzik (leri) öğretmesi gereken bir kişi değil, batı kültürünün bir aktarıcısı olarak çağdaş uygarlık yolunda eninde sonunda seçkin müzik türlerine yönelmesi ve toplumu da yönlendirmesi yönündeki beklentinin bir an için de olsa bulanıklaşmasıdır. Müzik öğretmenliği okuyan öğrencinin günlük hayat sosyolojisi başka içeriklere sahip olsa da mesleki sosyalizasyonu onu *gündelik ve sıradan tercihlerden* uzak tutacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yeni tasarıma ve beğeni listesine sahip olmamak doğal olarak yadırganır.

Tekrar Schutz'e (2018: 131) dönersek, bahsettiğimiz ilgililiklerin/tercihlerin nüfuz (yayıma) alanı toplumsal olarak onaylamış ve elde edilmiş bilgilerin bir unsuru olup çoğunlukla kurumsallaşmıştır. İşte, mensubu olduğu müzik öğretmenliği toplumunun kurumsallaştırdığı ilgi/beğeni listesinin dışında bir tercihte bulunan, az da olsa iradesini eline alan öğrencilerin varlığı söz konusu mesleki topluluğun varoluş felsefesi ve meşruiyeti bakımından tehdit olarak algılanıp moral panik duygusunu üretmektedir. Yoksa gerçekten de bir bireyin şu ya da bu müziği dinlemesine yönelik kaygı duymanın, bir eleştiri ya da öneri geliştirmenin estetik bir temeli yoktur. Mesele yine müzik öğretmenliğinin bizde temsil ettiği ideolojiyi savunmaya yönelik olduğundan, bu tür çalışmaları bir müzikoloji ya da sosyal çalışma örneği olarak değil, tarafgirliği meşrulaştırıcı birer moral panik belgesi olarak değerlendirmek de mümkündür. Esasen ahlak felsefesine ait iyi-kötü kavramlarının sahip olduğu normatif, kültürel, epistemolojik ve bireysel göreceliğe Schutz'ün (2018: 170-171) fenomenolojisinden de bir katkı gelmiştir:

Ağırlık, iyilik ve kötülük, pozitif ve negatif, kısacası değerlendirmenin standartları tasarımın kendisince oluşturulmaz; tasarı önceden var olan bir referans çerçevesine göre değerlendirilir... Bir seçimin pozitif veya negatif karakteri yalnızca bir üst seviyedeki sisteme istinaden pozitif veya negatiftir. Bu tamamen biçimsel olan tanımlamanın amacı açısından, ilgili kapsayıcı sistemin spesifik içeriğiyle veya sözüm ona mutlak değerlerin varoluşuyla ilgili herhangi bir varsayım gereksinim duyulmadığı gibi, bizim ön-bilgimizin yapısıyla yani onun açıklığı, somutluğu, belirsizliği vs., ile ilgili herhangi bir varsayım da gerek yoktur. Bilakis, herhangi bir belirsizlik seviyesinde bile seçim tekrar edilebilir. Gündelik yaşamdaki aktör açısından bakıldığında, seçme sürecinde yer alan tüm unsurların tam netliği, yani mükemmel bir rasyonellik imkânsızdır...

Bu minvalde müzik öğretmenliği öğrencisinin farklı müzik tercihlerinde bulunmasının *negatif*liğine mensubu olduğu bir üst sistem olan mesleki cemaatin genel kanaatine karar verilmiş olması öğrencinin tekrarlanabilir müzik tercihlerinin rasyonel ve meşru olmamasını doğurmaz, hatta mesleğinde başarısız biri olacağına da bir işareti sayılamaz. Söz konusu müzik tercihleri sadece *uygun bulunmadığı için uygun değildir*. Bu haliyle bir müzik öğretmenliği öğrencisinin müzik beğenisinin yargılanması ve gıyapta beğeni listelerine yönlendirilmesinin mesleki yeterlik kazanımı ya da sosyolojik bakımdan da bir zemini yoktur. Öte yandan; ağırlıkla popüler müzikleri dinleyen, öğreten ve yarışmalarda öğrencileri ile birlikte ödül kazanan bir müzik öğretmenin bu durumda başarısız sayılması gerekecektir. Bu tür başarılarla imza atan çok sayıda okul, öğrenci ve müzik öğretmenin varlığına rağmen araştırmalarda hala tek tipleştirici müzik beğenilerinin parlatılmasında Bourdieu'nun deyişiyle *homo academicus*'un yargıları büyük rol oynar. Görünen o ki, müzik eğitiminde akademik ve eğitsel ilkeler çerçevesinde çizilen hedeflerle mesleğin pratiği arasında bir ayrım oluşmuştur. Bir başka sorun da bu araştırmalarda katılımcıların müzik öğretmenliği cemaatinin doğal üyesi olarak kabul edilmesi, bu cemaat dışında bir kültür ve habitus içinde yaşadığının göz ardı edilmesi, bir başka deyişle öğrencinin gündelik hayatının başlıca aktörü olduğunun tamamen es geçilmesidir. Hatta müzik tercihlerinin tamamen eğitim ortamında oluştuğuna yönelik kanaat gündelik hayat failliğini baskılayan bir mesleki kimlik inşasına yöneliktir. Bu elbette sadece metodolojik bir hata değil, araştırmacının da dâhil olduğu/edildiği (içine düştüğü) kitlenin düşünüş ve üretim faaliyetlerini belirleyen pozitivist paradigmanın sınırlayıcı bir özelliğidir.

Türkiye'de teorik açıdan tasarlanan ve gelecekte oluşması beklenen yaygın bir sınıf olarak *klasik müzik dinleyicisi* kitlenin üretilmesinde en önemli görevin okullardaki müzik eğitimine verildiğini görürüz. Halil Bedi Yönetken'in (1949: 2) konuyla ilgili aşağıdaki ifadelerinde kültürel sermayenin iki temel bileşeni olarak okul ve aile/günlük hayat ortamı arasında kurulan ayrım dikkati çekmekte, kültürel elitizmin en önemli kanonlarından biri olan *geri kalmış toplum* ve onu *ileri olan batıya yaklaştıracak olan eğitimin* önemi özellikle vurgulanmaktadır:

Avrupa medeniyet camiasında yaşayan milletler arasında bizim kadar okul müzik eğitimine çok önem vermek zorunda olan hiçbir millet yoktur. Müzik eğitiminin alındığı diğer iki çevrenin, yani aile ocağı ve hayat çevrelerinin bizim memleketimizde ne kadar fakir bir durumda olduğu malumdur. Avrupa ve Amerika'da aile ve hayat çevrelerinde *müsbet bir müzik eğitimi* almak hususunda o kadar müsait ve zengindir ki oralarda okul o derece had *propaganda sorumluluğunu* yüklenmemiş olabilir. Bizde ise durum tamamen tersinedir. *Biz ne verirsek okulda vereceğiz...* Bu eğitimle yetişen nesillerdir ki, yarın radyoda batı müziği yayını başladığı zaman

düğmeleri diğer doğu istasyonlarına çevirmeyecekler, konserlerimiz, operalarımız onların huzurlarıyla şereflenecek...bu suretle Türk insanı müzik zevki itibarıyla da batı medeniyetinin insanı olacak, aydınlar arasındaki zevk ikiliği ortadan kalkacak, nesillerimiz batı sanatını da anlamak, o sanatın anlayıcısı, yaşatıcısı ve ilerleticisi olmak bahtiyarlığına erişecektir.

Yönetken'in 40'lı yıllarında atmosferini taşıyan ifadelerinin uzunca bir süre müzik eğitimi alanında kanonlaşarak tekrarlandığını görürüz. Özellikle müzik zevki konusundaki batıcı (klasik müzik kastedilmektedir) ısrar müzik eğitimi müfredatlarına kimi zaman açık, kimi zaman kapalı şekilde yerleşmiştir. Batı müziği dinleyen, hatta onu yaşatan ve ilerleten bir tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfının Türkiye'de ne kadar oluştuğu bir muamma olmakla birlikte, inşa edilmek istendiğine ilişkin çok sayıda kanıt mevcuttur. Örneğin, Mozart dinlemeyen insanları acınası bir kitle olarak tanımlayan Gürer Aykal'a göre Mozart dinleyen bir kişi *kendisindeki gelişmeyi yine kendisi görecektir... yürümesi değişecektir*. Keza, yine *çoksesli müzik Türkiye'de anlaşılammış, teksesli müzik dinleyen beyinler tek yönlü* olmaktan kurtulammıştır (Ali, 1990: 12). Kasabada yaşayan vatandaşlara çoksesli müzik dinlemelerini tavsiye eden Aykal bu yolla daha hoşgörülü bir toplumun mümkün olacağını belirtmiştir. Türkiye'de kültürel elitist estetik cemaatin önemli kanon üreticilerinden biri olan Aykal da konuyu evrensel müziği aktarmakla mükellef kitle olarak müzik öğretmenlerine getirmiş, bahsettiğimiz tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıfının inşasını okul müzik eğitimine devrederek Yönetken'e ait eski kanonu döndürmeye devam etmiştir. Belli müzikleri dinlemeyen, reddetmeyi öğrenmiş, müzikte iyiyi-kötüyü ayırt edebilen Türk insanı böylelikle yücecek ve daha ileri, demokratik, hoşgörülü ve beyni tek yönlülükten kurtulmuş bir toplum elde edilecektir. Bu müzikal diyetin en önemli özelliği müzikal türler arasında iyi-kötü, gelişmiş-ilkel vs. çok keskin ayrımları içeren apriori kalıpları işe koşması ve topluma dayatmasıdır. Uzunca süre bu propagandaya maruz kalan toplum kesimlerinin -özellikle eğitim, kültür ve devlet düzeyinde çalışanların- mecburi yön olarak işaret edilen evrensel ve gelişmiş Klasik Batı Müziği'ni dinlemeleri/dinliyor görünmeleri doğal süreçlerle gerçekleşmiş bir seçme değil, ait olunan toplumsal sınıf içinde *beğesini düşük, gelişmemiş ve avam* olmamanın bir kanıtı olarak işlenmiştir. Dolayısıyla bu bir tercih değil, olumsuz işaretlenmemek adına yapılan bir zorunlu yönelim olarak algılanmalıdır. Aykal ve Yönetken örneklerinde gördüğümüz bu düşüncenin müziğin *insanlaştırıcı gücü* ve yüksek sanatın *uygarlaştırıcı etkisi* bağlamında köken olarak 19.yy düşüncesi olduğunu belirten Scott'u (1990) bu noktada hatırlamakta yarar vardır.

