

Araştırma Makalesi

Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 2
(2023)



Sanatı Tanımlama Uğraşında Müziğin ve Müzik Yapıtının Yeri*

Fırat KUTLUK**
Ata SAĞIROĞLU***

Özet

Sanat tarihi üzerine yapılan tüm çalışmalar, plastik sanatlara odaklanır. Buna paralel olarak yürütülen sanat tartışmalarına edebiyat de eklenir. Müziğin bu tartışmalarda kimi zaman geri planda kalması, genelde ise hiç değinilmemesinin nedenleri açık. Müzik, diğer tüm sanatların aksine bir görsel ve metin barındırmamaktadır. Her ne kadar partitür, libretto ya da müziğin programını oluşturan bir edebiyat yapıtı gibi gereçlerden söz edilse de müzik seslendirilmeye gereksinim duyar. Bu durum, müzik tarihi, müzik kuramı, kısaca batı sanat müziğini oluşturan yapıtaşlarını bilmeyenler için önemli bir sorun oluşturur. Bu bağlamda müzik üzerine konuşmak, gündelik yaşamın bir parçası olması nedeniyle oldukça çekici ancak aynı oranda zordur. Bir sanat eserini beğenmek ve anlamak arasındaki fark, müzik için de geçerlidir; müziğin anlaşılması ise, o müziğe ilişkin bir kültürel sermaye gerektirir. Müzik, aynı zamanda sınıfsal bir ayrımın işaretleyicisi olarak da iş görür.

Müzik üzerine konuşmanın oldukça zor ve kafa karıştırıcı olduğunu kabul etmek gerekir. Böyle bir eylem, çoğu zaman sınıf, toplum, kültür, estetik, etik, tarih, felsefe gibi pek çok farklı şeyin konuşulması anlamına da gelmektedir. Derinlemesine bir

*Makale Geliş Tarihi:17 Ağustos 2023 Makale Kabul tarihi: 24 Ekim 2023

** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü, firat.kutluk@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5412-8569

*** Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, atasagioglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4707-4771

müzik tartışması için bunlar zorunludur. Bu çalışmada müzik, bu doğrultuda ele alınır ve değerlendirilmeye çalışılır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Sanat, Sanatı Tanımlamak, Kültür, Sınıf

The Role of Music and Musical Work in Defining “Art”

Abstract

All the studies conducted on art history focus on the visual arts. In parallel, literature is added to the art discussions. The reasons for music sometimes being in the background in these discussions, and generally not being mentioned at all, are clear. Unlike all other arts, music does not contain a visual or textual component. Although references are made to elements such as sheet music, libretto, or literary works that constitute the program of the music, music requires performance. This situation poses a significant challenge for those unfamiliar with the building blocks of music history, music theory, and, in short, Western classical music. Speaking about music in this context is both appealing and challenging due to its integral presence in everyday life. The difference between liking and understanding a work of art is also applicable to music. Similarly, cultural capital is necessary to understand music. Music consistently serves as a marker of class distinction. It is essential to acknowledge that discussing music is quite difficult and complicated. Conversations about music often encompass diverse topics such as class, society, culture, ethics, history, and philosophy. A comprehensive discourse on music includes these elements. In this study, music is evaluated and addressed in such a manner.

Keywords: Music, Art, Defining Art, Culture, Social Class

Giriş

Binlerce yıldır yapılan, yapılmaya çalışılan ama asla yapılamayacağı bir türlü anlaşılabilen sanatın tanımı, bize çok net bir mesaj veriyor; güzellik, ustalık, içerdiği deha, barındırdığı ve bize verdiği haz, estetik mükemmellik ve daha nice. Gezegendeki insanların çok azının bu dehaya ve yaratıcılığa sahip olması, onların yaptıklarının hiçbirini yapamayacağımızın farkında olmamız, yaratıcı söylemlerine yaşamımız boyu hayranlık duymamız, sanatın ne olduğunun kolay bir şekilde ele alınmasını sağlayabilir gibi görünürken tam tersini, yani bunun olanaksızlığını ortaya koyuyor. Bu yüzden bu konuda yapılan çalışmaların en hafif deyişle “yetersiz” oluşu, daha net

bir ifadeyle yıllar boyunca ele alınan ve “Sanatın İcadı”, “Sanat Nedir?”, “Sanat Neye Yarar?”, “Sanat Eseri Nedir?” gibi geniş ve yanıtı yüzlerce farklı parametreye dayanan başlıklarla işlenen tanım çalışmaları, konuya duyulan meraklara tatmin edici yanıtlar vermekten oldukça uzak kalıyor. Sorunun temeli genel anlamda sanata, dar anlamda ise sanat yapıtına bakıştaki öznel tutum. Kuşkusuz bu durum oldukça doğal ve burada devreye giren unsur, beğeninin kişiselliği. Sanatçıya ve sanat yapıtına bakıştaki bireysel estetik değerler, ayrımı devreye sokuyor. Antik Yunan’dan günümüze üzerinde en büyük yaygaranın koptuğu belki de tek alandır sanat. Müzikten resme, heykelden edebiyata, tiyatrodan sinemaya değin ileri sürülen görüşler, ortaya atılan kuramlar ve sanat yapıtını çözümleme biçimleri, kimi zaman bize yardımcı olan, çoğu zaman kafa karıştıran ve genelde “ahkam kesme” çevresinde dolaşan görüşler yığını olarak değerlendirilebilir. Sanat yapıtını tanımlamak, sanat yapıtının niteliğini saptamak ve sanatın sınırlarını çizmek yeterince güçken, devreye sanatçıyı sahiplenmek girdiğinde işler içinden çıkılmaz bir hale gelir. Bu da elimizdeki ikinci kaçınılmaz durumdur. Bu durum, böyle bir çalışmayı yaparken ele alınacak konuların sınırlandırılmasını zorunlu kılar; ya da çalışmayı bölerek farklı konuların farklı çalışmalarda ele alınmasının daha doğru olacağı yargısını pekiştirir. Bu makale, sanatın ne olduğu ya da nasıl olması gerektiği gibi anlamsız sorulara odaklanmayı reddeder. Estetik başlığı altında yazılan ve müziğin kendisine yer bulamadığı literatür bu anlamda önemsizdir. Plastik sanatların ana alan olduğu sanat tarihi, kuşkusuz sanat yapıtının çözümlenmesi devreye girdiğinde değinilmesi gereken bir alandır; özellikle Wölfflin ve Panofsky, görmezden gelinecek isimler değildir. Ancak bu cümle çok önemli bir ayrıntıyı gündeme getirir: burada da müzik, oldukça geri plandadır. Bunun nedenleri, makalenin ele almayı planladığı konulardan biridir. Şimdiye kadar yapılan çalışmalardaki değerlendirmelere genel bakış ve ileri sürülen görüşlerin bir özeti, yazının bir kesitini oluşturmakta. Aslında ele alınması amaçlanan konular içinde müzik yapıtını tanımlamak, sanat yapıtıyla ilişkilerimizin neden ve nasıl değiştiği (ya da hiç değişmediği), bir müzik yapıtının değerlendirilebilmesi için izlerkitlenin taşınması gereken özellikler, buna bağlı olarak güncel bir entelektüel tanımı ve sonunda kaçınılmaz olarak (ya da hiç gerek olmayan) üretenin (sanatçı) izlerkitle açısından tasasını duyması gereken bir şeyin söz konusu olup olmaması geliyor. Böyle bir konunun bunlarla sınırlı olması elbette mümkün değil. Popüler olan olmayan, kitle kültürü, omnivor tüketim, müzik yapıtının niteliği, “yeni müzik” biçiminde tanımlanan ancak bu adın oldukça demode olduğu 20. yüzyılda yaşanan radikal değişimlere günümüz penceresinden bakabilmek, Bach ve Berio’yu “sanat yapıtı” odağında karşılaştırmanın olası olup olmadığını test edebilmek gibi başlıklar, bir sanat tartışmasında ele alınması zorunlu konular. Bu yüzden makale akışı içinde bu soruların kimilerine belli bir denge gözetilmeden değinilmeye çalışılsa da az önce söz edildiği gibi konu geniş ve bu konuların sınıflanarak işlenmesi çok daha doğru olur; en azından bunu denemek daha doğrudur.

Sanatı Tanımlamaya Neden Uğraşyoruz?

Tarih boyunca yapılan tüm sanat/müzik tanımlarının ortak yanı, güzel, estetik, hoş gibi ifadeleri barındırmasıdır. Buna sanatın “yararlı” olması eklenir. Bu durum bir koşul olarak çoğu toplum için geçerlidir. İyi müziğin iyi bir vatandaş (Musical Citizen) olmada belirleyici olduğu savı, Platon’dan bu yana çoğu toplumda kendini gösterir. Bunu, iyi müziğin doğru insanların elinde olması gerektiği düşüncesi izler (Stokes, 2018: 15). Entelektüeller ve yönetici seçkinler, buna yürekten inanmaktadır. “Doğru,” “iyi” ya da “güzel”in ne olduğunun ise kuşkusuz bir belirleyiciliği yoktur. Tıpkı “iyi” ve “kötü” müziklerin ne olduğunun tam olarak ifade edilememesi gibi. Yine de bunların kesin bir doğruluk ölçütü içinde birbiri ardına ileri sürülmesi alışılmadık içindedir ve başka bir boyutu gündeme getirir: Sanat nedir? Bu soru, az önce değinildiği gibi farklı parametrelerin devreye girdiği, ortaya atılan sanat kuramları ya da kişisel beğeni ve anlayışın ağır bastığı tartışmaların başlaması anlamına gelmektedir. Aynı ivmeyle yüzlerce terim ve kavram birbirini izler. Finkelstein, ABD’nde popüler ile klasik arasındaki yapay duvar yıkılıncaya, Amerikan karaderili halkının müzikal gelişimini kısıtlayan engeller ortadan kalkıncaya, müziğin yaşam ve fikir savaşının yansıtılacağı bir ortam olması gerektiğini besteciler kavrayıncaya kadar, gerçekçi büyük müzik oluşamayacağını savunur (1986: 136). Görüldüğü gibi elimizde “gerçekçi büyük müzik” biçiminde bir anlatı bulunmaktadır. McGregor, kültürün eylem olduğunu söylerken müzelerin duvarlarında asılı yıldız çerçeveli resimlerin, özel koleksiyonlarda kilit altında tutulan yapıtların ve kütüphaneye sıra sıra dizilmiş kitapların kültür olmadığını savunur. Ona göre “kültür eylemdir, katılımdır, çağdaş dünyanın yeniden yorumlanmasıdır” (2000: 22-23). Marksist ideolog için bunlar kabul edilemez görüşlerdir ve bu kez elimizde sanat yapıtı için kullanabileceğimiz yeni bir kavram ortaya çıkar: “Toplumcu Gerçekçilik.” Kalite ve popülerlik arasında hiçbir bağlantı olmadığı düşüncesi, sınırları net bir şekilde ortaya koyar. Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların kalkması için verilen uğraş, yeni bir anlayışı gündeme getirir ve farklı bir kıyamet de burada kopar. Sanatı herkesin yapabileceği savının yanı sıra her güzel şey için sanat sözcüğünün kullanılması moda olur. Sanatı/sanat yapıtını tanımlama, değerlendirme uğraşı içinde yazılan iki kaynağın girişinde, yazarlar konunun ne denli sıkıntılı olduğunu ortaya koyar. Shiner, *The Invention of Art*’ da sanatın ne olduğu ve nasıl bir rol üstlenmesi gerektiği hakkında kafaların karışık olduğu bir zamanda öğrencilerine ve dostlarına önerebileceği kitap arayıp bulamadığını ve kendi kitabını kaleme almaya karar verdiğini anlatır. Kısaca böyle bir kaynak yoktur! Yazarın yapmaya kalkıştığı iş ise doğal olarak deneyseldir. Sanat, sanatçı ve estetik üzerine tarihsel bir çalışmadır karşımızdaki. Buradaki güçlüğü ise şöyle dile getirir:

Öğrenciler ve genel okur kitlesi için gerekli alt yapıyı sağlayacak bir kaynak olarak faydalı olabilmesi için böyle bir tarih çalışmasının kısa olması ve genel okura hitap eden bir dilde yazılması gerekiyordu (2004: 16).

Yazarın bu sözleri, söz konusu sanat olduğunda gerek yazar gerekse okuyucunun karşılaşıacağı sorunları göz önüne serer. Yazar neyi nasıl aktaracağı konusunda kuşkuludur ama çok daha önemlisi okura düşen görev büyüktür. Carey ise, *What Good Are The Arts* başlıklı kitabına şu cümleyle başlar:

Sanat eseri nedir sorusu basit bir sorudur ama şimdiye kadar hiç kimse bu sorunun yanıtını bulabilmiş değildir ve belki de herkesi tatmin edebilecek bir yanıt bulmak olanaksızdır (2020: 15).

Her iki yazarın kitaplarını yazma gerekçelerini açıklarken vurguladıkları şey, alanla ilgili karşıımızdaki büyük sorundur. Bu sorun, makalenin girişinde belirtildiği gibi yüzlerce yıldır sürmekte. Bu uğraşın nedenlerini sorgularken belki yine klasik bir düşünceye başvurmak en pragmatik çözüm olabilir. Sanatın bize verdiği olağanüstü haz, ustalığa, yaratıcılığa ve dehaya duyduğumuz saygı ve hayranlık, sanat yapıtıyla bambaşka dünyalara yolculuk yapabilmek. Bunun nasıl olduğunu sorgulamak, sevdiğimiz sanatçılardaki yaratıcılığı çözümlenmeye çalışmak, belki de çoğunluk olan diğer insanlardan farklı olduğumuzu görerek bu kültürel sermayeyle ayrı bir sahiplenme ve tatmin duygusu yaşamak.

Arel, Bach için yazdığı biyografide “birkaç bestecinin dehaları bir araya getirilerek yaratılmış bir dehalar bütünü” olarak tanımladığı Bach’ın yaşadığı her gün için bir anma töreni yapılırsa, bunun aşırılık olmayacağını söyler (akt. Oransay, 1986:7). Burada hayranlık duyulan bir sanatçıyı tanımlamadaki klasik tavrı söz konusudur. Oysa aynı yazıda bestecinin yaşam ve çalışma koşullarının ne denli ağır olduğunu anlatırken bestecinin bir müzik işçisi olduğunu gösterir; koşulları belirleyen dönem atmosferidir. Forkel ise daha rasyonel bir değerlendirme yapar ve Bach’ın yaşamı boyunca bulunduğu görevler, aldığı unvanlar, çalışma koşulları ve yaşadığı sorunları tek bir sözcükle açıklar: “Circumstances” –Koşullar- (1920: 41). Bu örnekler, iki şeyi vurgulamak adına önemlidir. Dönemin müzik beğenisini belirleyen ortam ve kişiler; değişmesi kesin olan müzik beğenisi ve ortamları. Dolayısıyla müzik yapıtını tanımlamada karşıımıza yeni bir ölçüt daha çıkar. Sırada aslında her zaman var olan ancak ödü kopulan “popüler” nedeniyle görmezden gelinen izlerkitle bulunmaktadır.

Yaşadığı dönemde çok tanınan, saygı duyulan ve eserleri birbiri ardına basılan ve seslendirilen Beethoven, yaşamının son yıllarında gözden düşer. Finkelstein ve Knight gibi kimi yazarlar bu durumu Viyana’nın “gerici atmosferi” biçiminde tanımlamaktan kaçınmaz (Kutluk, 2020: 88). Bir başka deyişle kötü müzik beğenisi kenti ele geçirmiştir ve Beethoven gibi bir dev, devre dışı kalmıştır. Oysa kent artık Rossini dinlemektedir ve bu yazarlara göre Rossini, hafif müziktir. Beethoven’in Rossini ezgilerini mırıldanması ve besteciyle tanıştığında kendisini kutlaması bile bu düşüncedeki yazarlara yetmez. Dolayısıyla karşıımızda yeni bir sanat algısı ve tavrı bulunmaktadır. Bu yüzden sürekli devre dışı bırakılan dinleyici, müzik yazarlarının uygun gördüğü durumlarda önemsenir ancak. Sanat düşüncesinin sürekli değişmesinin

belki de başlangıcı sayılır romantik dönem. Müziğin nasıl olması gerektiğinin anlatımını besteci kendisi üstlenir artık. Makaleler, kitaplar, dergi ve gazete köşeleri birbiri ardına boy gösterir. Sanat düşüncesi, ideal müzik yapıtı, farklı akımlar, yeni besteleme ve çalma teknikleri ve ertesı yüzyılın tepkisine yol açan geniş ve etkin bir dönem, romantik dönem karşımızdadır. Dönemin tüm ağır topları, Viyanalının yüz çevirdiği Beethoven'ı ayrı bir yere koyar. Bu da müziği yapan ve dinleyen arasındaki birebir bir ilişkinin olup olmayacağı konusunda yeni bir sanat tartışması başlatır.

Sanat Müziği Üzerine Konuşmak

“Sanat nedir?” sorusuna yanıt aramak, yalnızca sorunun kendisinin zor olmasından değil aynı zamanda konunun tartışılmasının kültürel çalışmalar ve etnomüzikolojinin son birkaç on yılını tarihsel müzikolojinin ne kadar “gereksiz” olduğunu söylemeye harcadığı mesaiden ötürü de zordur. Müzikoloji, çıkış noktasında ana çalışma alanını batı sanat müziği üzerine belirler ancak bu disiplindeki çoğunluktan artık bu konu üzerine konuşması ya da yazması eskisi kadar beklenmemektedir. Postmodern anlayışın, moderne daha doğrusu batıyı işaret eden her şey; metodolojiye, formal eğitime, büyük teorilere, büyük anlatılara, ilerleme inancına, ütopyalara ve daha birçok şeye gerçekleştirdiği eşzamanlı saldırı, bu alanların kendilerini sorgulamasına ve içlerine dönüp alışkanlıklarını değiştirmesine, yeni kazanımlar elde etmesine ama pek çoğunu da kaybetmesine yol açtı. Batı sanat müziğine akademik ilgi, müzikoloji dünyasında büyük kan kaybetti ancak bunun tek nedeni diğer müzik türleri üzerine yapılmaya başlayan çalışmalar değil. 1800'lerin sonlarından itibaren romantikler düşündüklerini kaleme almaya başladığında Schumann, Wagner ve Berlioz gibi isimlerin öncülüğünde birbiri ardına makale ve kitaplar yayımlandı. 20. yüzyılın ilk yarısında ise biyografiler, dönemler, akımlar, türler ve bu müzikle ilgili akla gelebilecek her şey dizgesel olarak tamamlanmıştı. Kısaca bu kan kaybının önemli bir nedeni de, dönem müzikologlarının kendilerine yapacak pek bir şey kalmadığını görmeleriydi. Yine de günümüzde Rönesans müziği üzerine hala kitap yayımlandığının da vurgulanması gerekiyor. Kısaca “sanat nedir?” sorusu, yalnızca batı sanatını değil, tüm kültürlerdeki sanatları da kapsar. Raymond Williams (1981:3-18), “Kültür Sıradandır” başlıklı makalesinde özetle “kültür” olarak kastedilen sınıfsal bir göstergenin, bazı şeylerin kültür olup bazı şeylerin kültürden sayılmamasının keyfilliğini anlatır. Ancak bu eleştiri bir kültürü yok saymak üzere değil, onun diğer kültürlere üstünlüğünün olmadığını yani sıradan olduğunu belirtmek içindir. Özellikle geçmiş yıllarda popüler kültüre karşı olan ilgisizlik, günümüzde batı sanat müziğini neredeyse dışlayıcı bir tavrın oluşmasına yol açar. Kültürel çalışmalar, sanat kategorisini eleştirmek dışında bu alan hakkında konuşmayı reddeden, tamamen popüler kültür çalışmalarına eğilmiş bir alan olarak karşımıza çıkar. Oysa sanat kategorisi de “bir kültür” olarak araştırmacının incelemesine muhtaç bir alandır.

Müzik, ister bir metin olarak incelenip Barthes (1990: 158-159) ekolünden gösterge bilim bağlamında işaret ettiği söylemin söylence (mythology) boyutu incelensin,

isterse Hobsbawn'ın (2006) yaptığı gibi bir yola girerek batı sanat müziği ya da herhangi bir sanat müziği için icat edilmiş gelenekler, kültürel çalışmaların yöntem ve kavramları ile ele alınsın, batı sanat müziği hala müzikolojinin yazması gereken temel konular arasındaki yerini korur. Ancak günümüzde sanat üzerine konuşmak hatta sanat diye bir kategoriden söz etmek dahi kimi zaman elitist bir tavır olarak algılanır. Oysa birbirinden üstün olmayan tüm müzik kültürleri gibi, müzikolog akademisyenin batı sanat müziğine de aynı düzlemde yaklaşıp onu incelemesi entelektüel sorumluluğudur. Neredeyse tüm oryantasyonunu batı sanat müziği kavramları ile alan araştırmacının, içinde yer aldığı epistemik cemaatten aforoz edilme kaygısı ile tarihsel müzikolojiden, müzik teorisinden uzaklaşması, 30 yıl önce popüler müzik çalışmalarına yapılan dışlamanın bir benzeridir. Aynı ideolojik yanılğı kimi zaman sanatın yüksek, alçak, üst, alt, gibi sınıfsal ve hegemonik sözsöz ifadelerini/sıfatlarını yok saymakta da varlığını sürdürür. İdeolojik olarak bu ayrımı onaylamayan ve bu ayrımların yapay olduğunu ortaya koyan müzikolog, bu ayrımların gerçekte de olmadığı yanılığısına çok kolay düşer. Oysa alanda izlerkitle tüketim boyutunda ve bu türleri anlamlandırmada bahsi geçen sıfatları eskiden kullandığı haliyle yeniden üretmeye devam eder. Hatta batı sanat müziği, popüler müziklerin meşruiyet arayışında da iş görür. Örneğin Feige Caz Felsefesi başlıklı kitabında cazın sanatsal değerini tartışırken barok döneme atıfta bulunmaktan kendini alamaz. Sürekli olarak iki müzik kültürünün de doğaçlamaya verdiği alan ve önemin benzer olduğuna vurgu yapar (2016: 38-49).

