



Etnomüzikoloji Derneği
info@etnomuzikoloji.org
www.etnomuzikoloji.org

ISSN 2619-9572
E-ISSN 2687-508X

Etnomüzikoloji Dergisi

Yıl/Year: 6 • Sayı/Issue: 2 (2023) Ekim/October ISSN 2619-9572 E-ISSN 2687-508X



Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal



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

Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal

Yıl / Year: 6 • Sayı / Issue: 2 (2023)

ISSN: 2619-9572

E-ISSN: 2687-508X

İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession

Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Ersen VARLI

Editör / Editor: Özlem DOĞUŞ VARLI

Konuk Editör / Guest Editor: Şeyma Ersoy ÇAK

Yayın Kurulu Editorial Board

Ersen Varlı

Feyzan Göher

Irene Markoff

Martin Stokes

Özlem Doğuş Varlı

Şeyma Ersoy Çak

Sayı Hakemleri Journal Referees

Ahmed Tohumcu

Ali Ergur

Arda Eden

Aslıhan Eruzun Özel

Belma Oğul

Bilen Işıktaş

Şirin Pancaroğlu

Elif Damla Yavuz

Erdem Özdemir

Erhan Özdemir

Ersen Varlı

Fırat Mollaer

Gonca Girgin

Gökmen Özmenteş

Gözde Ece Yavaş Öztürk

Harun Korkmaz

Mahir Mak

Martin Stokes

Mehmet Can Özer

Mehmet Söylemez

Songül Karahasanoğlu

Süleyman Fidan

Yasemin Ata

Sayfa Tasarım / Page Design: Hakan Demir

Kapak Tasarım / Cover Design: Namık KÖSEER

Yayın Türü / Publication Type:

Yılda İki Defa, Uluslararası, Süreli / Twice a year, International, Periodical

Yayın Dili / Publication Language: Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Karaman Dernekler Yerleşkesi Tuna Cd. Akasya Sk. PK: 16130

Posta kutusu: 179 Nilüfer /BURSA

Tel/Phone: +90 532 633 8115

Elektronik Posta / E-mail : info@etnomuzikoloji.org

etnomuzikolojidergisi@gmail.com

Web

: http://www.etnomuzikoloji.org

Baskı / Printed by

Nilüfer Belediyesi Matbaası İhsaniye Mahallesi Cumhuriyet Meydanı No:2

Nilüfer/BURSA

Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:

Bursa-Türkiye/Ekim / Bursa -Turkey/October

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

Dergi Hakkında

Etnomüzikoloji Dergisi, Türkiye’de kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmemektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği’ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar.

Dergimiz, Asos İndex, İdealOnline Index tarafından taranmaktadır.

About Journal

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from postgraduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.

The journal is scanned ASOS Index.



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

İÇİNDEKİLER
CONTENTS

Dergi Hakkında / <i>About journal</i>	105
Editörden / <i>From Editor</i>	109
Şeyma ERSOY ÇAK (Konuk Editör / <i>Guest Editor</i>)	
Araştırma -İnceleme Makaleleri/ Researche – Review Articles	
Kimlik ve Sermaye Kavramları Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde Betaşar..	113
<i>Ritüeli / Betashar Ritual in Salibli Kazakh Turks in The Context of Identity and Capital Concepts</i>	
Emin YILDIRIM & İlhan ERSOY	
Rice'in Foucault Okuması Üzerine Kısa Bir Kritik.....	135
<i>A Short Critique on Rice's Reading of Foucault</i>	
İsmail GÜNGÖR	
Sanatı Tanımlama Uğraşında Müziğin ve Müzik Yapıtının Yeri	163
<i>The Role of Music and Musical Work in Defining "Art"</i>	
Fırat KUTLUK & Ata SAGIROĞLU	

Üç Boyutlu Müzik Prodüksiyonları İçin Yaratıcı Panlama Teknikleri: Örnek 187
Uygulama Çalışması Olarak PANNERBANK Projesi

*Creative Panning Techniques for 3D Music Productions: PANNERBANK Project as a
Case Study*

Oğuz ÖZ & Can KARADOĞAN

Müzik Endüstrisinde Tüketicinin Değer Yaratımı 211

Consumer Value Creation in the Music Industry

Cevber SARIGÜL

Louis Spohr'un Op.35 Solo İçin Do Minör Fantezi'sinin Tarihi ve
İcra Önerileri..... 223

*/ Historical Background of Louis Spohr's Fantasy in C Minor for Harp, Op.35 and Performance
Suggestions*