Müzik tercihlerinin altındaki kültürel belirleyiciler (günlük hayata ait her şey bu daireye katılabilir) üst-kültür içinde tanımlanan tür tercihlerinin dışında etkin olmaya başladığında oluşan moral panik esasen bir yargıya dayanan müzik tercihlerinin de yargılanmasına neden olabilmektedir. Böylelikle

yargının yargısı haline dönüşen bu değerlendirmelerde insanların niteliksiz sayılan müzik türlerine yönelmesine karşı devletin göreve çağrıldığını da görürüz. Örneğin, Günay (2006: 69) daha nitelikli müzik tercihlerinin ortaya çıkabilmesinde ülkenin sanat politikalarının devletçe desteklenmesini önermiştir. Kültür endüstrisine yönelik mücadelenin ancak devlet gücüyle yürütülebileceğine yaslanan bu görüş, kültür endüstrisinin kendisine dayattığı kötü müzikleri dinleyen *kültürel aptalların* ıslahı için devleti görevi çağırılmaktadır. Niteliksiz sayılan müzikleri kendi özgür irade ve seçimleriyle değil, kültür endüstrisinin yönlendirmesiyle seçen bu beğeni düzeyi düşük kitleye karşın niteliksiz müziklerin ağına düşmeyen, müzikal bağımsızlık sistemi güçlü bir de *kültürel zekiler* sınıfı zımnen tanımlanmakta ve bu uğurda sadece Adorno'ya atfedilen bir ilerleme ve gelişme metaforu bahane edilmektedir. Toplumumuzda müziğin *estetik bir sanat* olarak algılanmaktan ziyade sadece eğlenme, dinlenme ve geleneksel-kültür unsuru işleviyle yer alması Şen'e (2016: 1119) göre halkın düşük beğeni düzeyi ile ilgilidir. Özellikle de popüler müziklerin tüketildiği bir ortamda müziğin sanat olarak değer görmesi yazara göre mümkün değildir. Şen (2016) araştırmasında popüler müziği tek düze, tüketime dayalı ve sanatsal açıdan kaygı verici bulan katılımcıların varlığını sevindirici olarak nitelemiş, katılımcıların müzik zevklerinin *evrensel yöne* doğru çeşitlenebileceğini, zamanla değişip şekillenebileceğini belirterek popüler müzik tercihine yönelik olumsuz tutumunu netleştirmiştir. Hatta beğenisi gelişmemiş toplumlarda bu müziklerin (popüler müziklerin) bulaşıcı hastalık gibi neredeyse herkesi etkisi altına alabildiğini belirten Şen (2016: 83) moral paniğini iyice somutlaştırmıştır. Popüler müziklerin yine klasik müziği üreten batı toplumlarında doğması ve oradan dünyaya yayılmasına değinmeyen yazarın bütüncül ve gerçekçi bir batılı toplum yerine icat edilmiş, topyekûn klasik müzik dinlenen, mensubu olduğu eğitim cemaatinin tarihi boyunca sanatsal/estetik açıdan yücelttiği, abartılmış bir batı toplumu tahayyülünde olduğu görülmektedir. Çünkü yazar aşağı ve yoz müzik olarak tanımladığı popüler müziklerin batıda sadece belirli bir kesime hitap ettiğini belirtmektedir. Yazarın düşüncelerinden batılı toplumların klasik müzik geleneğine sahip olması nedeniyle müzikal yozlaşmaya karşı bağımsızlığının olduğunu, esas tehdit altındakilerin bu geleneğe sahip olmayan batı-dışı toplumlar (biz dâhil) olarak gösterildiğini çıkarabiliriz. Oysaki Bourdieu'nun (2017) *Ayırım*'ı gibi bir başyapıt dâhil çok sayıda çalışmada ortaya konduğu gibi popüler müzikler batı dünyasında, yazarın iddia ettiği gibi belirli bir kesimce değil, büyük kesimlerce dinlenmektedir. Benzer bir yoruma Şentürk ve diğ. (2016) tarafından yapılan bir çalışmada da rastlarız. Ağırlıklı Klasik Batı Müziği dinleyen müzik öğretmenlerinin THM, TSM ve diğer müzik türlerini dinleyen öğretmenlere göre mesleklerini daha fazla sevdiğinin anlaşılması araştırmacılarca Klasik Batı Müziği'nin nahif yapısıyla, üstün sanat değeriyle, ruh sağlığı üzerindeki pozitif etkileriyle ve evrensel bir sanat değeri olmasıyla ilişkilendirmiştir. Bu yorum, araştırma problemlerini açıklamanın ötesinde

Klasik Batı Müziği dışında kalan müzik türlerinin sayılan niteliklere sahip olmadığını zımnî düzeyde içeren kültürel bir yorumla yine yargının yargısına bir örnek olmuştur. Yeterli araştırma ve kaynağa başvurma gereği hissetmeyen ve bu haliyle mevcut durumu çarpıtan bu tür araştırmaların yaygın moral paniğe bir gerekçe olarak işlev gördüğünü söylemek zor olmaz.

Kant'çı düşünüşün izlerini gördüğümüz bu tür yazıların belki de en çarpıcısı Soykan'a aittir. Soykan'ın 2012 tarihli *Müzik Nedir, Felsefi Bir Araştırma* başlıklı yazısındaki aşağı ve yüksek müzik tanımlarının kökeni tamamen Kant'çı bir estetiğe dayalıdır. Yalnızca ritme sahip olan *aşağı müzik* iken *yüksek müzik* ritmin yanı sıra melodi ve armoniye de sahiptir. Aşağı müzik sadece bedeni, yüksek müzik ise ruhu etkiler. Aşağı müzik sadece hoşlanma ve algılamaya dayalı iken, yüksek müzik estetik beğeniye de gereksinim duyar. Aşağı müzik bu haliyle yeme içme ya da cinsellik gibi bedensel, cisimsel ve estetik olmayan şeylerle ilişkilidir ve yozdur, basittir. Bu düşüncelerin kökleri *sözde saf beğenileri temel veya beslenmeyle ilgili beğenilerin karşısına koyan* Kant'ı (Bourdieu, 2016: 81) hatırlatmakta ve müzik beğenisi eğitimindeki amaçlar arasında saydığımız müzikle doruk yaşantılar geçirebilme, müzikle yücelebilme gibi ideallerle *psşik birlik* göstermektedir. Bu birlik tesadüfle açıklanamaz. *Evrenselleştirici tekelleşme* ya da *evrenselcilik emperyalizmi* kendi ideal ve fikirlerini açıkça ilan etmek yerine eğitimsel yapılara ait bileşenleri (okullar, akademiler, müfredatlar, sınavlar, ölçme-değerlendirme ölçütleri, öğretmenler vb.) aygıtlştırıp evrenselleştirerek empoze etmektedir. Ancak eğitim kurumu bu evrenselleştirici bilgi ve aygıtların işlerliğine ilişkin toplumsal, ekonomik ve siyasal alt yapıyı tek başına oluşturamadığından, bir başka deyişle ideallerinin gerçekleşme koşulları bakımından dışa bağımlı olduğundan sadece bir vaattir. Bu vaat eğitim kurumunun büyük sözlere rağmen toplum üzerindeki etkisinin daima tartışılmasına ve eleştirel pedagojinin doğmasına dek sonuçlar üretmiştir ki, müzik eğitimi alanı da bir bütün olarak bu değişim içinde okunabilir.

Aslında bu tür yorumların alt yapısını doğa bilimleri ve insani/toplum bilimleri arasındaki metodolojik tartışmalar sahasına dek çekmek mümkündür. Şöyle ki, doğayı evrensel, genellenebilir yasalar üzerinden ele alan pozitivist ve açıklamacı paradigmanın insanı ve kültürü anlamada yetersiz olacağı yönündeki görüş (Spiro, 2015: 166) ve özellikle bilgi kuramsal görececiliğin verdiği kültürel bilginin özerkliği, kültürlerin karşılaştırılmazlığı ve sınıflandırılmazlığı gibi kabuller verdiğimiz örneklerde izini göremediğimiz yaklaşımlardır. Roscoe'nun (2015: 205) kültürel antropolojinin üstesinden gelemeceği bir kibir ve tehlike olarak tanımladığı pozitivism *bilimcilerin psşik birliğine* yapışan bir düşünüş biçimi olarak insani/kültürel bilimlere de taşınmıştır⁹. Önceden belirlenmiş ve genellenmiş kültürel standartlar üzerinden

⁹ F.Capra Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası (1989) adlı eserinde pozitivismin domine ettiği tabiat bilimlerinin bilim aleminde model alınması ilgili olarak şunları

başka bir kültürü analiz etme (ve hatta yargılama) yaklaşımı ile kültürel antropoloji içinde görünen ve eleştirilen gömük pozitivism tehlikesi verdiğimiz örneklerde kendini açıkça göstermiştir. Roscoe'nun (2015: 215) şu ifadeleri bu araştırmalardaki pozitivist karakteri anlaşılır kılmakta ve olası tehlikesini açıklamaktadır:

Şüphesiz, pek çok bilim insanı birbiriyle ilgisi olmayan olgular yığınına, vs. dair kendi uygulamasını bir nesnellik retoriği kılıfına sokarak yapmakta olduğu şeye dair bir hayli pozitivist fikirleri eylemsel olarak kabul etmektedir. Fakat bunun gerçekten yapmakta oldukları şeyi tam anlamıyla yansıttığını farz etmek, yerlilerin (faillerin, katılımcıların) yaptıklarını söyledikleri şeyin gerçekten yaptıkları şey olduğunu sanmak gibi bir hataya düşmek olacaktır.