Öte yandan etnomüzikoloji oryantasyonu ile hareket eden ve etnomüzikolojinin neredeyse ilk ortaya çıktığı haliyle çalışma alanının sadece batı sanat müziği dışındaki diğer müzikleri incelemek olduğu görüşünü reddeden müzikolog (Marriam, 1964: 3-16), tarihsel müzikolojiye mesafeli yaklaşır. Buna karşın yine de diğer sanat müziklerini, örneğin Hindistan, Çin ya da Türkiye'nin tarihsel bağları üst sınıflar ile ilişkilendirilmiş ve sanat müziği olarak nitelendirilmiş müzik kültürlerini incelemekte bir sorun görmez. Her ne kadar etnomüzikolojinin misyonunun batı sanat müziği dışında kalan müzikleri incelemek olmadığını düşündüğünü söylese de onun için batı sanat müziği dışında kalan tüm kültürlerin sanat müzikleri en iyi olasılıkla çalışmaya değerdir çünkü reddedilen eski görüş hakimiyetini korur yani bu müzikler oryantasyonu büyük oranda Batı geleneğinden gelen etnomüzikolog için "egzotik"dir. Başka bir deyişle pek çok etnomüzikolog için aslında etnomüzikolojinin diğer kültürlerin müziklerine 1950'lerdeki bakış açısının pratikte pek de değişmediği görülür. Oysa egzotik bir ilgiden dahi olsa sanat kategorisinde incelenen müziklerin, -Batı, Hindistan, Çin vb. fark etmeksizin- iki ortak özelliği bağlamında bu kategoride sınıflandırıldıkları ve pek çok ortak özellikleri olduğu kesindir. Bu özelliklerden birisi gelenek, diğeri ise bu toplumların katmanlı yapısıdır.

Toplumsal katmanlar sanat müziklerinin önemli ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Keza sanat müzikleri hemen her zaman aristokrasi ile tarihsel bir bağ içerisindedir. Çin Saray Müziği ya da Osmanlı Saray Müziği (court music) şeklinde

adlandırılmalar görülür. Batı sanat müziğinin aristokrasi yani kilise ve saray ile organik bağı da tüm müzik tarihi boyunca görülen bir olgudur. Finkelstein, Orta Çağ'da müzik kültürlerinin sınıfsal özelliğini betimlemek için "müzik sınıfsal çizgilerle bölünmüştü ve feodal toplumun sınıflarını yansıtıyordu" der (2000: 19). Yazara göre köylülerin, kentlilerin, kilisenin ve sarayın kendi müziği vardır. Ancak bu kültürler bazı noktalarda örneğin ibadet alanlarında ya da karnavallarda kesişip kültürel alış-veriş içine girer. Bu bağlamda sarayda gelişen müziği bir fanus içerisinde ya da laboratuvar ortamında gelişmiş gibi düşünmek yersizdir. Öte yandan kilise, aristokrasi ve burjuvayı da birbirinden ayrı düşünmemek ve aralarındaki geçişkenliği hatırlamak gerekir. Örneğin Mediciler bankacılık, Berberiniler ise tüccarlık yapar. Sanat hamisi olan bu aileler aynı zamanda içlerinden papalar da çıkarır. Sanat müziğinde de benzer bir geçişkenlik söz konusudur. Özellikle dini merkezlerin, örneğin kilise ve Mevlevihanelerin müzik bağlamında iki ayrı kültür arasındaki geçişkenliği yaratan mekânlar olduğu düşünülebilir. Keza pek çok batı sanat müziği bestecisinin ilk eğitimi, bir aile mesleği olması dolayısıyla ya babasından ya da yaşadığı şehrin kilise korosundan edinilmiştir. Aynı sürecin bir benzeri meşk sistemi ile Mevlevihanelerde görülür. Orta Çağ'da bestecilerin farklı sınıflardan geldiğine değinen Finkelstein (2000: 26) saraylı bir diplomat olan Guillaume Machault ve bir köylü olarak doğan Guillaume Du Fay örneklerini verir. Du Fay da pek çok besteci gibi küçük yaşta kilise tarafından yeteneği fark edilmiş ve yetiştirilmiştir. Orta Çağ'da kilise pek çok sanat gibi müziği de halk ile ilişki kurmak için kullanır (2000: 25). Müziğin dini referanslar ile eğitici misyonu, antik toplumlardan günümüze devamlılık gösteren hatta tarihte zaman zaman da sanattan beklenen bir olgu olarak karşımıza çıkar.

Toplumsal Yapı

Sanatın ortaya çıkışına, işlevine ve niteliğine dair pek çok tartışma literatürü alabildiğine doldurur. Freville (1968: 28-29) sanatın kökeni hakkında yazarken Kant ve Schiller'in sanat ve oyunu estetik hazza indirgediği ve temelde ikisini de faydasız bulduğunu aktarır ve bunu eleştirir. Öte yandan yazar, Phehanov'a göre sanatın oyundan çıktığını ve her ikisinin de hayatın yeniden üretimi olup, bireyi toplumsal hayata hazırladığını belirtir. Bunu, bireyin müzik ve dans yoluyla kültürlenerek grup kimliği kazanması ve topluluğun parçası haline geldiği söylemleri izler. Müzik, kültürün bir parçası olarak bizi diğerlerinden ayırmada iş görür. Burada, kültür kavramının kültürel çalışmalar ile neredeyse terk edilen anlamını yani "üst kültür/yüksek kültür" anlamını da düşünmek gerekir keza "müzik" tarih boyunca bir sınıfsal işaretleyici olarak da çalışır. Bunu anlamak için öncelikle kabul etmemiz gereken birkaç nokta söz konusu. Geçmişe baktığımızda anakronik bir hataya düşerek müzik dinleme pratiğinin bugünkü kadar kolay ve yaygın olduğunu düşünebiliriz. Ancak yaşam, genel olarak insanlar için yakın zamana, sesin plak gibi metalar üzerine kaydedilebilir ve yeniden üretilebilir olduğu zamana kadar, oldukça müziksizdir. Gezgin müzisyenler, festivaller ya da her yerde bulunduğunu düşünmenin belki bir yanılgı olacağı yerel

müziyenlerin var olduklarını kabul etsek dahi sanat müziğine olan ulaşım kısıtlıdır. Keza bu müzik kültürünün saray ve aristokrasinin tekelinden çıkması oldukça yeni bir olgudur. Öte yandan saray ile olan bağlarını kopardığında dahi kısıtlı bir alanda, büyük şehirlerde ve opera evleri gibi kıyafet kodları ve bunun dışında biletlerin eşik bekçiliğini (gate keeping) sürdürdüğü, herkesi kapıdan içeriye almadığı görülür. John Banister'ın para kazanma umuduyla 1670'lerde gerçekleştirdiği halka açık ve biletli ilk konser sayılan serisinde, istek parça başına fiyat bir Şilin olarak belirlenmiş (Weiss ve Taruskin, 1984: 211). 1670'lerde İngiltere'de yaşayan "yetenekli zanaatkarların yani marangozların, duvar ustalarının, kiremitçilerin" günlük kazancı ise yaklaşık 8 Pence (Coman 1893: 93). Yani bir istek parça, yetenekli bir zanaatkarın bir buçuk günlük ortalama geliridir. Kahn (2010: 47) 19. yüzyılın başlarında Viyana'da standart bir konser biletinin fiyatının 2 gulden ya da 1 Thaler olduğunu belirtir. Bu da bir işçinin 1 haftalık maaşından daha fazladır. Moore'a göre (1989'dan akt. Kahn, 2010) 19. yüzyılın başlarında 200 bin ile 250 bin arasında nüfusu olan Viyana'da, bu konserlere ancak nüfusa oranı en fazla %2,5 olan aristokratlar ve küçük orta sınıf gidebilir. Beethoven'ın halka açık konserlerde para kazanmak bir yana zarar ettiği söylenir. Ancak ününü asiller için verdiği özel konserlerle elde eder (Kahn, 2010: 47). Başka bir deyişle, besteciler ve aristokrasinin, burjuvaların simbiyotik ilişkisi romantik çağın başlangıcında dahi varlığını sürdürür. Bu ilişki haliyle iki taraflıdır. Batı sanat müziği tarihi çok uzun bir süre hamilerin, ısmarlama eserlerin, kiliselerin tarihidir. Bestecilerin bir haminin himayesine girmek, kilisede çalışmaktan ya da aristokrat ailelerin çocuklarına ders vermekten başka bir gelirleri yoktur. Zamanla patronlar değişir ama patron olgusu uzunca bir süre varlığını korur. Az önce değinildiği gibi müziğe ulaşmak en yalın anlamıyla bir ayrıcalıktır. Batı sanat müziğine ulaşmak ise daha büyük bir ayrıcalık. Müzik bilmek ise bu ayrıcalığın dışı vurumudur, bir sınıfsal göstergedir. Bu cümle kuşkusuz bir açıklamayı gerektirir. Bauman (2018: 38-40), ölçeklerin standartlaşmasının oldukça yeni olduğunu belirtir, buna göre 17. yüzyıldan itibaren el, karış, ayak gibi ölçüm birimleri yerini standartlara bırakır. Zaman, henüz modernizmdeki anlamını kazanmamıştır. Boş zaman (leisure) ancak üst sınıfın bir ayrıcalığı olarak düşünülür. Torkildsen, (1992: 15) en eski uygarlıklardan beri boş zamanın elitizm ve sınıfsal ayrıcalıkla özdeşleştiğini vurgular. Boş zaman etkinlikleri ise üst sınıflarda tarih boyunca oldukça sabit kalan ve müziğin her zaman bir noktada olduğu uğraşlardır. Sözelimi Antik Mısır, Asur ve Babil uygarlıklarında üst sınıfların boş zaman etkinlikleri "at yarışı, güreş, boks, okçuluk, dans, müzik, drama, avcılık, savaş ve savurgan eğlence" dir (Torkildsen, 1992: 16). Antik Yunan'da ise Aristo ve Platon ile boş zaman etiği, iyi bir vatandaş olmak için gereklilik olarak görülür. Eğitim ve boş zaman iyi vatandaş yaratır. Aristoteles'in Politika'sının her bölümünde boş zamana dair söylemler göze çarpar. Boş zamana sahip olmanın iyi vatandaş olmanın ön koşulu olduğu, köleliğin bu bağlamda gerekliliği dile getirilir. Ona göre mülkiyet sahibi olmak bu ayrıcalığın ön koşullarındandır (Aristoteles, 1975). Başka bir deyişle sanat ve benzeri ilgi alanlarına sahip olmak

tarihin her anında üst sınıflarla ilişkilendirilmiş durumdur çünkü bu ilgi ancak çalışmaktan ayrı tutulan boş zaman ayrıcalığına sahip olanların sahip olabilir. En azından tarihin büyük bir bölümünde durum bundan ibarettir.