Merve KOCABEYLER

Albüm Tanıtım / *Discography Review*..... 239

Les Egares

Serkan Mesut HALİLİ

Editörden

Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayımlanan Etnomüzikoloji Dergisi'nin altıncı yılında serbest tema çağrısıyla alandaki farklı konulara temas edebilmeyi hedeflediğimiz yılın ikinci sayısı, alanın çeşitliliğini yansıtan yazılarla okuyucusuna ulaştı. Etnomüzikoloji, müzik vasıtasıyla ortaya çıkan kültürel süreçleri incelerken, toplum yaşamında birey ya da grup kimliklerinin müzik aracılığıyla oluşturduğu anlam dünyalarını keşfetmektedir. Tüm kültürel ortamların müzik pratiklerini inceleyen etnomüzikoloji, müziğin yapısal özellikleriyle birlikte toplumsallaşma sürecinde insan yaşamında kapladığı alan ve etkileşimlerin ifadesinin araştırılması yönüyle geniş bir spektrum sunmaktadır. 1960 sonrası bilimlerin epistemolojik biçimlerindeki değişimle birlikte etnomüzikoloji alanı da genişlemiş, çoğulcu bir anlayışa sahip olmuştur. Bu sayıda yer alan yazılar bahsedilen çeşitliliği yansıtıcı niteliktedir.

Emin Yıldırım ve İlhan Ersoy'un "Kimlik ve Sermaye Kavramları Bağlamında Sahilli Kazak Türklerinde Betaşar Ritüeli" başlıklı yazısı, ritüel ve kimlik ilişkisi bağlamında elde edilen etnografik çalışma verilerini Bourdieu'nün kavramsallaştırdığı iktisadî, kültürel, sosyal ve simgesel sermaye çeşitleriyle şekillendirmek amacındadır. Betaşar'ın, Kazak Türklerinin sahip olduğu ortak düşünsel ve davranışsal kalıplar içeren bir ritüel olması, kültürel kimliğin inşası ve temsilinde müziğin rolüyle ilişkilendirilmiştir. Saha çalışmasından elde edilen Betaşar ezgilerinin notaya alınarak analiz edildiği çalışmada, kimliğin ifade biçimi olarak Betaşar ritüelinin performanslardaki değişimi incelenmiştir.

İsmail Güngör'ün "Rice'in Foucault Okuması Üzerine Kısa Bir Kritik" başlıklı eleştiri yazısı; Amerikalı etnomüzikolog Timothy Rice'in 'bilen-eyleyen' öznenin fâillliğini görmezden gelerek hatta öznenin ölümünü îlân etmekle suçladığı Michel Foucault'yu, Rice'in çizdiği bu kurgusal portreden çıkarmak amacıyla, müzikâl kimliklerin ve de onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşa edildikleri bahsinde etnomüzikoloji câmiasına derinlikli bir analiz çerçevesi sunmayı hedeflemektedir. Rice'in Foucault okumasının, bilhassa Foucault'nun yapıtlarında merkezî bir konumda yer alan ve aynı zamanda onun tarihyazımı anlayışı açısından stratejik önemini haiz olan özne ve söylem kavramlarının içerimlerini idrak etmek noktasında sorunlu olduğunu vurgulayan Güngör, Foucault külliyatından hareketle analitik bir tarihyazımı anlatısı sunmuştur.

Fırat Kutluk ve Ata Sağıroğlu'nun "Sanatı Tanımlama Uğraşında Müziğin ve Müzik Yapıtının Yeri" başlıklı yazısı, sanat tarihi çalışmaları denildiğinde anlaşılmanın ne olması gerektiğine dair sorgulamaların anlamı ya da anlamsızlığı odağında bir tartışma başlatmaktadır. Müziğin, tarih ve kuramsal bilgi ışığında durduğu noktanın anlaşılmasına dair farklı bir bakış açısı yansıtan yazı, müziğin gündelik yaşam dilinden başka bir noktada konumlandırılması bağlamında kültürel sermayenin önemine dikkat çekmektedir. Toplum, sınıf ilişkisinden bağımsızlaşamayacak olan konunun, öznal tutumdan farklı boyutlarda incelenmesi gerekliliğine işaretle müzik yapıtını tanımlamak, müzik yapıtında izlerkitlenin özellikleri ve sanat yapıtıyla ilişkisinin değişimi gibi konu başlıklarıyla sorgulanmıştır.