Kimin ne müzik dinlediği, neden dinlediği, hangi türleri neden tercih ettiği/etmediği gibi değişkenlerin yeterli görülmemekle, ait olunan epistemik/estetik cemaatin tahayyül ettiği, arka planda dikte edilmiş kültürel standartlara göre sonuçları yargılayan ve bu tahayyüldeki pan-kültürel standartlara uymayan kitleyi düşük beğenili olmakla tanımlayan araştırma anlayışı her ne kadar pozitivist standartlarla yola çıkmış gibi gözükse ve bilimselliğini buna yaslamış olsa da içerdiği aşırı ve soyut yorum nedeniyle pozitivism sınırlarını da aşmaktadır. Şöyle ki, popüler müziğe yönelik olumsuz görüş bildiren insanların gerçek müzik dinleme eylemlerine ilişkin araştırmacıların elinde somut bir bilgi ya da emik bir gözlem kaydı da yoktur. Tutum ve davranışlar arasındaki orta ve düşük düzeydeki ilişki (Noll ve Scanel, 1972) hatırlanacak olursa, tıpkı futbol takımı tutmadığını belirtmenin olası sınıf yükseltme etkisi gibi, popüler müziğe yönelik olumsuz görüş bildirmenin o türde müzikleri dinleme/dinlememe noktasında somut bir gösterge olamayacağı açıktır. Dolayısıyla yapılan düşük beğenili kitle tanımı bir pratiğe değil, beyana dayalı aşırı bir yorum olarak görünmektedir ve bilimsel dayanağı oldukça tartışmalıdır. Sosyolojik açıdan tartışılmamış, farklı müzik türleri arasında gidip gelen, omnivor/yarı omnivor bir karakter göstermediği peşinen kabul edilen bu kitle böylece eğitimcilerin kendilerini meşrulaştırmak amacıyla icat ettikleri, eğitilmesi gereken, kaliteli müzik dinleyicisinin *ötekisi* sanal bir kitle olarak belirmektedir. Kendini meşrulaştırma ve düşük bir öteki üzerinden yükseltme davranışı olarak bu mikro oryantalist tutumun müzik

ifade etmiştir: “Bilim adamları daha sık olarak fiziğin yöntemlerini taklit etmeye başvuruyor ve disiplinlerinin bilimsel topluluk içindeki itibarını yükseltecek çoğu kavramı fizikten alıyorlardı...sosyal bilimler alışıldık biçimde, bilimlerin en yumuşağı olarak görüle gelmiş olup sosyal bilimciler Kartezyen paradigmayı ve Newtoncu fiziğin yöntemlerini benimsemek suretiyle güç bela saygınlık kazanmaya çalışmışlardır”. Daha fazla bilgi için bkz. Capra, F. (1989). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*, (Çev. Mustafa Armağan), 2. Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.

öğretmenlerinden çok müzik öğretmeni yetiştiren akademisyenlerde görünmesi de eğitimci kitlenin çok parçalı yapısını göstermektedir. Ses ve yetenek yarışmalarına çok sayıda müzik öğretmenin yarışmacı olarak katılması ve müzik eğitimcilerinin ajandasında nitelikli (?) olarak tanımlanan türlerin dışında icralar sergilemeleri bu parçalı yapıya bir örnektir. Keza Özdemir ve Can'ın (2019) araştırması hatırlanacak olursa, müzik öğretmenliği öğrencilerinin klasik türler dışında popüler türlere yönelmesi moral panik içeren bir yorumla sunulmuştur.

Bir başka parçalı yapı da bakış açısındadır. Konservatuar öğrencilerinin ağırlıklı olarak Klasik Batı Müziği ve Caz Müziği dinlediğinin ortaya konduğu bir çalışmada (Ercan ve Barış, 2016) ise yazarlar öğrencilerin tek yönlü müzik kültürüne sahip olmamaları için farklı müzik türlerine de yönelmeleri gerektiğini belirtmiştir. Demirtaş ve Köse (2017) de Türkiye'de Klasik Batı Müziği'nin *sosyete* müziği olarak algılanmasını ve yeterince yaygınlaşmamış olmasını Cumhuriyet sonrası müzik eğitiminde atılan adımların kısmi başarısızlığı olarak yorumlamışlardır. Yazarlara göre toplumun bu müziği kendi beğenisine uymadığı için doğal yollarla tercih etmemiş olması mümkün değildir. Bu durumda yapılması gereken müzik öğretmenliği eğitiminde Klasik Batı Müziği'ne ilginin artırılması ve halk müziği eserlerinin çoksesli hale getirilmesidir. Çözüm topluma daha fazla çoksesli müzik sunmanın yollarının üretilmesidir. Bu hegemonik uygulamalar ve yönlendirmeler sonucunda toplum eninde sonunda çoksesli müzik dinlemeye başlayacaktır. Araştırmacıların buradaki ortak tutumu *yarguları yargulamak* olup, iki noktada somutlaşmaktadır: Dinlenen müzik türleri üzerinden kitleyi sabitlemek ve tanımlamak (düşük beğenili, tek boyutlu vs.) ve kimin ne müzik dinlemesi gerektiğine ilişkin müdahalede bulunmak, devleti göreve çağırmak. Bu ortak tutumun altında eğitimci kitlenin bilim yerine geçmiş batının belirli bir dönemine ait ilerleme, gelişme, evrensellik gibi kanonlarına dayalı pozitivizminin ürettiği ortak zihinsel şemalardaki hakikati (?) davranış değiştirme mesleğinin bir üyesi olmasının verdiği ayrıcalıkla topluma dikte edebilme icazetine sahip olması ve bunun akademik açıdan sorgulanmaması yatar. Bu noktada gerek düşük beğenili olarak tanımlanan sabit bir kitlenin varlığı gerekse de bunun eğitimsel uygulamalarla düzeltilip düzeltilemeyeceği (?) ve eğitim araştırmacısının *etik/emik* pozisyonu terk edip abartılmış bir idealizmle doğrudan *norm koyucu* bir pozisyona terfiinin olanağı gibi meseleler bakışı eğitim uygulamalarının dışına çevirmeyi zorunlu kılar.

Bourdieu'nün *Akademik Aklın Eleştirisi*'nde (2016) odaklandığı skolastik yapıların yanılgıları bu noktada açılımlayıcı olacaktır. Bourdieu'ya (2016: 92) göre okul ve akademi gibi eğitim kurumlarındaki skolastik yanılsamanın bir boyutu Kant tipi *estetik evrenselcilik*'tir. Kant'a ait *çakar gütmeyen duyusallık oyunu, duyumsama yetisinin saf kullanımı* gibi koşullara dayanan ve *herkes tarafından duyulması gereken saf haz* olarak tanımlanan *estetik haz* yaklaşımı ile ulaşılabilecek estetik evrenselciliğin temel yanılgısı beğeni yar-

gısının toplumsal olanaklılık koşullarına değinmemiş olmasıdır. Eğitim kurumlarında verilen sanat eğitiminde teorik düzeyde çizilen ve hedeflenen tahayyül edilmiş kültürel sermaye sınıflarının da Kant tipi çıkarsız ve saf bir eğilimle estetik hazza yönelmesi umulmaktadır. Amaç sanat eğitimi yoluyla saf estetik hazza bir eğilim sağlamak ve kişinin hayatı boyunca bu estetik hazzın devamını sağlayacak müzeye, konsere ya da tiyatroya gitme vb. sanatsal edimlere devam etme motivasyonunu üretmektir. Bourdieu'ya (2016: 93) göre bir kişinin müzeye gitmesine ilişkin matematiksel olasılığın, yani istatistiğin, doğrudan eğitim seviyesine yani okulda kaç yıl geçirdiği ile ilişkilendirilmesi skolastik yapılara bağlı bir açıklamadır. Bu ilişkilendirme daha önce de bahsettiğim eğitim kurumlarının ve eğitimcilerinin kendilerini meşrulaştırma iddialarıyla da ilgilidir. Eğitimsel hedef ve kazanımların bu meşrulaştırma gayretinin bir yol haritası olmasına ilişkin en güçlü kanıt, bunları içeren müfredatların kişilere bir ilerleme, gelişmişlik ve nihayetinde evrensel birçok yetiye sahiplik vaat etmesidir.

Bourdieu (2016: 83) pek çok evrenselleştirici iman bildirisi ya da evrensel reçetenin yalnızca skolastik koşulların kurucu ayrıcalığının evrenselleştirilmesi olduğunu belirtir. Yani, skolastik yapılar olarak okul ve akademilerin tek evrensel tarafı evrenselleştirici olduklarını beyan etmeleridir. Ayrıca Bourdieu'ya (2016: 83) göre bu salt *kuramsal evrenselleştirme* evrensele erişimi güçleştiren ekonomik ve toplumsal koşulların varlığında ya da bu koşulları evrenselleştirmeyi hedefleyen herhangi bir siyasi eylemle gelmediği sürece uydurma bir evrenselciliğe yol açar. Bu son açıklamadaki siyasi eylemle kastedilen elbette bir devrim, ihtilal gibi güçlü siyasi değişimleri de doğuran büyük hareketlerdir. Güçlü bir siyasi hareketle kurulan ve o siyasi hareketin uzunca bir süre evrensel değerleri inşa etmeye çalıştığı bir ülke olmasına rağmen Türkiye'de hedeflenen evrensel müzik, evrensel beğeni düzeyi vb. tahayyüllerin tam olarak yerleşmediği görülmektedir. Bu minvalde Türkiye'nin müzik modernleşmesinin Bourdieu'nun yukarıda alıntılanan görüşleri bakımından bir laboratuvar işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Evrenselleştirici hareketlerin ya da tekelleştirici evrenselleştirmenin kâğıt üzerindeki mükemmel tasarımının başarısının bizde de toplumsal olanaklılık koşullarına bağlı işlediği, siyasi eylemle gelmiş olmasına rağmen kültürel göreceliğin duvarlarına çarptığı görülmektedir. Bu bağlamda Bourdieu'nun tezinin bizde bire bir işlemediği, Türkiye'de evrenselcilik-yerellik bağlamından asla kopmayan bir kültürel ikiciliğin hâlâ güçlü olduğu açıktır.