Sanatların boş zamanı değerlendirmek ya da Bourdieu'nun (1999: 461) tabiriyle "toplumca onaylanmış bir yaratıcı boş zaman etkinliği durumu olan skhole" olarak görülmesi şaşılacak bir durum değildir. Batı sanat müziği tarihinde bestecinin rolünü düşündüğümüzde hamisinin çalışması konumunda olduğu gerçeği yeniden akıllara gelir. Keza yazdığı eserler dahi çoğu zaman kendisine ait değil, hamisine ait sayılır. Bu yüzden ki eserlerini yayımlamamış bir besteci genellikle hamisinin özel koleksiyonları ile tarihten silinmiştir. Pek çok bestecinin eserlerinin günümüze ulaşamamış olmasının bir nedeni de budur. Müzik yapıtı çoğu dönemde bir "mal"dır. Bundan pek hoşnut olmayan kimi yazarlar "estetik sermaye" sözcüğünü tercih eder (Kutluk, 2009: 320). Sanatçıların ve yapıtlarının tarihte kaybolup yeniden ortaya çıkması da toplum ve sanat ilişkisinin değişmesi ile ilişkilidir. Bu bağlamda sanat tarihinin çoğunluğunda bestecinin kaderi hamisinin diğer soylulara gösteriş yapacağı bir nesne olmaktır. Soyluların müzik ve diğer sanatlarla ilgilenmesi hatta bunları öğrenmesi de benzer bir güdünün sonucudur. Shiner, Mozart'ın babasına yazdığı mektupları hatırlatır. Mozart kendisini dinlemeyen seçkinlerin tombala oyunu sırasında "sandalyelere, masalara ve duvarlara çalmak" durumunda kaldığını anlatır (2013: 182). Müzik bu dönemde henüz müzede sanatsal aurasına hayranlık ile bakılıp yüceliği hissedilecek bir olgudan çok sosyal olayların arka planında çalan bir fon gibidir. Düğünler, davetler, festivaller ve kutlamalar, batı sanat müziğinin sosyalleşen üst sınıfın kendi aralarındaki konuşmalarına fon olduğu alanlardır. Sanat eserinin kutsallığı, kilisenin tekelinden çıkmış olan müzik için henüz olgunlaşmamıştır. Keza soylular için gündelik yaşamın bir parçası olan, seferlerinde dahi yanlarına aldıkları besteci ve orkestralar bir hayranlık ya da kutsamadan çok bir zevk ve takdiri tetikler. Bu soylular için müziğin değersiz olduğu anlamına gelmez, tam tersi gündelik yaşamın bir parçası olarak müzik, yokluğu düşünülemez bir alandır. Ancak neredeyse her biri iyi bir müzik eğitimi almış olan soylular ile müziğin saraydan çıkıp "demokratikleştiği" dönemdeki izlerkitlesi arasındaki anlamlandırma pratiklerinin arasında doğal bir fark vardır.

Daha önce de belirtildiği gibi tarihin büyük bölümünde sanat gibi alanların öğrenimi -eğer mesleğiniz ya da aile mesleğiniz değilse- boş zamanın varlığına bağlıdır. Bu bağımlılık yalnızca boş zamanın olması değil, boş zamanın varlığının gösterilmesi ve kanıtlanması olarak da düşünülebilir. Veblen'in Aylak Sınıfın Teorisi'nde belirttiği gibi "zamanın üretken olmayan bir biçimde harcanması" durumu ortadan kalktığında gösterişçi tüketim ve bu bağlamda sınıfsal işaretleyiciler de ortadan kalkar (2015: 47). Başka bir deyişle müzisyen bir aileden gelen Mozart'ın ya da Bach'ın müzik öğrenimi sınıfsal bir işaretleyici değilken, Prusya Kralı Büyük Frederik'in profesyonel düzeyde flüt çalması tam anlamıyla olmasa da boş zamanın varlığına bağlı ve sınıfsal bir işaretleyici olarak iş görür. Tarihin hemen her fazında boş zamana sahip aristokrat ve boş zamanın varlığını kanıtlayacak uğraşları vardır. Sanat yapıtının tüketimi de

bunun en üst düzey dışı vurumlarından (Bourdieu, 2015: 89). Aristoteles'in iyi vatandaş olmak için ön koşul olarak sunduğu boş zaman, Rönesansta bir soylunun öğrenmesi gerekenler olarak karşımıza çıkar. Saraylının Kitabı'nda "müziyen olmayan, nota okuyamayan ve çalgı çalamayan bir saraylının hoş karşılanmadığı" vurgulanır (Castiglione, 1903: 62-63). Bu anlayış, yani üst sınıfların boş zamanlarında sanat ve müzik ile uğraşması gerektiği düşüncesi, Antik Yunan'dan Rönesansa ve Rönesanstan günümüze değin süregelir.

Geçmişte birbirinden ayrı iki farklı kültürün aralarındaki sınıf kaynaklı fark, modern ulus devlet ile gündelik yaşamda daha sık karşı karşıya gelen kültürlerin birini diğerinden ayıran işaretleyiciler olarak karşımıza çıkar. Ancak ulus devletin ideal halkı yaratmaktaki arzusu -d'Azeglio'nun "L'Italia è fatta. Restano da fare gli Italiani" (İtalya'yı yaptık, sıra İtalyanlarda) sözünde olduğu gibi- yaygın eğitim yolu ile "meşru" müziği de kapsayan bir anlayışı tüm dünyada tetikler.

Ne için Sanat?

Tüketimi ve üretimi belli bir sosyal çevre dolayında gelişen batı sanat müziği, imparatorluklar çağının sonu ile yeni bir aşamaya girer. Kilise ve karnavallar gibi kültürel alışverişin gerçekleştiği ve birbirini etkilediği pratikler ulusalcılığın ortaya çıkışı ile ideolojik bir amaca dönüşür. Chopin ve Wagner'den Rus Beşleri'ne uzanan çizgide halk müziğinden ya da efsanelerden hareket edilmesi, parçalanmakta olan imparatorluklardan doğan ulusçuluğun habercisidir. Burjuva sınıfı, ulusal devrimi gerçekleştirir ancak bunu yaparken aristokrasinin geleneklerini kendine alır. Vebelen'in (2015: 79), "her sosyal tabakanın kendisinin üzerindeki tabakanın yaşam tarzını istediği ve hedeflediği" varsayımı bu bağlamda gerçekleşmiştir. Ancak ulus devlet, modernizm bağlamında ideal halkı yaratırken, pozitivist ilerleme istenci dolayısıyla onun da kendisiyle benzer alışkanlıklar edinmesini ister. Keza her ne kadar üretim araçları bağlamında sınıf varlığını sürdürse de ulus kimliği kapsayıcı ve gurur duyulacak bir ortaklaşmayı vaat eder. Başka bir deyişle halkın eğitilmesi gerekmektedir.

Ulus devletin halkını yaygın eğitim yoluyla kültürlemesi cemaatten, cemiyete; köyden kente ve tarımdan sanayiye giden modern devlet için kaçınılmazdır. Köken mitleri bulunur ya da icat edilir, dilde birlik sağlamak yine yaygın eğitimin ulus kimliği oluşturmanın en temel öğelerindendir (bkz: Smith, 2017. Anderson, 1993, Hobsbawn, 2006.). Müzik ise modern ulusun paylaşması gereken kültürel kimliğin bir parçası olarak "demokratikleştirilir". Özellikle Batı dışındaki, batılılaşan uluslar için -sözgelimi Türkiye- müzik, eğitim programının vazgeçilmez bir unsurudur. Batının ekonomik, askeri ve kültürel hegemonyası, bugün yaşadığımız dünyada batılı değerlerin "en iyi" olduğuna dair inancın -en azından II. Dünya Savaşına kadar oluşmasını sağlar. Nasıl ki aristokrasinin yaşamı, burjuvalar için bir örnek teşkil ederse, Avrupa da kendisi dışındaki ülkeler için benzer bir rol model olur.

Batı sanat müziğinin anlamındaki değişim, yalnızca batı dışındaki ulus devletlerin pratiklerinde değil, Batı'nın kendi içinde de gerçekleşir. Aristokrasinin tekelden

çıkan müziğin izlerkitesindeki radikal değişim, müziğin kendisinde de bir değişim olmasına yol açar. Keza artık tüketiciler boş zamanlarında müzik eğitimi alan, sanat ile ilgilenen, sanat hamiliği yapan ve çoğu zaman amatör müzisyen olan saraylılar değil, orta sınıf ve halktır. Bu noktada ise “halk için sanat ve sanat için sanat” başlıklı o bitmek bilmez tartışma ortaya çıkar.

Plehanov gibi sosyalist kuramcılar, farklı kültürlerin beğenilerinin toplumsal koşullara bağlı olarak farklı olacağı ve bu bağlamda estetik haz nesnelерinin ve değerlendirmelerinin farklılığını vurgular. Freville (1968: 66-73), Plehanov’un “sanat için sanat” görüşünü benimseyenlerin, baskılara dayanamayarak bu yüzden idealizme ve simgeciliğe boyun eğdikleri görüşünü aktarır. Bu onun için kuşkusuz gericedir. Öte yandan “gerçek sanatseverin” kim olduğuna dair tartışmada eleştirmenler sanatın herkese ulaşmaması gerektiğini savunur. 18. yüzyılın ikinci yarısında alt sınıfların, konser salonlarını ve tiyatroları doldurmalarından ve “beğeninın oluşmasında söz sahibi” olmalarından yakınılır (Shiner, 2013: 192). Sanatın yalnızca ayrıcalıklı kişilere has olmasına dair söylemin oldukça yaygın olduğunu da belirtmek gerekir. Keza sanat her daim kendine has kodlar ile mesajını gizler. Toplumcular ise sanat eserinin açık seçik olmamasını yani yalnızca eserin kod açımına uğratabileceklerе özgü olmasını eleştirir.