Bir de müzikal beğenin müziğe ait *saf müzikal üstünlüklerden* kaynaklandığını iddia eden görüşler mevcuttur. Sanat değeri taşıyan ve taşımayan müzikler şeklinde kategorilere yaslanan bu düşünceler geleneksel antropolojide gördüğümüz pozitivist yaklaşıma ait *ilkel-gelişmiş* toplumlar ayırımına dayanmaktadır. Giderek ilkel terimi antropoloji sözlüğünden çıkartılmış ve önce *yazı öncesi* ve daha sonra-kırıcı görüldüğü için *okur-yazar olmayan* toplumlar terimi alana geçmişti (Spiró, 2015: 168). Toplumların tasnifini

yazma kültürü üzerinden tanımlayan bu antropolojik yaklaşım geleneği müzikte de kendini göstermiş, müziği yazıya almak/alınmamak müzik alanında gelişmişlik düzeyinin bir göstergesi olmuştur. Müziği yazmayan doğu toplumlarının doğal olarak müzikal açıdan ilkel toplumlar olarak tanımlanmasını doğuran bu yaklaşımın temel varsayımı müziğin gelişmişliğini yazılabilir olma üzerinden tanımlamasıdır.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde batı tarzı müzik eğitimi savunan gürhün stratejilerinden biri de müziğin öğretilebilir olması için *fennen (bilimsel)* izah edilmesi (Ayas: 2014) ve bir notasyon sistemine sahip olması gerektiği idi. Tamamen işitsel aktarım geleneğine dayanan bir kültürün bir anda notasyon sistemine sahip olmasındaki güçlük ve hatta gerekliliğinin tartışılması bile beklenmeden yapılan eğitimsel devrim yaklaşık 50 yıl içinde yine batı kaynaklı ancak bambaşka bir müzikal kültür tarafından da sarsılmıştır: *popüler kültür ve popüler müzik*. Popüler müziklerin ve caz müziğinin informal aktarıma, meşk usulüne benzer doğaçlamaya yer veren tabiatı, yani sound olarak durağan değil her icrada çeşitlenmeye yatkın karakteri, statik notasyon geleneğinden batının da giderek uzaklaşmasına ve notasyona dayalı müzik icrasının klasik müziğe eklemlenmiş bir geleneğe dönüşmesine neden olmuştur. Popüler müzikte ve cazda notasyon daha çok müzikal bir pusula niteliğine dönüşerek kapalı metin özelliğini yitirmiş ve *apriori temsil* gücünü seyreletmiştir¹⁰. 20.yy müziğindeki grafik notasyon yaklaşımlarının da tınlayacak müziğe ilişkin bir taslak niteliği olduğu düşünüldüğünde, müzikte notasyon sistemlerinin zamanında iddia edildiği gibi *bilimsel* bir işlevi kalmamıştır. Bu teknik/teorik geleneğin değişmesi ve müziğin üretim/kayıt aşamalarında teknoloji kullanımı gibi başka yetilerin tanımlanmış olması günümüz müzik eğitimi felsefesini tartışılır hale getirmiştir. Bu durumda müzik eğitimi çokkültürlülük (Elliot, 1989) ve müzikal vatandaşlık (Elliot, 2012) gibi yeni kavramlar üzerinden ele alan düşünürleri incelemektense kültürel elitizm, yüksek kültür ve toplum mühendisliği vb. idealler ve nostaljik öğeler üzerinden okuyan bir kitlenin yerel ve küresel boyuttaki değişimleri sadece *yozlaşma* olarak okuması normal ancak ciddi bir entelektüel sorundur.

Bu soruna yönelik ilk adım ise evrenselci vaizlerin esasen nahif ancak sadece yaygınlaşıp kanonlaşarak meşrulaşan (ya da kendi içinde popülerleşen)

¹⁰ Batı müziğinde notasyon sisteminin tınlayan müziği bire bir temsil etmediği de ortadadır. Örn., J. S. Bach'ın solo keman partitolarında blok olarak gösterilen akorların kemanda aynı şekilde dört sesli olarak icrasının imkansızlığı sonucunda kırılarak (sol-re ve sol-sib) çalınmasının zorunluğu gibi. Ya da Chopin'in bir eserin farklı edisyonlara sahip olması ve farklı piyanistlerce farklı tempo ve rubatolarla icra edilmesi gibi. Detaylı bilgi için bkz. Brodsky, W., Kessler, Y., Rubinstein, B. S., Ginsborg, J., & Henik, A. (2008). The mental representation of music notation: Notational audiation. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 34(2), 427 ve Large, E. W., & Palmer, C. (2002). Perceiving temporal regularity in music. *Cognitive Science*, 26(1), 1-37.

görüşlerine ilişkin yapışökümü gerçekleştirilmektir. Bu noktada Bourdieu (2016: 89) evrenselciliğin avukatlarının evrensel olanı sahiplenme koşullarını tekellerine aldıklarını, üstüne bunu meşrulaştırmayı kendilerinde hak gördüklerini ve bu uğurda cinsiyet, etnik köken ya da toplumsal pozisyon gibi ayrıcalıklarını öne sürdüklerinden bahseder. Müziğe dönersek, müzikte evrensel olanı belirlemek kendi dünya görüşüne uygun olan ya da onu temsil eden müzik türünü paranteze almaktır sadece. Klasik Batı Müziği'nin yanında artık Rap ya da Hip-Hop'un da evrensel olmadığı iddia edilemez, hele ki küreyel müzik pazarında. Zira popüler müzik mensuplarının yaptıkları müziğin evrenselliğine ilişkin bir propaganda yürüttüklerine ve müziklerini sevdirmeye ya da tanıtmaya girişimlerine de pek rastlamıyoruz. Bu denli güçlü ve evrensel bir müzik olan Klasik Batı Müziği'nin bizde ve dünyada hâlâ tanıtılmasına ve sevdirilmesine yönelik girişimlerin temel gerekçesi popüler müzik türlerinin baskınlığıdır. Elbette bu sevdirmeye girişimlerini meşrulaştırmak adına popüler müziği yoz müzik, aşağı müzik, tüketim müziği gibi aşağılama stratejilerini temsil eden etiketlerle itham etmek de ihmal edilmez. Yine de bu manzara bir vitrin illüzyonu üretse de, fiili açıdan evrensel müzik haline gelmiş olan popüler müziklerle idealde ve teoride tüm zamanların evrensel müziği olan Klasik Batı Müziği arasında yürüyor gibi görünen ancak; failerince yürütülen ideolojik, kültürel ve ekonomik mücadeleyi gölgeleyemez. Bu mücadelenin en yoğun görüldüğü ve klasik müziğin agresif şekilde savunulduğu saha ise tüm soyutluğuna ve nahifliğine rağmen şüphesiz kültürel ve eğitimsel saha olarak dikkati çekmektedir.

Küreyel Müzik Pazarında Türsel Keşmekeş, Yaratıcı Yıkım ve Sonik Özerkliğin Yükselişi

Müzik beğenisi ve tercihlerine ilişkin araştırma geleneğinde önceden tanımlanmış ve standartlaşmış müzik türlerinin yer aldığı listelerin kullanıldığını ve katılımcılardan çoğunlukla bu listede bulunan türlerden birini ya da birkaçını işaretlemesinin istendiğini görürüz. Günlük müzikal hayat deneyimlerini bütünüyle göremeyen bu metodolojik yaklaşımın katılımcı boyutundaki sorunlarına değinmiştik. Bu yaklaşım özellikle dijital teknoloji ve internet medyasının da etkisiyle ortaya çıkan *küreyel (glocal)* müzik pazarında alt türlerin sınırsızca çoğalması nedeniyle kavramsal açıdan da sarsılmıştır. Özellikle popüler müzikteki küreyel pazarın (keza bundan sonra doğrudan küreyel müzik pazarı demek daha doğru olacaktır) doğuşu standardize edilmiş müzik stil ve türlerinin araştırmalardaki hegemonyasını sarsacak çeşitlilikte yeni ve hibrid müzik türlerine kapıyı aralamıştır. Küresel ürünlerin yerel bölgelere pazarlanması ile ilgili stratejileri içeren ticari bir terim olarak ortaya çıkan küreyel terimi giderek popüler kültür alanında iç içe geçen yerel ve küresel değerleri/ürünleri vurgulamak için kullanılmaya başlanmış (Solomon, 2005: 46) ve popüler kültür/müzik çalışmalarına da aynı içerikle yansımıştır. Çok farklı müzikal sound, performans ve üretim tekniklerinin bir araya gel-

mesine olanak sağlayan küreyel müzik pazarı sahip olduğu büyük pazar payının yanında ideolojik, kültürel, yerel ya da bireysel kimliklerin doğrudan temsilini sağlayan güçlü bir göstergeye de dönüşmüştür. Popüler müzik araştırmalarını kültürel çalışmalar ve sosyoloji sahasıyla hiç olmadığı kadar bir araya getiren bu değişim sonucunda popüler müzik araştırmacıları karşılaştıkları fenomenleri değerlendirebilmek için kültürel çalışmalar sahasındaki birçok terimi¹¹ kendi alanlarına adapte etmişlerdir (Solomon, 2005: 46). Böylece, postmodernizm ve küreyel pazarın da etkisiyle, popüler müzik ve kültürel çalışmalar alanında giderek artan örnek olay ve fenomenolojik çalışmalar evrensel ve yasavari kültür ve kimlik tanımlamalarından ziyade yerel ve biricik örneklerle odaklanarak müzikal kimlikleri ve onlara yönelik beğeni ve tercihleri *bağlamında-yerinde* anlamaya çalışmıştır (Bkz. Stokes, 1992; 1994, Elflein, 1998). Dolayısıyla müzikte beğeni ve tercihlerin de kültürlerarası, ya da pankültürel standartlar üzerinden okunma anlayışı yerini gündelik hayatta faille odaklı etnografiye bırakmıştır. Geniş ölçekli ancak yüzeysel verilerle bezeli manzaralar böylelikle mikro ölçekte ancak derinlemesine anlamlar içeren bulgularla yer değiştirmiştir.

Batı dışı kültürlerle ait müzikal unsurları barındıran birçok batı kökenli popüler müzik örnekleri ve batılı sound'larla bezenmiş batı dışı popüler müzik örneklerinin toplamda yarattığı küreyel müzikal pazar popüler müzikte batı tarzı müzikal unsurların etnosentrik karakterini sarsmıştır. Sound olarak iç içe geçebilmenin olanağı ile yaratıcı özerklik bakımından sınırları kaldıran bu değişimler teknoloji kullanımının yaygınlaşması ve *indie (bağımsız)* müzisyenlerin sosyal medya platformları yoluyla kendi kitlelerine doğrudan ulaşabilmesinin verdiği özgürlük ve aracısızlık hibrid türlerin önünü açmıştır. Öte yandan Klasik, Pop, Rock, Folk vb. ana akım müzik türleri de uzun zamandır çok sayıda alt türe bölünerek alışlagelmiş kategorilerin dağılmasına yol açıyorlardı. Örneğin, yekpare bir Rock müzik kitlesi tanımlamak artık oldukça güçtür. *Hard Rock, Klasik Rock, Metal* gibi alt türlerin yanı sıra sadece metal alt türüne ait *Speed, Trash, Black, Death* vb. alt-alt türlerin varlığı Rock müziğin tüm alt kollarıyla bir ağ gibi genişlemesine neden olmuştur. Bu genişlemenin sonunda Metal'i, Rock müzik dairesinden ayrı ele alıp incelemenin gerekliliği tartışılabilir örneğin. Bu durumda Rock müzik dinlediğini ifade eden birine hangi tür Rock? sorusunu yöneltmek gerekmiş, araştırmaları farklı müzik türleri üzerinden değil, tek bir türün alt türleri üzerinden yapmayı zorunlu kılmıştır. Kitleleri de farklı olan türleri tek ve ortak bir kategoriye sıkıştırmanın olanaksızlığı beğeni araştırmalarını zorlamaya başlamıştır.

¹¹ *Indigenization, localization, glocalization, reterritorialization, domestication* vb. kavramlar yerel ve küresel olan şeyler arasındaki etkileşim, bileşim ve sentezleri tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır.

Örneğin sadece popüler müziğin alt türlerine yönelmeyi sağlayan etkenleri konu edinen araştırmalar batıda daha 80'lerde kendini göstermişti (Boyle ve diğ., 1981; Geringer ve Madsen, 1987; Furman ve Duke, 1988; Brittin, 1991). Ancak müzik türleri arasındaki farklılıkların soyutluğu, sadece dinleme üzerinden tanımlanmasının güçlüğü ve araştırmacılarla katılımcıların türlerin tanımında bir uzlaşma içinde olmadıkları daha o dönemde fark edilmişti. Hargreaves (1984) müzikal stil ve türlerin keyfi olarak tanımlandığını, kültür temelli olduğunu ve daima değişime açık olduğunu, türlere verilen isimlerin kısa ömürlü olduğunu belirterek mevcut araştırmaların metodolojik bir sorununu dillendirmiş oluyordu. Brittin (1991) tür bakımından açıkça tanımlanmış bazı popüler müzik örneklerini dinlettiği katılımcılardan sadece müzik konusunda deneyimli olanların doğru tanımlamalar yaptığını gözlemlemişti. Örneğin, Spyro Gyra'nın *Shakedown*'u pop türünde etiketlenmiş olmasına rağmen katılımcıların büyük kısmınca Caz ve Rock olarak tanımlanmıştı. Saksafon ve gitar tınlarının yarattığı tınısal yanılısma bu sonuca yol açmıştı. Brittin (1991: 150) aslında bu sonucun çok da yanlış olmadığını, birçok sanatçının birden fazla türde örnekler vermesi nedeniyle popüler müzikte tür belirlemede dinleyicinin bakış açısının belirleyici olduğunu vurgulamıştır. Dinleyicilerin uzmanlar gibi her daim doğru algılama ve etiketleme yapmak zorunda olmadığını belirten Brittin (1991: 150) algılama ve etiketleme arasındaki uçuruma dikkati çekmiştir. Dolayısıyla artık müzikte beğeni araştırmalarında kullanılabilir tür listelerinin üretilmesindeki güçlükler şöyle özetlenebilir:

- Açık şekilde tanımlanmış ana akım türlerdeki karmaşa ve bir de buna eklenen sınırsızca bölünebilen hibrid türlerin topluca oluşturduğu *türsel keşmekeş*'in araştırma felsefesi ve metodolojisi açısından yaratacağı sorunlar, beğeni ağlarının karmaşıklığı,
 - Bir sanatçının birden fazla türde eser vermesi gibi sanatçıya ya da sektöre bağlı değişimler ve bunların gerçekleşme hızı, yaşam süresi ve kalıcı olup olmayacağına bağlı etkenler,
 - Müzik türleri hakkında uzmanlarca tanımlanmış standartların eksikliği bir yana (gerekliliği tartışılabilir), özellikle popüler müzik izlerdinler kitlesinin bu etiketleme sürecinde müzik bilimsel standartlar dışında bir takım imajları, algıları ve trendleri işe koşabilmesi.
- Özetle, akademi ve tüketici arasında gözlemlenen müzik türlerini tanımlamada uzlaşma yoksunluğu ve kavrayış farkı.

Türsel keşmekeş popüler müzik alanının son dönemde yerleşik *doksa*'sını (oyunun kurallarını) bozsa da bunu bir çöküş olarak değil, yaratıcı yıkım tarzı, doğal bir hareketlenme olarak değerlendirmek gerekir. Bu keşmekeşin müzik alanındaki paydaşlarca kabullenilmesi ve hatta keşmekeş ağının birer çoğaltıcısı haline gelmelerinin altında müzikal ve sektörel alandaki *doksa* örüntülerinin zayıflaması sonucu yeni ifade olanakları ve özgürlüklerin do-

ğuşu yatar ki bunları da birer yeni *doksa* olarak görmek mümkündür. Böylelikle türsel keşmekeş ağı içindeki her bir yeni, bağımsız ve benzersiz mikro kimlik, bir başka deyişle biricik fail, davranış ve söylem olarak özgürleşme içgüdüsüne rağmen yeni *doksa*'dan kaçamayacağından kendine özgü müzik gibi kendine özgü bir ekonomik sistemin içinde de var olur. Schumpeter'in Kalkınma Teorisi'nin özündeki yenilik ve girişim gibi kavramlar bu dönüşümün ekonomik karakterini açıklayabilir. Esasen ekonomik boyutunun büyüklüğü açısından sadece birer *estetik beğeni setleri* olarak görülemeyecek olan popüler müzikler ve onların satış paketi olarak müzik türleri Schumpeter'in ifadesiyle *teknolojik değişimler seti*'nin yarattığı uyumlanma baskısı ile ancak değişerek/dönüşerek/mezlelenerek yaşayabilmektedir. Ekonomide yenilik olgusunu *teknik gelişme* veya *yeni kaynakların keşfi* olarak tanımlayan Schumpeter klasik ve en önemli kitabı olan *Ekonomik Kalkınma Teorisi*'nde beş yenilik tipinden söz etmiştir:

- Piyasaya yeni bir mal veya mevcut bir malın yeni bir tipinin veya kalitesinin getirilmesi,
- Yeni bir üretim tekniğinin kullanılması
- Yeni bir piyasanın açılması,
- Yeni bir hammadde yahut yarı mamul kaynağının bulunması,
- Her hangi bir sektörün organizasyonunda yapılan bir değişiklik (Aydoğuş ve diğ., 2009: 11).

Bu maddeleri şimdi tek tek küreyel müzik pazarındaki türsel keşmekeş transfer ederek yorumlarsak şu tabloyla karşılaşırız:

- Yeni bir müzik türü, hibrid bir tür ya da farklı versiyonların üretimi (remiks, rework, cover vb. metinlerarası tekniklerle yeniden üretilen eski şarkılar),
- Müzik teknolojisindeki ilerleme sayesinde müzik üretim tekniklerinin zenginleşmesi, değişmesi, pedagojik değişimi zorunlu kılması,
- Sosyal medyanın yeni bir piyasa olarak küreyel müzik pazarının ana medyası haline gelmesi, TV ve radyo gibi geleneksel medyaların denetim mekanizmalarının sınırlayıcı etkisiyle de önemini yitirmeye başlaması,
- Hibrid müzik türlerinin üretilmesinde ham madde çeşitliliğini ve teminini kolaylaştıran yerelin estetiğinin keşfi: postmodern etkileşimler, geçişler, müzikal sınırların muğlaklaşması,
- Yerleşik müzik sektöründeki plak firmaları, yapımcı, reklam, organizasyon, menajerlik vb. paydaşların etkisizleşmeye başlaması, değişime uyum sağlamak adına bazı paydaşların ortadan kalkması ya yeni görev tanımlarının gelişmesi.

Müzik teknolojilerindeki gelişim odağında müzik sektöründeki değişimi konu edindiği *The Death & Life of the Music Industry in the Digital Age*

(2013) kitabında J. Rogers'ın vurguladığı nokta Schumpeter'in yaratıcı yıkım kavramına birebir oturmaktadır. Yeni üretim teknolojilerinin gelişimine ayak uyduramayan sektör ve firmaların kısa sürede yok olacağı fikrine dayanan bu kavram kimileri bakımından bir yıkım olsa da ekonomi ve üretim bağlamında sürekli bir yeniliği zorunlu kıldığından yaratıcı yıkım olarak adlandırılmıştır. Aydoğuş ve diğ. (2009) başlangıçta yeni olan bir ürünün yerini hep daha gelişmiş olan başka bir ürünün alacağını ve yaratıcı yıkım sürecinin hep bu şekilde işleyeceğini vurgulamıştır. Bu durumda yaratıcı yıkım kavramından sektörel yeniliklerin bir kesimde yıkım, bir kesimde de olumlu etkiler yaratacağı sonucunu çıkarabiliriz. Phillips ve Street (2015) müzik üretim ve tüketim biçimlerinin dijitalleşmesini otokratik/muhafazakâr müzik yapımcılığı bakımından bir yıkım, yeni nesil müzisyenler içinse büyük şirket ve yayıncıların boğucu gücünden uzakta canlı ve demokratik bir inşa vaadi olarak tanımlar. Bu vadin içinde üretim biçimlerinde yenilik kavramı da şekil değiştirdiğinden, türler arası geçişin yanı sıra, tek bir müzik eserinin bile remiks, rework, cover vb. metinlerarası tekniklerle yeniden üretilerek pazara sürülmesi de yaygınlaşmıştır.