Eserin algılama araçlarının tarihi aynı zamanda eserin üretim araçlarının tarihidir, çünkü her eser bir bakıma iki kere üretilir, önce yaratıcısı, ardından da izleyicisi tarafından –daha doğrusu izleyicinin mensup olduğu toplum tarafından (Bourdieu ve Darbel, 2017: 64).

Bourdieu ve Darbel’in dikkat çekmek istediği nokta eserin hangi toplumsal dinamikler tarafından anlamlandırıldığıdır. Başka bir deyişle, bir aristokrat için günlük yaşamın bir parçası olan batı sanat müziği, batılılaşmakta olan bir ülkede yaşayan bir “aydın” için ideolojik bir semboldür. Yüzlerce yıl boyunca “aristokrasi”, “burjuva”, “yüksek kültür” ile ilişkilendirilmiş olan batı sanat müziğine verilen anlam tam olarak budur. Bu yüzden dinleyiciler için hoş a gitsin ya da gitmesin batı sanat müziğinin bir meşruiyet sorunu yoktur. Simgesel olduğu düşünülen sanat eseri sadece, onu özümseyebilecek, yani deşifre edebilecek kişiler için var olur.

Günümüzde ise eğitim sistemi ve ulus devletin meşru olarak işaretlediği sanat eserlerinin yerini, Foucault’un Söylemin Düzeni (1987) başlıklı konuşmasında bahsettiği seyretmenin işlediği bir tür eşik bekçiliğinin aldığı düşünülebilir. Bu bağlamda sanat eserine ulaşımın yaygınlaşması, o eserin “sanat” olarak nitelendirilmesini hiçbir zaman olmadığı kadar eşik bekçilerinin tekeline bırakır. Sanat galerileri, konser salonları, eleştirmenler ve hamiler hiç olmadığı kadar sembolik olan çağdaş sanatın otoriteleridir. Bu bağlamda Carey’in (2005) her şeyin sanat olabileceği savına karşı, her şeyin sanat olarak sunulabileceği görüşünü öne sürmek, yeni ve daha büyük bir tartışmanın da kapılarını açabilir.

Sanat Tarihi ve Sanat Felsefesi Müzik Açısından Sorunlu mudur?

Buraya kadar yazılanlar yeterince kafa karıştırıcıyken bölüm başlığındaki soru yeni bir kıskırtıcı alanı daha işaret etmeye hazırlanıyor. Sanat tarihi yöntemleri bir müzik yapıtını anlama, çözümleme ve onun bir sanat yapıtı olarak değerini ölçebilmemize yardımcı olabilir mi? Söz konusu ölçümse, bilimin temel taşı olan bu olgunun bir müzik yapıtı için hiçbir yararı olmayacağı kesindir. Bir müzik yapıtını anlamanın, onun ne anlattığının farkına varmanın kuralları olduğu sıkça vurgulanan konulardan biridir. Özellikle bizdeki müzik yazınının neredeyse vazgeçilmezlerindedir. Müziğin insanı insan yapan özelliklerin başında geldiği söylemiyle ve kuşkusuz batı sanat müziği odaklı değerlendirmelerle aslında yazanın da anlamadığı şeylerin tekrarlanması, alışılmışın içindedir. Buradaki tavır, yazarın okuyucudan müziğin güzelliğinin farkına varmasını istemesi ve bunun için ele aldığı müzik yapıtını bestecinin kimliğiyle yoğurarak kof ve oldukça sığ bir romantik anlatımı tercih etmesidir. Ne Wölflin ne de Panofsky, böyle bir anlatımı tercih eder. Wölflin, sanat yapıtının saf bir ürün olarak değerlendirilmesini isterken Panofsky bu görüşe “kültürel belirtiler”le (cultural symptoms) karşı çıkar. Panofsky kuramı, sanat yapıtının, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içinde değerlendirilmesi gerektiği üzerine vurgulanır. Bu durumda bir müzik yapıtını gerçek anlamda anlayabilmek adına gereken şeylerin varlığı gündeme gelir. Sözgelimi Plehanov müzik tarihinde yaşanan şeylerin toplumsal önemini vurgular ve bunları bilmeden müziği anlamanın güç olduğunun altını çizer. Anlama adına öne sürülen ölçütlerin çokluğu ve çeşitliliği, ürkütücü boyuta ulaşır. Kimi, müzik üretiminde ekonomik ögenin atlanmaması gerektiğini savunur, kimi yapıtın yazılış nedeninin önemini öne çıkarır, kimi bestecinin içinde bulunduğu psikolojik durumu vurgular. Bunların tümü önemlidir ve ortaya çıkan manzara nettir: “Müzikten anlama”nın entelektüel altyapısı, batı sanat müziği için kaçınılmaz bir zorlayıcı koşul olarak gösterilir. Tüm bunlar olurken ideal sanat tartışmaları, bir başka zorlayıcı alan olarak ortaya çıkar. Hangi ortamda, hangi yaşam koşulu içinde, hangi izlerkitle, hangi toplumsal sınıf, müziğin (burada sanat yapıtının) yapılma ve seslendirme nedenleri, ideal sanat anlayışının barındırdığı zorlama bakışı özetler. Müzik yapıtını tanımlamadan ve sanat boyutunda bir sınır çizme uğraşına girişilmeden böyle bir konuda çabalamak anlamını yitirir. Sınır çizmenin gerekli olup olmadığı, ayrı bir tartışma konusudur.

Felsefe ve sanatı bir yerde konumlandırmaktan kaçınılmalı ve düşünürlerin müzik üzerine yaptıkları değerlendirmeler belirli ölçüler içinde ele alınmalı. Sanatı belirli bir kuramla açıklamak hiçbir zaman işe yaramaz. Bunlar yapılırsa düşüncenin özünden ve sanat yapıtının kendisinden uzaklaşılması kaçınılmazdır. Bir sanat yapıtını neden sevdiğinizi anlatmak oldukça güçtür. Bunun gerekli olup olmaması ayrı bir konudur ancak söz konusu müzik olduğunda işler yine karışır. Şostakoviç, bir yapıtı anlayabilmek için onu en az otuz kez dinlemek gerektiğini söyler. Önemli olan budur, bir yapıttan hoşlanıp hoşlanmamanın onlarca gerekçesi içinde yaş, alışkanlıklar, kültürel değişim, çevre, psikolojik durum ve en önemlisi değişim vardır. Aynı şey

felsefe için de geçerlidir. Sözgelimi Heidegger'in kötümserliğine katılmamak mümkün değildir ve kendi deyişiyle "modern sanat" konusundaki düşünceleri de anlaşılabilir (katılmak anlamında değil). Şostakoviç'in yapıt dinleme ölçütünü Heidegger'e uyarlayalım. Jean Beaufret, Varlık ve Zaman'ın anlatılabilecek bir kitap olmadığını söyler. Heidegger'le bu kitabı konuşurken düşünür şöyle demiş: "Eğer yaptığım gerçekten ilginizi çekiyorsa yirmi yıllık bir işiniz olduğunu aklınızdan çıkarmayın" (Towarnicki, 2002: 25).

Sanat kuramları üzerinden ilerleyen sanat tanımları, anlaşılammaya mahkumdur. Bu durumun temel nedeni kuşkusuz bu tanımların çoğunlukla yapıldığı dönemlerin Antik Yunan'dan 19. yüzyıla değin süren yoğun tartışmaların yer aldığı geniş spektrumdur. Sanatçı, izlerkitle, akımlar, toplumsal yaşam, estetik, beğeni, haz, algılama, pazar, izlerkitle, toplumsal etkenler... Bourdieu, hiçbir zaman büyük kuramlara hayranlık duymadığını ve bu kategoriye giren çalışmalarını okuduğunda öfkeye kapıldığını söyler (2020: 311). Bunları tipik okul havası taşıyan içi boş saptamalar olarak değerlendiren yazar, söz konusu sanat ve sanat yapıtı olunca bir "yapıtlar bilimi" önerisi getirir. Ancak sanat kuramlarının çoğunda olduğu gibi birbiri ardına tartışılması gereken konu başlıkları çetrefilli ve kaçınılmaz bir biçimde karşımıza çıkar.

Kısaca sanat kuramı sanki anlaşılmaz olmak üzere tasarlanan bir alandır. Kuşkusuz tarihsel gelişim açısından bilinmesi önemlidir ama her düşünürün farklı yüzyıllarda kaleme aldıkları kuramsal görüşleri ciddi boşluklar içerir. Söz konusu müzik olduğunda bu boşluk büyür. Heidegger'in "sanatçıyı sanatçı yapan nedir" ya da "sanatçı nereden ve ne sayesinde sanatçı olur" soruları, üzerinde düşünülmesi gereksiz sorulardır. "Sanatçıyı sanatçı yapan sanattır" ya da "sanat yapıtı olmadan sanatçı, sanatçı olmadan sanat yapıtı olmaz" önermeleri ise anlamsızdır. "Şey" ya da "nesnelilik" vurguları da Heidegger'in herhangi yeni bir saptama getirmeyen ve işin neredeyse temeliyle ilgili basit düşüncelerdir.

Foucault ve Boulez, entelektüel uzmanlık alanları konusunda birbirleriyle asla konuşmazlarmış. Boulez, arkadaşının ölümünden sonra Foucault'un kendisine söylediği bir şeyi aktarmış bir söyleşide: "Çağdaş entelektüeller gerek klasik gerekse popüler müzik konularında olağanüstü bir cehalet sergilemekte" (Boulez'den aktaran Said, 2006: 19)

Bourdieu, sanat yapıtıyla olan bağın her zaman içerdiği toplumsal bağıntının belirtirlerini ortaya koymak ve bu gizli ama temellendirici bağıntıyı yazarın alan ve toplumsal uzam içindeki konumunu ve yörüngesiyle ilintilendirmek gerektiğini söyler (2020: 501). "Sanatsal kavrayışın tarihsel kategorileri"ne bağladığı bu saptamayı sanatsal alanın bu özelliğiyle böylece oluştuğu ölçüde sanat yapıtının, değerinin ve anlamının üretiminin giderek daha az oranda yalnızca sanatçının çalışmasına bağlı kaldığı ve çelişkili bir biçimde giderek daha fazla bakışı kendi üzerinde topladığını savunur. Ancak bu kez de estetik kuramcılar ve sanat tarihçileri birbirine girer. Sanat yapıtının anlam ve değeri üzerine çatışma başlar. Bunun nedeni açıktır: Sanat yapıtını düşünmek, özellikle onları yargılamak ve değerlendirmek üzere başvuru-

kavramların olabilecek en uç belirsizlik içinde tanımlanması. Sanat yapıtını nitelendirmek için kullanılan kavramlardaki karmaşa, en az sanat deneyimini yapılaştırmak için kullanılan sıfat çiftlerindeki kadar güçlüdür (2020: 502).