Yeni üretici ve tüketici kesimin bir şarkının belirli bir tür içine sıkıştırılmasına ilişkin gösterdiği topyekûn direnç ve yaratıcı yıkım etkisi küresel müzik pazarının temel karakteridir. A sanatçısının B isimli bir şarkısının 30 yıl sonra bambaşka bir stil ve tını ile pazarda görünerek türsel keşmekeşe eklenmesi standart tür tanımlarının belirsizliğinde etkili olmaktadır. Örneğin, *Time of My Life* şarkısını ele alalım. Şarkının ismi telaffuz edildiğinde akla gelen sanatçı B. Medley & J. Warnes (1987) mi olacaktır yoksa *Black Eyed Peas* (2010) mi? Pop'tan elektroniğe uzanan bu türsel dönüşüm örneğinde şarkıdan yola çıkarak sevdiği müzik türüne varmaya çalışan bir katılımcının her iki türü sevmesi de mümkün olabilir. Sevdiği şarkı üzerinden bu yeni sound ve türe de sempati besleyen bir izler-dinler dinler kitlenin hareketli ve değişken yapısı, onu durağan bir karakter ve sosyo-ekonomik sınıf değişkenleri ile ilişkilendirmeyi anlamsız kılacaktır. Belirli bir türün sadık kitleyi gerektiren bu metodik varsayım örneğin Müslüm Gürses'in Rock kitleyi ve entelektüel kesimde kazandığı sempatiyi sınırlamaya yetmemiştir. Müslüm Gürses'i genel geçer şekilde arabesque olarak tanımlamanın metodolojik dayatması sanatçının başka bir türde yeni bir sound üretmesini ve bunun izler-kitleden olumlu/olumsuz tepki almasını engellememiş, sadece metodolojik dayatmanın günlük hayatın *epokhe*'sinden uzak karakterini daha da sağlamlaştırılmış, yalnızlaştırmıştır.

Müzik türleri arasındaki bu etkileşim ve geçişkenlik tutucu ve sadık dinleyici kitlelerinin (belki de bir ilüzyon olan) yapısını değiştirerek, müzikal omnivorluğun kapısını da aralamıştır. Böylece belirli müzik türlerini tercih etme üzerinden yapılan sınıfsal tanımlar da zayıflamış, müzik türü ve sınıflar arasındaki ilişki daha kaotik ve birden fazla gerçeğe/etkene dayalı bir hale gelmiştir. Kuantum fiziği açısından bir analogi üretirsek; her birini birer parça

(kuanta) olarak görebileceğimiz her bir sanatçı ya da şarkı, farklı kültür ve bireylerde farklı algılanabileceğinden ana akım medyanın tüm manipülasyonlara rağmen direnen ve giderek güçlenen internet medyasının etkisiyle klasik fizikteki durağan pozisyonlanma yerine süper pozisyonlanabilme potansiyeli gösterirler. Dijital üretim tekniklerindeki gelişimle hızlanan bu sürekli değişim, geçişkenlik, koordinatsızlık, yersiz-yurtsuzluk, seferilik ve keşmekeş sektördeki yaratıcı yıkımın hızlanmasını sağlamış, pozisyon koruma güvensini azaltmış, yıkım tehdidini arttırmıştır. Eski yıldızların satış ve dinlenme (sosyal medya ve dijital müzik platformlarında) oranlarının düşmesi ve yıldızlıklarının birer unvan ya da nişan şeklinde geçmişten bir miras gibi taşınmaya başlaması tamamen bahsettiğimiz değişimlerin bir sonucudur. Bu noktada ilginç olan, yeni teknik ve sound'lar ile üretim yapan kimi eski yıldızların da yeni yıldızların sayılarına erişememeleridir. Örneğin, Tarkan'ın elektronik alaturka alt yapılı *Yolla* şarkısı Youtube üzerinde iki yılda 333 milyon görüntülenme alırken yeni isimlerden Aleyna Tilki benzer stildeki *Sen Olsan Bari* ile bir yılda 409 milyon görüntülenmeye erişmiştir. Rapçi Norm Ender'in *Mekanın Sabibi* isimli yeni şarkısının sadece on günde 35 milyon görüntüleme alması meseleyi yeni sound'ları üretmenin dışına taşımaktadır¹². Dolayısıyla yaratıcı yıkım teorisindeki *yeni üretim biçimlerine geçiş* konu müzik sektörü olduğunda yıkımı ya da yıkım tehdidi olarak gerilemeyi engellemekte, bağlayıcı etken olarak zayıflamakta, tümü yeni sound'ları kullanan bu sanatçılara yönelik kültürel ve bireysel algılamının kaotik yapısını kolayca açıklayamamaktadır. Keza, Türk Pop Müziği'nde ana akım içinde yer alan Demet Akalın'ın Rapçi Ben Fero'nun *Demet Akalın* isimli parçasında hem ismen hem de bedenen boy göstermesi hem müziksel beğeni hiyerarşilerinde hem de sınıfsal bakımdan arka vagonlara itilen rap müziğin artık ana akım sanatçılar açısından da güvenli bir tür olarak algılandığını göstermektedir. Türsel keşmekeşin bu örnek özelinde sığınılabilir yeni limanlar üretmesi müzik sektöründeki hızlı değişimleri açıklamanın yanı sıra birlikte tanımlanabilir standart türlerden ibaret beğeni hiyerarşilerini sadece teorikleştirmektedir. Hiyerarşide üst sıralara sabitlenmiş türlerin hayatta kalabilmek ya da daha fazla satışa (beğeniye) sahip olabilmek adına alt sıralardaki türlerle bir araya gelmesi de, bir nevi iflas etmemek adına şirket birleştirmek gibi, beğeni kitlelerini birleştirmektedir aslında. Dünyada ve bizde örnekleri olduğu gibi, klasik müzik orkestralarının kimi zaman popüler müzik şarkıcı ya da gruplarını misafir etmesi de bu bağlamda bir stratejidir. Türler arasındaki yakınlaşma görüntüsünün altında aslında ideolojik temelli beğeni hiyerarşilerinin yaşamsal içgüdüler söz konusu olduğunda çabukça dağılabilen yapısı saklıdır. Dolayısıyla ideolojik/ekonomik temelli sınıfsal farklılık tanımlamaları üzerinde inşa edilen beğeni hiyerarşileri o ideolojik/ekonomik arka planın dinamiklerine

¹² Verilen örneklere ait izlenme rakamları 01.08.2019 tarihi itibarıyla geçerlidir. Makalenin yayınladığı ve okunduğu tarihlerde değişmiş olacaktır.

bağlı olarak kendiliğinden değişecek, konuyu üst-alt kültür gibi soyut kavramlardan açıklama yaklaşımını sarsacaktır.

Küreyel müzik pazarında bir müzik türünün başka bir müzik türü ile bir araya gelebilmesi sonucu türler artık pozitivist geleneğe ait oldukları kültürlerin antropolojik ya da ekonomik göstergelerine sabitlenen soyut pozisyonları üzerinden değil, sadece pazarda ürettiği getiri/kazanç bakımından sınıflanmaktadır. Bu açıdan küreyel müzik pazarında müzik türleri kültürel bakımdan eşit ancak pazar payı üzerinden dinamik ve hiyerarşiktir. Özetle, kültürel elitist estetik cemaatin tarafgirliklerini meşrulaştırıcı moral panikle kültürel yozlaşma ya da kültürel özcülük bakımından tehdit olarak gördüğü türsel keşmekeşin ağısı yapısı küreyel müzik pazarı bakımından bir vaha işlevi görmekte, domine edici estetiğin sınırlarını yıkarak estetik çoğulculuğa yön vermekte ve farklı tür/müziyenlere can suyu taşıyarak yaratıcı yıkım sürecini bizzat domine etmektedir. Bu verimli ağ sistemi içinde müzik üretme biçimleri de buna bağlı olarak değişmekte ve müzik öğretiminde/egitiminde köklü değişim ve tartışmaları zorunlu kılmaktadır. Daha çok yurtdışında gördüğümüz bu hareketlilik daha çok öğretmen-öğrenci etkileşimi, öğrenmede otonomi, çalgılar ve repertuar gibi boyutlarda somutlanmıştır. Klasik sosyoloji ve pozitivist bilim anlayışı içinde şekillenen eğitim anlayışımızın tersine Avrupa’da, özellikle İngiltere, Norveç ve Finlandiya’da, gündelik hayat sosyolojisinin güçlenerek eğitim felsefesi ve uygulamalarına işlediğini görüyoruz. Bizim gibi modern kültürünü teorik olarak inşa etmiş toplumlarda demokratik tercihler resmi ideoloji bakımından birer tehdit olarak görüleceğinden mutlaka etkisizleştirilir. İtibarsızlaştırma (yoz, geri vs.) üzerinden yürütülen bu moral panik duygusu esasen kökleri eskiye dayanan ve ait olunan soyut cemaatin kolektif belleğinden gelen bir şartlanma da olabilir. Kendi beğeni ve tercihleri doğal yollarla oluşmamış, Bourdieu’nun ifadesiyle *zorunlu olanın seçimi* atmosferi içinde beğeni kültürü edinmiş bir kitlenin daha liberal ortam ve koşullarda bile aynı zorunlu tercihi sonraki kuşaklara *aktarma* içgüdüğü anlaşılabilir bir durumdur. Bu açıdan toplumun farklı beğeni ve tercihlere sahip olması, saçılıp dağılması, türsel keşmekeş ağının farklı dallarından beslenmesi vatan toprağının bölünmesi benzeri bir panik üretip kolektif olarak aktarılan *bir arada tutma* ya da *bütün bir yaşam biçimi* (Williams, 1958’den akt. Bennett, 2013) içgüdüsunü kışkırtmakta, müzikte çeşitlilik ve türsel keşmekeş ağı düşmanlaştırılmaktadır.

Bennett (2013) 20. yy sonlarında toplum ve kültür kuramcılarının gündelik hayatı homojen ve bütün bir yaşam biçiminden ziyade son derece çoğul ve çekişmeli bir alan tanımlamaya başladıklarını belirtmiştir. Bu dönüşümün altında Bennett’a (2013) göre iki temel etken rol oynamıştır: ilki modernitenin çöküşü ile birlikte toplumsal cinsiyet, ırk ve meslek tabanlı modernist kimlik tanımlarının önemini yitirmesi, ikincisi de medya ve kültür endüstrilerinin artan önemidir. Bu değişimin sonucunda ortaya çıkan çeşitli özgün ve hibrid yeni toplumsal kimlik biçimleri Chaney’e göre *kültürel parçalanma*

şeklinde sonuç vermiştir (Chaney, 2002'den akt. Bennett, 2013: 15). Bennett (2013: 15-16) böylelikle kültürün gittikçe daha çeşitli hale gelen kimlik projelerini kapsayan, son derece çoğul ve parçalı bir terim haline geldiğini belirtir. Artık bireyler için kimlik, yakın çevrenin habitusu dâhil, farklı referans noktaları ile bağlantılı olarak oluşturulmaktadır. Dolayısıyla bu değişimler sürecinde iki temel bakış açısının oluştuğunu görürüz. İlki, Chaney'e ait *kültürel parçalanma* terimine kültürel özcülük, kültürel muhafazakârlık minvalinde yer yer moral panik refleksi (yozlaşma, çürüme, ticarileşme vs.) ile yaklaşmaktır. İkincisi ise değişime gündelik hayat sosyolojinden bakan, kültürün yeni biçimlerini okumaya ve anlamaya çalışan bir sosyolojik perspektiftir. Müzikte türsel keşmekeş tanımına da oturan bu çoğulculuğu kabullenme anlayışının en zorladığı alan muhakkak müzik eğitimi olmuştur. Bu iki bakış açısı arasındaki çatışma sadece bizde değil, Avrupa'da da kendini göstermiştir. Kabaca çizdiğimiz bu değişim çerçevesinde gündelik olanın geçici, uçucu şeyler şeklinde değil, yeni kültürel kimliklerin önemli bir parçası olarak ele alınması özellikle L. Green'in fikir ve uygulamalarında kendini göstermiştir. Green'in çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan *gerçek-dünya (real world)* terimi tek başına bu çatışmanın kanıtıdır. Okul ortamına *gerçek dünyadan uzak/izole ortam* göndermesini açıkça yapan bu terim müzik öğrenmenin informal ortamlardaki süreçlerini dışlayan geleneksel okul müzik eğitimine yönelik bir eleştirinin temsili sayılabilir. L. Green (2001, 2006, 2008), P. Dyndhal (2014), J. Martin (2012), H. Westerlund (2006), S. Karlsen (2010) gibi isimlerin çalışmalarında öne çıkan bir kavram olarak *öğrenmede özerklik (authenticity)* ise öğrencilerin müzik öğrenme süreçlerinde okul-dışı gerçek yaşamlarındaki müzik öğrenme/yapma deneyimlerinin sınıflara taşınması fikrini içermektedir. Böylece geleneksel müzik pedagojisinin yerini almaya başlayan popüler müzik pedagojisinde öğrenciler istedik yönde listelenmiş sesleri/müzikleri değil, kendi seslerini/müziklerini üreterek *sonik özerkliklerini* kazanmaya başlarlar. Ojala ve Vakeva (2015) her bir küreyel müzik türünün, türsel keşmekeşin her bir dalının, kendi öğrenme biçimini yani kendi pedagojisini de ürettiğini belirterek sonik özerkliği bu pedagojinin bir bileşeni olarak görürler. Bu haliyle küreyel müzik kültürü içinde popüler müzik pedagojisi hegemonik bir müzik kültürünün aktarıcılığı yerine farklı toplumlar, fikirler, stiller ve türler arasındaki geçişlerin bir zemini olmaya başlar. Ojala ve Vakeva'nın (2015) *aracı pedagoji (brokering pedagogy)* olarak tanımladığı bu yeni anlayış günümüz müzik eğitimi felsefesinde sabitlenmiş, standart ve hiyerarşilendirilmiş müzik kültürü ve beğenisi dayatmayan alternatif bir bakışı temsil etmektedir.

Sınıflardaki popüler müzik orkestralarında klasikleşmeye başlayan gitar, davul, vurmali çalgılar, klavye gibi bileşimler de artık değişmeye başlamıştır. Öğretmenler eğitimini aldıkları ve uzmanlaştıkları bu çalgıların yerini almaya başlayan dijital müzik üretim tekniklerine uyum sağlamak zorunda kalmaktadır. Aksi halde öğretmen ve öğrencilerin müzik üretme ve icra biçimleri

arasında yeni bir çatışma üreyecektir. Ojala ve Vakeva (2015) bu olası durumu *yeni bir etno-merkezçilik* şekli olarak tanımlamışlardır. Bilgisayarda müzik üretmeye başlayan dijital çağ çocuğu bir öğrencinin algısında sadece bas gitar çalan öğretmenin liderliğindeki sınıf orkestrası demode bir tarzı yansıtır olabilir. Müzik üretim biçimi bakımından etnomerkezçilikten kaçamayan öğretmen öğrencinin *sonik özerkliği* ile elde ettiği müzikal kimliğinden ayrıksı bir figür haline gelip bundan önceki klasik-modern bağlamındaki çatışmanın yeni bir formunu üretecektir. Klasik ve geleneksel anlayıştan kopan popüler müzik pedagojisinin bile yeni kültürel kimliklerin hızına ayak uydurmakta güçlük çektiği ve yenilenmenin zorunluluğu düşünülürse türsel keşmekeşin ve kendine ait öğrenme biçimlerinin ürettiği sonik özerkliğin kırıcı etkisi ve gücü anlaşılabilir. Dolayısıyla küreyel müzik pazarında yeni öğrenme ortam ve biçimleri ile artan sonik özerklik standart müfredatlarla öğretilen/öğrenilen ve beğeni hiyerarşilerine kaynaklık eden *müzik türü ayrıımı* daha da belirsizleştirmiştir.

Sonuç

Müzikte beğeni hiyerarşilerinin nahifliğine yönelik bu çalışmada eleştirel bakış iki temel noktada toplanmıştır. İlk olarak bu hiyerarşilerin estetik ve bireysel tabanlı doğal seçimler olmaktan ziyade toplumsal birer sınıfa mensubiyetin göstergesi haline getirilmiş olmalarının kültürel görececilik bakımından zayıflığı vurgulanmıştır. İkinci bakışta ise, özellikle modern sonrası dönemde dijital çağın etkisiyle oluşan küreyel ortamda bu beğeni hiyerarşilerine malzeme olabilecek standardize edilmiş müzik türleri arasındaki ayırt edici karakteristiklerin giderek bulanıklaşması, hibrid türlerden oluşan türsel keşmekeşin izi güç takip edilebilir yapısına odaklanılmıştır. Özetle, müzikte beğeni hiyerarşileri oluşturmak gerek kültürel görececilik, gerekse de küreyel pazarın çok-kültürlü, çok-kimlikli karakteri nedeniyle artık sadece birer taslağa ve yer yer moral panik duygusu ile hareket eden eğitimci ve kültürel-özcü kitlenin kanonik, işlevsiz referans kaynağı haline dönüşmüş durumdadır. Bu durumda ayrıksı kültür ve dünyaları temsil eden, sabit ve tanımlanabilir dinler kitlelere sahipmiş varsayımına dayanan, kategorilere sıkıştırılmış müzik türlerini karşılaştıran ve yargısal beğeni hiyerarşileri üreten araştırma yaklaşımlarının yeni popüler müzik ve kültür çalışmalarına sadece eleştirilecek metinler şeklinde katkı sağlayacağı açıktır. Hızlı teknolojik ve sosyolojik değişimlerin etkisindeki gündelik müzik yaşantılarının mikro ölçekte analizi dinlenen müzik ve sınıfsal pozisyon arasında nedensel ilişkiler kuran müzik sosyolojisi/psikolojisi geleneğinin ötesinde *bağlam tabanlı (context-based)* kimliklerin anlaşılmasını sağlayacaktır. Gündelik hayat sosyolojisine, gündelik hayatın fragmanlarına ve küçük detaylarda saklı büyük anlamların keşfine dayanan bu mikro ölçekte analizler ve örnek olay çalışmaları *bütün bir yaşam biçimi* ya da *homojen-bütüncül bir kültür* varsayımı yerine, medya ve kültür

endüstrileri bağlamında beliren çoğul ve parçalı kültürel yapıyı gerçekçi şekilde anlamayı sağlayacaktır. Müzik araştırmacısı yargılayıcı bir idealizm ve moral panik duygusu ile vardığı *olması gereken* tahayyülünden ancak bu yolla uzaklaşarak sadece *olan'a* odaklanan *anlamacı bir etnolog* tutumuna kavuşabilecektir.

Müziği yargılamaya ilişkin referans olabilecek kültürel norm ve ölçütlerin göreceliğini göz önünde tutarsak bu tür girişimlerin amacının kültür içinde müziği anlamak değil, müzik aracılığıyla kültürler arası kıyaslamalar yapmak olduğunu görebiliriz. Kültürel evrimci müzikal elitist kitle tarafından Türkiye’de uzun süredir kullanılan bu yöntemin özellikle akademi içinde hâlâ etkin olduğunu ve kanonlaştırıldığını düşünürsek faileri açısından oldukça verimli bir söylem alanı olduğu sonucuna da varabiliriz. Bu açıdan Klasik Batı Müziği’ni kimi zaman zımnî şekilde (adını anmadan evrensel, ileri, çoksesli vb. terimlerle kodlayarak), kimi zaman da açıkça öven müzikal elitist kitle açısından müziği yargılamak çoğu zaman Klasik Batı Müziği dışındaki müzikleri ötekileştirmek adına yapılan bir eylemdir. Müzik eğitimi açısından da durum aynı olup, kültürel mirası koruma ve yaşatma ülküsü benimsenmiş gibi görünse de, mirasın ancak ve ancak armonilenmiş halinin çağdaş ve evrensel olabileceği yönündeki kurucu fikrin güçlü şekilde korunduğu ve yaygın olarak kabul edildiği görülmektedir. Popüler müziklerin reddini içeren yargılayıcı/norm koyucu elitist söylemin gerek teorik nahifliği gerekse de sahadaki failerin (öğrenci, öğretmen, müzisyen vs.) bu söylemlere rağmen ifa ettiği gündelik hayat pratiklerine yedirilmiş müzikal deneyimlerinin yoğunluğu ve giderek genişleyen ağ yapısı elitist söylemin moral paniğini sadece o estetik cemaate mensup bireyler arasında işlevi olan ancak dışarıda etkisiz bir retoriğe dönüştürmüştür. Bu durumda müzikte beğeni hiyerarşileri üreten norm koyucu elitist yapılar ile küreyel müzik pazarındaki türsel keşmekeş arasında bir çatışma olduğunu söylemek de güçleşir. Tek yönlü ve sadece elitist cepheden yapılan çoğu söylemsel atağın yanıtsız kalması esasen bu söylemlerin müzik ve kültür ekseninde bir entelektüel tartışma ortamı yaratmak için değil, artık bir tahayyüle dönüşen yüksek pozisyonu teorik olarak sürdürmek amacıyla üretildiğini düşündürmektedir.