İdeal sanat yapıtı ya da en iyi sanat dalının ne olduğu konusundaki görüşlerin de bir çıkmaza girmesi kaçınılmazdır. Hegel, şiiri işaret ederken Schopenhauer müzik der; ama çalgısal müzik. Pater, tüm sanatların düşünün müzik gibi olmak olduğunu savunur, Comte, sanatın bilimin üstünde olduğunu söyler. Bu arada Schopenhauer belki de günümüzde yaşanan gelişmeleri öngörürcesine sanat ürününün korunması üzerine tezini ortaya atar. Ona göre sanatın olağanüstü yapıtları “duyarsız çoğunluk” tan korunmalıdır. Erişimlerine izin verilmemeli, onlardan uzak tutulmalıdır. Bu sözler, üzerinde düşünülmesini zorunlu kılar. İşlevsel müzik ya da sanatın ulaşılabilirliği yalnızca elitizmle sınırlandırılacak ve bu boyutta değerlendirilebilecek bir şey değil. Tam tersine bir sanat yapıtının değerlendirilebilmesi için izlerkitlenin taşıması gereken özellikler, bir entelektüel tanımı ve üretenin (sanatçı) izlerkitle açısından tasasını duyması gereken bir şey söz konusu olup olmadığı konusunda bir tartışma alanı oluşur.

Sorular, Sorunlar: Nasıl Bir Üstünlük?

Bir sanat tanımı aramaya kalkıştığınızda kaçınılmaz olarak karşınıza kültür ve sınıf çıkar. Gerek literatürün geneli gerekse entelektüel bakış ve popüler kültür kuramcılarının sürekli tartıştığı konulardır bunlar. Kuşkusuz sınıf hiyerarşisi değişmekte, yeni kavramlar ve tanımlar ortaya atılmakta. Beğeni kültürleri yeniden tartışılmakta, sanat yapıtına ulaşımın kolaylaşması, yeni tartışmaları beraberinde getirmekte. Doğal olarak 20. yüzyılın ortalarında hız kazanan müzikteki “yeni” olgusunun içinde bulunduğumuz yüzyıl içinde yeniden ele alınması zorunlu olmakta. Hiç dinmeyen sanat tartışmaları, yeni yüzyılın yeni kuramları ve yeni teknolojileriyle yeniden değerlendirilmekte.

Sanatı tanımlama uğraşında her zaman karşımıza çıkan kimi doğru kimi son derece anlamsız sorular söz konusudur. Bunların başında yüksek-alçak / üst-alt ayrımı ve popülerin sanat olup olamayacağı yer alır. Bunları sanatın insanı daha iyi biri yapma gücü olup olmadığı, sanatın misyonu, sanatın neye yaradığı, sanatçının tanımı gibi sorular izler. Doğal olarak bu konularda yapılan görüşler havada uçuşur. Carey, her şeyin sanat eseri olabileceğini söylerken, bir şeyi sanat eseri yapan şeyin, birisinin onun sanat eseri olduğunu düşünmesi olduğunu ileri sürer:

Sanat eseri, şimdiye değin herhangi bir kişinin onu sanat eseri olarak gördüğü herhangi bir şeydir – o şey bir tek o kişinin gözünde sanat eseri olsa bile (2020: 53).

Carey bunları söylerken iki şeyin altını çizer: üst-alt sınıflamasının gereksizliği ve bireysel beğenin tek yetkili olması. Bu ayrımın olmadığı görüşüne katılan kimi

isimler ise yalnızca iyi ve kötü sanatın olduğunu savunur. Popülerin ekonomi politikası, postmodernist kuramlar ve sanat ilişkisi, kitle kültürü gibi unsurlarla insan ve sanat arasındaki ilişkinin değerlendirilmesi tek bir görüşe, söze ya da kurama dayandırılmaz. Bu ilişkinin nasıl başladığı, nereye evrildiği, etken olan unsurların karmaşıklığı, sanat akımlarının tarihçesi ve onlarca neden, işin bu denli basit olmadığını anlatır bize. Görüldüğü gibi değerlendirme ölçütleri son derece yetersizdir. İyi ve kötünün kime göre olmasından, sanatın tanımının bu denli kolay bir şekilde yapılmasına ve sınıflandırılmasına varıncaya değin yetersiz arayışlar söz konusudur. McGregor, kalite ve popülerlik arasında hiçbir bağ olmadığını söyleyenlere Beatles ve Bob Dylan'ı örnek gösterir. Bu sav, derin bir tartışmanın özeti olarak değerlendirilebilir çünkü burada sözü edilen "kalite", çoğu insan tarafından yüksek-düşük kültür tartışmalarına ve "pop sanattır" söylemlerine ulanır. Sorun burada başlar ve yazar belki de bu yüzden bu sözlerden herhangi bir yanlış çıkarım olmaması için her ne kadar terimi beğenme de "yüksek sanatların daha rafine, daha sofistike ve daha gelişmiş oldukları"nı söyler. "Söz konusu rafinelik, bu sanatlara incelik, düşsellik, karmaşıklık ve derinlik gibi bir takım hayran olunacak özellikler katabilir" (1990: 43).

Tek kültür ortamının kendi kıtaları olduğunu ve insanlığın tüm gelişiminin burada gerçekleştiğini düşünen Avrupa, 19. yüzyılın sonlarına doğru başka kültürler, daha doğru bir deyişle başka yaşamlar olduğunu fark etti. Antik Yunan'dan bu yana özellikle bilim ve sanat alanlarında merkez Avrupa ülkelerinde yaşanan gelişmeler kuşkusuz olağanüstüydü. Bu açıdan bakıldığında yaşamın merkezi olarak Avrupa'nın görülmesi ne denli doğalsa söz konusu sanat, özellikle müzik olduğunda bu yargıların günümüze değin sürmesi de o denli ilginçtir. Elbette bin yıla yaklaşan bir tarihi olan batı sanat müziği sistematize olması, çeşitli dönemlerde sürekli kazandığı gelişmeler, binlerce besteci, seslendirici, nota basımcısı, çalgı yapımcısı ve eğitimcisiyle büyük bir kültürel mirastı. Bu kültürel mirasın canlılığını hala koruması da müziğin tüm öğelerinin yerleşmişliğiyle açıklanabilir. Etnomüzikolog Judith Becker, "Batı Sanat Müziği Üstün Bir Müzik midir?" başlıklı makalesinde müzikteki kimi değer sınıflamaları üzerinde durur. Becker, özellikle kimi müzikolog, müzik eğitimcisi ve hatta etnomüzikologun batı Avrupa sanat müziğinin dünyanın tüm diğer müzikleri karşısında üstün bir konumda bulunduğu inancının genelde kabul edilen bir gerçeklik olduğunu vurgular. Becker'in kabul etmediği şey ise bu inanca sahip insanların Afrika, Avustralya ya da diğer farklı kültürlerin yerel müziklerini ilkel olarak tanımlamalarıdır. Bu görüşün temelinde batı sanat müziğinin diğer müziklerde olmayan ilginçlik ve karmaşıklık özelliklerinin yattığını savunur Becker. Oysa sözü edilen diğer kültürlerin müzik sistemleri, biraz da toplumsal bağlarla ilişkilendirilmektedir. "Tüm insan dillerinin aynı karmaşıklık düzeyinde bulunduğu açık ancak tüm müzik sistemleri için bu durum böyle değildir" demiş Ruwett. Bu sözlere dikkat çeken Becker ise karmaşıklık olgusunun bir müzik türüne verilen değer açısından varlığını sorgulamaktadır:

Bu konuda, yani batı sanat müziğinin üstün bir müzik olduğu yönündeki görüşlerin temelinde üç faktör vardır. Birincisi bu müziğin insana sağladığı fiziksel ve metafiziksel hazdır. İkincisi ise müziğin diğer müzik türlerinden daha karmaşık olduğu konusunda herkes hemfikirdir. Tonal ilişkiler ve armonik sistemin başka bir müzik türünde benzeri bulunmadığı kesindir. Üçüncüsü ise batı sanat müziği daha dışavurumcudur ve insan coşkusunu dışı vurmada iyi bir araçtır. Yani kısaca dünyadaki tüm müzik sistemlerinden daha belirgin ve anlamlıdır (1986:341).

Makalenin sonunda batı sanat müziğinin diğer müzik geleneklerinden ne daha yukarda ne de daha aşağıda olduğunu söyleyen Becker, yine de bu müziğin insana sağladığı fiziksel ve metafiziksel hazın daha üst düzeyde olduğu ve müziğin dışavurumcu olması gibi olumlu özelliklerin altını çizer.

Müziğin Sanat Olma Durumu

Yüksek-alçak, ciddi-hafif, üst-alt türü ayrımlar bir yana bırakılırsa, tarihsel gelişim, ses dizgeleri, türler, seslendirme için gereken profesyonel müzik eğitimi, yapıt süreleri, çalgılar gibi unsurlar, müzik türlerini birbirinden ayıran şeylere önemli örnekler. Bir müziğin sanat niteliği taşıması için belirleyici nitelikler olması doğaldır ve etiketler aynı oranda belirleyicidir. Sözelimi öğretilabilir olması (ses dizgeleri, perde sistemi, dönemlere göre armonik yapısı, tarihi, bestecileri, organoloji...) önemli bir ayrıntı olarak gösterilir. Tanımlardaki klasik ve pop sözcükleri tek başına belirleyici değildir. Tarihsel gelişim ise çok önemlidir ve genelde görmezden gelinen şey, (müzikolojinin ilk üyeleri, çoğu müzik yazarı, günümüz izlerkitlesi tarafından) müzik türlerinin popüler biçimlerden türemiş olmalarıdır. Kısaca neredeyse tüm sanatların kökeninde halk sanatının olması gibi bir durum söz konusudur.