Kaynakça

- Ali, F. (1990, Temmuz 22). Mozart’sız yaşayanlara acıyorum. *Cumhuriyet*, s.12, Gürer Aykal ile görüşme, https://www.cumhuriyetarsivi.com/sign/buy_page.xhtml?news=3315895&no=12 adresinden erişilmiştir.
- Arun, Ö. (2014). İnce zevkler-olağan beğeniler: Çağdaş Türkiye’de kültürel eşitsizliğin yansımaları. *Cogito*, 76, 167-191.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi*. Doğu Kitapevi: İstanbul.
- Aydoğuş, O., Türkcan, B., Çalışkan, E. T., & Kopurlu, B. S. (2009). *Kriz Teorileri: Kondratieff, Schumpeter ve Wallerstein*. *Çalışma Metni*, Ege University Working Papers in Economics, İzmir.

- Başdaner, O. (2018). Georg Simmel: Gündelik Hayatın Ayrıntıları. E. Esgin ve G. Çeğin (Ed.), *Gündelik Hayat Sosyolojisi* (s.69-102) içinde. Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Bennett, A. (2013). Kültür ve Gündelik Hayat. (N. Tokdoğan, B. Şenel, & U. Kara, çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bourdieu, P. (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi-Pascalca Düşünme Çabaları*. P. Burcu Yalın (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Heretik.
- Boyle, J. D., Hesterman, G. L., & Ramsey, D. S. (1981). Factors influencing pop music preferences of young people. *Journal of Research in Music Education*, 29, 47-56.
- Brittin, R. V. (1991). The effect of overtly categorizing music on preference for popular music styles. *Journal of Research in Music Education*, 39, 143-151.
- Canoğlu, M., & Ballı, E. (2017). Tüketicilerin kebab restoranı tercihlerini etkileyen faktörler-Adana örneği. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 10(1), 30-43.
- Çeğin, G., & Göker, E. (2017). Araştırmasından 50 yıl, Kitabından 35 Yıl Sonra Ayırım. İçinde, *Ayırım: Beğeni Yargısı'nın Toplumsal Eleştirisi*, Takdim, 2.Baskı, Ankara: Heretik.
- Çeğin, G. (2018). Gündelik hayatın kavranışı için Pierre Bourdieu'nün kavramsal repertuarının verimlilikleri ve sınırlılıkları, E. Esgin ve G. Çeğin (Ed.), *Gündelik Hayat Sosyolojisi* (s.405-430) içinde. Phoenix Yayınevi: Ankara.
- Demirtaş, H. O., & Köse, H. S. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının müzik türlerine ilgileri üzerine bir inceleme. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(3), 1404-1415.
- DiMaggio, P., & Useem, M. (1978). Social class and arts consumption. *Theory and Society*, 5(2), 141-161.
- Dyndahl, P. (2014). Shifting authenticities in Scandinavian music education. *Music Education Research*, 16(1), 105-118.
- Elflein, D. (1998). From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany, *Popular Music*, 17(3).
- Elliott, D. J. (1989). Key concepts in multicultural music education. *International Journal of Music Education*, (1), 11-18.
- Elliott, D. J. (2012). Another perspective: Music education as/for artistic citizenship. *Music Educators Journal*, 99(1), 21-27.
- Ercan, H., & Barış, D. A. (2016). Klasik batı müziği eğitimi veren devlet konservatuvarı müzik lisans öğrencilerinin müzikal beğenileri ve müzik dinleme alışkanlıklarının incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16 (İpekyolu Özel Sayısı), 2255-2268.
- Frith, S. (2013). What is bad music? In: *Bad music: the music we love to hate*, Washburne, C. J., & Derno, M. (Eds.) New York: Routledge.
- Furman, C. E., & Duke, R. A. (1988). Effect of majority consensus on preferences for recorded orchestral and popular music. *Journal of Research in Music Education*, 36, 220-231.
- Gans, H. (1974). *Popular Culture and High Culture*. Nova York, Basic.

- Geringer, J., & Madsen, C. K. (1987). Pitch and tempo preferences in recorded popular music. In C. K. Madsen & C. A. Prickett (Eds.), *Applications of Research In Music Behavior* (204-212). Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Geringer, J.M. (1982). Verbal and operant music listening in relationship to age and musical training, *Psychology of Music (special issue)*, 47-50.
- Gerry, D., Unrau, A., & Trainor, L. J. (2012). Active music classes in infancy enhance musical, communicative and social development. *Developmental Science*, 15(3), 398-407.
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate.
- Green, L. (2006). Popular music education in and for itself, and for 'other' music: Current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, 24(2), 101-118.
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school a new classroom pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Günay, E., & Özdemir, M. A. (2012). *Müzik öğretimi teknolojisi ve materyal geliştirme*. Bağlam Yayıncılık.
- Hakanen, E. A., & Wells, A. (1993). Music preference and taste cultures among adolescents. *Popular Music & Society*, 17(1), 55-69.
- Hargreaves, D. J. (1984). The effects of repetition on liking for music. *Journal of Research in Music Education*, 32, 5-47.
- Hargreaves, D. J. (1982). The development of aesthetic reactions to music. *Psychology of Music*, Special Issue, 51-54.
- Heritage, J. (2013). Etnometodoloji. A. Giddens ve J. Turner (Ed.), Ü. Tatlıcan (Çev.), *Günümüzde Sosyal Teori* (s.253-305) içinde. Say Yayınları: Ankara.
- İmik, Ü., & Dönmez, Y. E. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda Türk Müziği ilgisi: Malatya Örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 114-128.
- Johnson, J. (2002). *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Values*. Oxford: Oxford University Press.
- Karlsen, S. (2010). BoomTown music education and the need for authenticity—informal learning put into practice in Swedish post-compulsory music education. *British Journal of Music Education*, 27 (1), 35-46.
- Katz-Gerro, T. (1999). Cultural consumption and social stratification: leisure activities, musical tastes, and social location. *Sociological Perspectives*, 42(4), 627-646.
- LeBlanc, A., Jin, Y., Stamou, L., & McCrary, J. (1999). Effect of age, country, and gender on music listening preferences. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 141, 72-76.
- Lee, F. R. (1951). Preferences of different age and socio-economic groups in unstructured musical situations. *The Journal of Social Psychology*, 33 (1), 147-152.

- Martin, J. (2012). Toward authentic electronic music in the curriculum: Connecting teaching to current compositional practices. *International Journal of Music Education*, 30(2), 120–132.
- Noll, V. H., ve Scannell, D. P. (1972). *Introduction to educational measurement*. Boston: Houghton Mifflin.
- North, A.C.& Hargreaves D. J. (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*, Oxford University Press, New York.
- Ojala, A., & Väkevä, L. (2015). Keeping it real: addressing authenticity in classroom popular music pedagogy. *Nordic Research in Music Education*, 16, 87–99.
- Özdemir, C. Ş., & Can, A. A. (2019). Müzikte dinleme, dinleme türleri ve müzik öğretmenliği öğrencilerinin müzik dinleme yaklaşımları. *İlköğretim Online*, 18(1).
- Phillips, T., & Street, J. (2015). Copyright and musicians at the digital margins. *Media, Culture & Society*, 37(3), 342-358.
- Rentfrow, P. J., McDonald, J. A., & Oldmeadow, J. A. (2009). You are what you listen to: Young people's stereotypes about music fans. *Group Processes & Intergroup Relations*, 12(3), 329-344.
- Rogers, J. (2013). *The Death & Life of the Music Industry in the Digital Age*. Bloomsbury Academic.
- Roscoe, P.B. (2015). Kültürel antropolojide pozitivizmin tehlikeleri, S. Altuntek (Ed.), E. Boz (çev.), *Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumalar* (s.205-242) içinde. Dipnot Yayınları: Ankara.
- Schuessler, K. F. (1948). Social background and musical taste. *American Sociological Review*, 13(3), 330-335.
- Schutz, A. (1962). Commonsense and scientific interpretation of human action in Natson, M. (ed). *Collected Papers* volume 1, Nijhoff, The Hague.
- Scott, D. B. (1990). *Music And Sociology For The 1990s: A Changing Critical Perspective*. Oxford University Press.
- Solomon, T. (2005). 'Listening to Istanbul': Imagining Place in Turkish Rap Music. *Studia Musicologica Norvegica*, 31(01), 46-67.
- Soykan, Ö. N. (2012). Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma. *Doğu Batı*, 62, 29-42.
- Spiro, M. E. (2015). Kültürel görecelik ve antropolojinin geleceği. S. Altuntek (Ed.), E. Boz (çev.), *Yöntembilim Üzerine Antropolojik Okumalar* (s.159-204) içinde. Dipnot Yayınları: Ankara.
- Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford).
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford).
- Şen, Ü. S. (2016). İnsan ve toplum ekseninde müzik estetiği kavramı. *Journal of International Social Research*, 9(45).
- Şentürk, Z., Zahal, O., Yurga, C., Gürpınar, E., & Altun, F. (2016). Müzik öğretmenlerinin öğretmenlik mesleğine yönelik tutumlarının profil özelliklerine göre incelenmesi. *Journal of Human Sciences*, 13(3), 5032-5052.

- Tanrıöver, A. U., & Tanrıöver, G. B. (2015). Genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi süreci içinde verilen keman eğitiminde karşılaşılabilecek olası güçlükler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 32, 555-567.
- Topalak, Ş. (2013). Güzel sanatlar lisesi çalgı eğitimi/öğretiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 114-129.
- Westerlund, H. (2006). Garage rock bands: A future model for developing musical expertise? *International Journal of Music Education*, 24(2), 119.
- Yönetken, H.B. (1949). Bizde Okul Müziğinin Fonksiyonuna Dair, *Müzik Görüşleri*, 1, 2-3. Ankara.
- Yüksel, M. (2015). Eğitim düzeyi farklılıklarının spora yansımaları. *International Journal of Social Science*, 31, 149-165.