Söz konusu müzik olduğunda bir müzik yapıtını sanat olarak tanımlamak belki kolaydır ancak farklı müzik türlerini aynı yöntemlerle değerlendirmek olanaksızdır. Müzikoloji, yöntemini (başlangıçta) batı sanat müziği üzerine, bu müziğin tarihi, stilleri, türleri, bestecileri ve yapıtları üzerine kurgular. Middleton'a göre sorun budur ve terminoloji, metodoloji ve ideoloji, buradaki ayrımı oluşturan ana yaklaşımlardır. Müzikolojinin batı sanat müziğini "en üst tür" olarak baştan kabul etmesi, yeni bir sorunu, ideolojik yaklaşımı beraberinde getirir.

Başlangıçta Estetik ve ardından genel boyutta Sanat Tarihi, sanat yapıtını inceler. Finaldeki Sanat Felsefesi ise "İdeal Sanat Yapıtı"na eğilir. Bu zorlama bir arayıştır ve tarihteki oluşumlara, dönem atmosferine ve bestecinin kişisel konumundan yola çıkarak bunu aramak gereksizdir (Kutluk, 2020: 88). Aslında iyi bilinen bir konuyu bir yazarın çalışması kapsamında ele alalım. Goehr (1992), barok dönemin müzik yapısını, müziğin dolaşımı boyutunda ele alır ve yapıtın özgünlüğü konusunu masaya yatırır. Yazar, 18. yüzyılın ilk yarısındaki müzik yaşamının seslendirildiği yerler ve si-parişler boyutunda çok yoğun olduğunu ve bestecilerin buna yetişmede zorlandıkları

için bir konuyu (özgün ya da başka bir bestecinin teması) birçok farklı yapıtta defalarca kullandığını söyler. Hız, aynı zamanda yapıtın tamamlanmadan, doğaçlamaya açık bir şekilde seslendirilmesine de neden olmaktadır. Dolayısıyla bestecinin “yorumcu” tarafı, dönem atmosferi için daha önemli bir işlev kazanmaktadır. Birden fazla işte çalışan Bach gibi ustaların değişik iş alanları için farklı çözümler bulması elbette kaçınılmazdır ama bunu yapıtın ustalık boyutunu devre dışı bırakarak ideal sanat yapıtı içinde değerlendirmemek de aynı oranda yanlıştır (Kutluk, 2020: 89). Burada devreye zanaat-sanat gelişimi ve Rönesans’tan Klasik döneme değin bestecinin “müzik işçisi” olma özelliği girer. Bach’ın geçinebilmek ve ayakta kalmak için yapıtlarının seslendirilmesine gereksinim duyması sonucu neler yaptığına bakmak gerekir. Oğullarının eğitimi için yazılan org yapıtları, kilise görevleri, okul görevleri, özel dersler, evlenme törenleri, özel siparişler, paskalya, org çalanlara yine önerilerle dolu bir dermece... Bach’da yapıt vermenin neredeyse onlarca nedeni bulunmaktadır. Ölümünden elli yıl sonra -1802- besteci üzerine ilk incelemeyi kaleme alan Johann Nikolaus Forkel (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke), “Bach’ın müziğini dinleyen birinin önce bu müziği iyice sindirmesi, ardından müziği yaratanın değerini bilmesi gerektiği”ni söylüyor. Forkel’in bu sözleri, sonraları gerek müzikolojinin yöntemleri üzerine eleştirilerin gelmesine neden olmuş, gerekse sanat yapıtının çözümlenmesi ya da anlaşılması boyutunda tartışılmış. Forkel’in ölçütleri arasında yapıtın yazılış nedenleri yer almıyor. Bir Bach hayranı için bu bilgilerin gerekli olup olmadığı tartışılabilir belki ancak bir müzik yapıtının sanat niteliğinin tartışıldığı bu satırlar arasında bunun çok gerekli olduğu sonucuna varılabilir. Yapıtın anlaşılması için gereken altyapı, bunu zorunlu kılar.

Batı Sanat Müziğini Bilmek/Anlamak Neden Yoğun Bir Çaba Gerektirir?

Sanat sözcüğünün geçtiği yerde kültürün ve kültürel sınıflamanın da anılması, sonradan yerleşen bir olgudur. Başlangıçta yoğun bir şekilde ayrıştırılan ve popüler kültürün sert bir biçimde eleştirildiği ortam, sonradan değişir ancak katı bakışın hala gündemde olması da alışılmışın içindedir. Gans, “yüksek kültürle popüler kültürün karşılaştırmalı bir çözümlemesi, bunların nitelikleriyle ilgili kişisel değer yargılarına bağlı olmamalı, her birine yaklaşırken kimi insanların gereksinimlerini ve isteklerini karşıladıkları, kimilerini rahatsız etseler de başka bir gruba doyurucu geldikleri için var oldukları göz önünde bulundurulmalıdır” derken (2018: 101) iki şeyin altını çizer. İlki, tüm insanların estetik kaygılarının olmasıdır. İkincisi ise bir toplumun sanatı, bilgisi ve eğlencesinin gökten zembille inmediğidir. Yine de kaçınılmaz bir şekilde bir savaş söz konusudur:

Kültür savaşı yalnızca yüksek ve popüler kültürler arasında geçmiyor. Aslında bu savaş, iyi yaşamın doğası, özellikle toplumda hangi kültürün ve kimin kültürünün egemen olması gerektiği hakkında bir çekişme. Bu açıdan bakıldığında, savaş aynı zamanda bir sınıf çatışması (2018: 19).

Bu savaşın eski gücünde olmadığı bir gerçek. Gerek sınıf hiyerarşilerinin sarsılması gerek kültürel omnivorluk kullanımı, gerek sanat yapıtına ve sanat etkinliğine ulaşımın kolaylaşması gibi etkenler, durumu ciddi bir biçimde değiştirmekte. Bir sanat yapıtı olarak müziği anlamak, değerlendirebilmek ve sevmek, tüm bu yazılanların arasında kendine özgü nitelikleriyle bambaşka bir yerdedir. Batı sanat müziğini sevmenin gerektirdiği bir önkoşul belki olmayabilir ama anlamanın koşulları oldukça fazla. Tümünüyle rastgele seçilmiş ve üzerinde fazla düşünülmemeyen, kelimenin tam anlamıyla bir çırpıda kâğıda dökülen birkaç maddenin yararı olur:

- 1) Müzik akımları, besteciler, yapıtlar, türler, çalgılar, 1400'den başlayan 600 yıllık bir tarih.
- 2) Biçim, armoni, ezgisel yapı ve bunların tümünün dönemlere göre yaşadığı gelişim.
- 3) Müziğin anlamı, anlattıkları.
- 4) Operanın doğuşu ve metin-müzik ilişkisi.
- 5) Müziğin dolaşımı, Bach keman, çembalo konçertoları.
- 6) Beethoven.
- 7) Wagner ve gesamtkunstwerk.
- 8) 20. Yüzyıldaki radikal değişim ve müziğin geleneksel tüm yapıtaşlarının sorgulanması.

Bu rastgele başlıklar, çalışılması gereken konuları, yaşamları bilinmesi zorunlu bestecileri, kimi türleri, kimi terimleri içeriyor ve bir amatör müzikseverin bu konularda alması gereken yolun, yıllar süreceğini gözler önüne seriyor. Binlerce besteci, binlerce yapıt, binlerce seslendirici...Kısaca öğrenilmesi gereken şeylerin çokluğu ürkütücü. Batı sanat müziğini dinlemenin/anlamanın yoğun bir çaba gerektirmesi kaçınılmazdır. Bir yapıtın ya da bir bestecinin neden iyi olduğu üzerine bir yargı kuşkusuz bireyseldir ancak bunun için de önemli ölçüde bir dağar birikimi koşuldur. Seslendirmelerin niteliği konusunda aynı birikim gereklidir. Hangi yorumun neye göre daha iyi/usta olduğu yargısı, önemli bir altyapıyı zorunlu kılar.

Bu nedenle olayı yüksek-alçak kültür katmanları ve sanat-popüler müzikler ikilemi içine olabildiğince dalmadan (biraz girerek diyelim) kısaca değerlendirmeye çalışılmalı. McGregor'a tekrar bakalım: "yüksek sanatlar daha rafine, daha sofistike ve daha gelişmiştir." Gans da yüksek kültür seçiminin her zaman en azından insani bilimler konusunda güçlü bir programa ağırlık veren nitelikli bir yüksek okul eğitimi gerektirdiğini savunur. Kültürün herhangi bir bölümü iki yönden değerlendirilebilir; yaratıcısı ve kullanıcısı. Yüksek kültür yaratıcıya yöneliktir; estetik anlayışı da eleştiri ilkeleri de bu yönelişe bağlıdır. Bütünüyle kullanıcıya yönelik olan popüler sanatlar, izleyicinin değerleri doğrultusunda onların isteklerini karşılamak için vardır. Yüksek kültürün popüler kültüre düşmanlığını açıklayan temel neden budur (2018: 86). Bu durum bir sanat yapıtını değerlendirmeye çalışan birinin, kendisine farklı, yabancı, ya da anlaşılmasız gelen bir ürün için en kaba deyişle "bu da sanat mı simdi?" sorusuna yol açar. Burada yaşanan şeylerin çeşitliliği, izlerkitlenin taşıması

gereken altyapı biçiminde söz ettiğimiz unsuru işaret eder. Sanatın herhangi bir alanının tarihsel gelişimi, sonraki dönemler için beğeniye etkileyen şeylerin başında gelir – ya da gelmez! -. Danto, bir yapıt karşısında en azından kafası karışan biri için şu önermeyi yapar:

Bir şeyin sanat olmasıyla o şeyin sanat olup olmadığını bilmek aynı şey değildir. Ontoloji, bir şey olmanın ne anlama geldiğini araştırır. Fakat bir şeyin sanat olup olmadığını bilmek, epistemolojinin alanına girer (2021: 20).

Danto, bu sözlerin ardından sanatın felsefi bir tanımını amaçladığı kitabında bir şeyin sanat olabilmesi için gerekli koşulların anlam ve cisimleştirme olduğunu söyler.

Stravinsky ise, diğer sanatlara göre müzikteki temel karşıtlığın ses ve zaman olduğunu vurgular.

Plastik sanatlar mekân içinde sunulur bize: Ayrıntıları yavaş yavaş ve vakit oldukça keşfetmeden önce, genel bir izlenim ediniriz. Müzikse zamansal sıralanışa dayanır ve belleğin tetikte olmasını gerektirir. Sonuç olarak, resmin mekânsal bir sanat olması gibi, müzik de zamansal bir sanattır. Müzik başka her şeyden önce, zaman içinde belli bir düzenlemeyi, yani -eğer yeni bir sözcük kullanmama izin verirseniz- bir 'krononomi'yi varsayar (2000: 26).

Besteci, müzikte tetikte olmamızı gerektiren şeyin zaman olduğunu belirtiyor. Yani ezgi, tartım, armoni, tını, çalgı, akor, aralık, mod, modülasyon, perde, tonalite, uyum, uyumsuzluk, tempo ve daha nice unsurun bir akış içinde gözümüzün, kulağımızın önünden işlediği anlamına geliyor. Bu yüzden çağdaş sanat eleştirmenleri, estetisyenler, yazarlar, kuramcılar ve tarihçilerin plastik sanatlar içinde her türlü yeni akıma gösterdiği ilgi ve anlama çabası, müzikte bomboş bir şekilde havada kalıyor. Picasso, Dali, Duchamp, Warhol gibi isimlerin müzikteki karşılıkları en azından Stravinsky ve Schönberg olması gerekirken geçmişe sıkı sıkıya sarılan ve Bach'da kendilerini güvende hisseden bir çoğunluk karşımıza çıkıyor. Müziğin, sanat tanımı kitaplarında kendisine yer bulamamasının (ya da çok az bulması) tek nedeni olarak bunu gösterebiliriz. Bach'ın iyi yedirimli klavye için yazdığı fugaları çözebilecek ve bunun bir sanat yapıtı olup olmadığını ortaya koyabilecek bir çalışma, amatör bilgi ve meraktan çok daha fazlasını gerektiriyor. Beethoven senfoniler, Liszt piyano konçertoları, Wagner operalar ve daha yüzlerce yapıtı, bu gözle değerlendirebilecek alt yapı, Stravinsky'nin belirttiği zaman akışına bağlı tetikte olma durumu ve öğrenilmesi gereken onlarca teknik bilgi içinde devasa bir alan oluşturuyor. Her şeye karşın, tüm entelektüellerin müzik üzerine yazmaya "çabalamaları", durumu daha da kötü bir hale getiriyor.

Sonuç Yerine

Bir makalenin sonunda kafalarda onlarca soru kaldıysa, bunun nedeni yazılan ve yazılmayan konuların karmaşıklığı, ortada hala sözü edilecek şeylerin varlığı ve okuyucuya düşen görevlerdir; makalenin bir türlü bitemeyeceğinin ve devam etmesinin zorunlu olduğunun anlaşılması da! Müziğin bu özelliğiyle yani sanat yapıtı olarak anılmasını sağlayan şeyin ne olduğu sorusu aynı şekilde sanatçıyı sanatçı yapan özellik üzerinden de yürütülür. Yine de bunların içinde müzik özelinde belki en önemli soru, kuşkusuz “sanat eseri nedir?” olmuştur. Bu sorunun bir yanıtı yok. Kimileri 18. yüzyıldan önce bir sanat yapıtından söz edilemeyeceğini savunurken bestecinin konumu, müziğin toplum içindeki yeri gibi unsurları öne çıkarır. Bu savlara göre Bach’ın yapıtları, yukarıdakilere ek olarak dönem müziğinin dolaşımı, patron ve dinleyici gibi unsurlardan söz edildiğinde sanat özelliği taşımamaktadır. Kimileri ise 20. yüzyıl ve sonrası gelişmeleri göstererek “gerçek sanat” için önceki dönemleri gösterir. Sanat eseri nedir? sorusunu müzik yapıtı özelinde şimdiye kadar değerlendiren pek çıkmadı. Çözümlemeler yapıldı elbette; armonik yapısı, programı, seslendirme biçimleri, tarihi... Bu konu, sanat geleneği ya da sanat dünyası terminolojisiyle ele alınmaya çalışıldığında işlerin yine kolaylaşmadığı anlaşıldı. Beethoven 9 sanat eseriyle Bach’ın küçük bir fugunun aynı kategoriye sokmama eğilimi söz konusu olabiliyor. Haydn’ın senfonileri yalnızca yazılış nedenleriyle ayrıldı, Goldberg Varyasyonları yine aynı nedenle küçümsendi. Müzikteki radikal değişimler bu tür bir sınıflamayı kolaylaştırır gibi göründü. Yani Mozart ve Cage’in aynı kefeye konamayacağı çoğunluk tarafından tescillendi. Bir müzik yapıtına herkesin verdiği tepkinin farklı olduğu zaten çoktan biliniyordu ancak bu tepkilerin bambaşka olduğu, yani herhangi bir ortalamadan söz edilemeyeceği gerçeği görmezden gelindi. İşte eğer bu bir sorun olarak görülürse çözüme biraz yaklaşma şansı doğabilir. Besteci ve dinleyici arasında birebir bir ilişkinin olmaması, yapıtın anlam ve yan anlamları, sadelik ya da karmaşıklık algılarının müthiş değişkenliği, yaşanmışlıklar, kültürel alt yapı, beğenin bireyselliği ve daha onlarca etken ortaya net bir şey koyuyor: müziğin kendine özgü olağanüstü yapısı ve insan yaşamındaki fantastik yeri. Bir şeyi gözden kaçırmamak belki bu makalenin sonunda kesin olarak söylenecek bir yargının anlaşılmasını kolaylaştırır ve sözlerin artık noktalanması gerektiğini gösterir. Yazı içinde geçen bir cümleyi burada yineleyelim: “söz konusu ölçümse, bilimin temel taşı olan bu olgunun bir müzik yapıtı için hiçbir yararı olmayacağı kesindir.” Müzik ya da bir başka sanat dalının ürünleri için binlerce yıl ileri sürülen kesin değerlerin varlığını hala koruduğu bilinse de yüzyılı aşan bir süredir durumun değiştiği ortada. Yine de Berio’nun *Visage*’ının, Bach’ın BWV 51 Kantatı kadar “sanatsal içerik ve doku”ya sahip olduğunu herhangi bir müziksevere açıklamak olanaksızdır. Sorun yalnızca ortalama bir müziksever için geçerli değil kuşkusuz. Akademi ya da en temel tanımla sanat camiası bu konuda hala boğuşuyor. Bir müzik yapıtına sanatsal anlamda hayranlık duymamız, yaşadığımız bu duyguyu birilerine doğrulatmak için uğraş vermeyi gerekli kılmaz, kimi uzmanların referanslarını görmemiz gerekmez. Müzik yapıtının hangi dönemlerden sonra ya da hangi

ölçütlere göre sanat etiketi taşıdığı gibi bir yargıyı, dinleme sırasında göz önünde bulundurmamak anlamsızdır. Görüldüğü gibi söylenecek şeyler bir türlü bitmiyor ve konular birbiri ardına havada uçuşuyor. Kesin olan ise müzik özelinde sanat yapıtı üzerinde tartışmanın hiçbir zaman sona ermeyeceği; eremeyeceği.

Kaynakça

- Anderson, B. (1993). *Hayali Cemaatler*, (çev. İ. Savaşır), Metis Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) Hürriyet Valfı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2018). *Küreselleşme*, (çev. A. Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Becker, J. (1986). "Is Western Art Music Superior?", *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 3, pp. 341-35.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım*, (çev. D. Fırat, G. Berkkurt), Heretik, Ankara.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2017). *Sanat Sevdası*, (çev. S. Canbolat), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2020). *Sanatın Kuralları*, (çev. N. Sevil), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Carey, J. (2005). *What Good Are the Arts?* Faber and Faber, London.
- Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar*, (çev. O. Düz), Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Castiglione, C. B. (1903). *The Book of The Courtie*, (çev. L. Opdycke) Charles Scribner's Sons, New York.
- Coman, K. (1893). *Wages and Prices in England*, *Journal of Political Economy*, 2(1), s. 92-94. <https://www.jstor.org/stable/1819834>.
- Danto, A. (2021). *Sanat Nedir?*, (çev. Z. Baransel), Sel Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2020). *Gündelik Yaşamdan Sanata*, (çev. K. Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2019). *Ortaçağ'ı Düşlemek*, (çev. Ş. Karadeniz), Can Yayınları, İstanbul.
- Feige, D. M. (2016). *Caz Felsefesi*, (çev. N. Aça) Dost, Ankara.
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik Neyi Anlatır*, (çev: H. Spatar), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work*, (çev: C. Terry) Harcourt, Brace and Howe, New York
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*, (çev. T. Ilgaz), Hil Yayınları, İstanbul.
- Freville, J. (1968). *Sanatın Sorunları*, J. Freville, & G. V. Plehanov içinde, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum* (çev. A. Bezirci), May Yayınları, İstanbul.
- Gans, H. (2018). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, (çev. E. İncirlioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press.
- Hobsbawm, E. (2006). *Giriş: Geleneği İcat Etmek*. E. Hobsbawm, & T. Ranger (Dü) içinde, *Geleneğin İcadı* (çev. M. Şahin). Agora Kitaplığı, İstanbul.

- Kahn, R. S. (2010). *Beethoven and The Grosse Fuge*, The Scarecrow Press, Maryland.
- Kutluk, F. (2009). "Müzik Beğenisi Ölçülebilir mi?" *The Applied Brain Biophysics*, (eds. M. Özgören, A. Öniz), Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Kutluk, F. (2020). *Beethoven, H2O Kitap*, İstanbul.
- Kutluk, F. (2022). *Neden Müzik Dinleriz?*, H2O Kitap, İstanbul.
- Kutluk, F. (2022). "Popüler Kültürden Korkmanın Modası Geçti mi? Yüksek Kültür-Popüler Kültür Ayırımına Yeniden Bakış", *Etnomüzikoloji Dergisi*, Yılı; 5, Sayı:2, 245-258
- Marriam, A. P. (1964). *The Antropology of Music*, Nortwestern University Press, Evanston, Illinois.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor*, (çev. G. Özferendeci), Çivi Yazıları, İstanbul
- Oransay, G. (1986). *Bach Klavuzu*, Küğ Yayını, İzmir.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji*, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Said, E. (2006). *Müzikal Nakışlar*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*, (çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Smith, A. (2017). *Etno-Sembolizm ve Milliyetçilik*, (çev. B. Çallı), Alfa, İstanbul.
- Stravinsky, I. (2000) *Müziğin Poetikası*, (çev. C. Taylan), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Stokes, M. (2018). "Musical Citizen", *Ethnomusicology Journal* (ed. Fırat Kutluk), vol. 2, 15-30.
- Torkildsen, G. (1992). *Leisure and Recreation Management*, E & FN Spon, London.
- Towarnicki, F. (2002). *Anılar ve Günlükler*, Martin Heidegger, (çev. Z. Durukal). İstanbul: YKY.
- Veblen, T. (2015). *Aylak Sınıfın Teorisi*, (çev. E. Kırmızıaltın, & H. Bilir) Heretik, Ankara.
- Weiss, P., & Taruskin, R. (1984). *Music in the Western World*, Schirmer Books, New York.
- Williams, R. (1989). *Resources of Hope*, (R. Gable, ed.) Verso, New York.