Oğuz Öz ve Can Karadoğan'ın "Creative Panning Techniques for 3D Music Productions: PANNERBANK Project as a Case Study" başlıklı yazısı, müzik teknolojisi alanında yenilikçi bir projenin tasarım süreci ve ihtiyaç koşullarını açıklayan ufuk açıcı bir uygulama modelini okuyucuya sunmaktadır. Tasarım araçlarının gelişimi ve medya formatlarının iyileştirilmesi bağlamında tarihsel süreçlerin aktarıldığı yazıda, yeni üretim modellerine ihtiyaç noktasında geliştirilen yazılımın içerik ve uygulaması tüm aşamalarıyla anlatılmıştır. MINDFLOW projesi için tasarlanan Dolby Atmos miks PANNERBANK yazılımının üretimiyle sabit yerleşimli ses kaynaklarının hareket halindeki dinleyiciye göre modellenmesi gerçekleştirilmiş, proje görsel malzeme eşliğinde okuyucuya aktarılmıştır.

Cevher Sarıgül'ün "Müzik Endüstrisinde Tüketicinin Değer Yaratımı" başlıklı yazısı, 'yeni medya' teknolojilerinin tüketicilere tanıdığı imkânlar sayesinde tek taraflı üretim ve dağıtım ağ modellerinin dönüştüğü süreci aktarmaktadır. Yazıda; kullanıcı, üretici ve dolaşım ağlarının birbirine entegre olması, birbirini beslemesi ve etkilemesi ile oluşan "prosumer" (üre-tüketici), "value creation" (değer yaratımı), "collaborative consumption" (işbirlikçi tüketim) gibi kavramlar vasıtasıyla hayran topluluklarının etkilerinin tartışılması noktasında yenilikçi çalışmalara olan ihtiyaç hatırlatılmaktadır.

Merve Kocabeyler'in "Louis Spohr'un Op.35 Solo Arp İçin Do Minör Fantezi'sinin Tarihi ve İcra Önerileri" başlıklı yazısı, çalgıların gelişim süreçlerinde bestecinin üretimi olan eserin önemine işaret eder niteliktedir. Yazıda, dönemsel koşullar ışığında Louis Spohr'un müzikal biyografisi okuyucuya sunulurken, aynı zamanda bestecinin 19. yüzyılın başlarında solo arp için bestelemiş olduğu eserin yapısal analizini görmek mümkün. Analiz esnasında bestecinin enstrümanın teknik sınırlarını bilerek, bu sınırları aşma noktasında teknik gelişim için ortaya koyduğu performans ortaya çıkarılmış; arp çalgısı özelinde besteci ve eser üretiminin önemi, virtüöz kavramı ve müzikal biyografinin dönemsel koşullarla ilişkisine odaklanılmıştır.

Bu sayıda, müziğin felsefesiyle yakından ilgilendiğimiz, müzik ve kimlik ilişkisinde saha araştırmalarıyla etnografik verilere ulaştığımız, çalgıların tarihsel serüveninde bestelenen eserler ve teknik gelişim süreçlerini irdelediğimiz, sesin duyumu noktasında teknolojik yeniliklere ulaştığımız, dinleme pratikleri, üretici ve tüketiciyle

dönüşen değer yaratımına tanıklık ettiğimiz ve sanatı yeniden sorguladığımız bir rota karşımıza çıkıyor. Bu yolculuğun sonunda ise müzik performansının kayıt bileşenleriyle dinleyiciye ulaştığı, caz etkileri taşıyan bir albümü tanımak son durağımız oluyor. Serkan Mesut Halili tarafından kaleme alınan bu albüm, No Format Records tarafından 2023 Mart ayında yayımlanan, 2 duo'nun birleşmesiyle meydana gelen bir "quartet" çalışması olarak "Les Egares" adını taşıyor. Alanda keşfedilecek yeni seslerin peşinden gidebilmek ümidiyle, iyi okumalar dilerim.

...

Müziği anlamaya, yaşam ve toplumla ilişkisi bakımından anlamlandırmaya çalıştığımız süreçlerde bilgi üretimi ve geçişini sağladığımız yayın faaliyetleri, yediden yetmişe tüm coğrafyalarda okuyucuya katkı sağlayan etkin araçlardandır. Etnomüzikoloji Derneği'nin kurucularından, müzikoloji ve etnomüzikolojinin geniş çatısı altında buluşmamızda öncü duruşu vizyoner kimliğiyle ebediyete uğurladığımız Sayın Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu Hocama derin özlem ve saygıyla...

Şeyma Ersoy Çak*

* Doç.Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi.

Araştırma Makalesi

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



Kimlik ve Sermaye Kavramları Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde Betaşar Ritüeli*

Emin YILDIRIM** İlhan ERSOY***

Öz

Ritüellerin kimlik ile sıkı bir ilişkisi vardır. Salihli Kazak Türkleri, kültürel kimliklerini içlerinde yaşadıkları kültürlerin kültürel kimliklerinden, kendilerini ayırt etmek, üst kimlik olarak gördükleri “Türklük” kimliğinin altını çizmek, genç kuşaklara sahip oldukları kimliğe ait unsurları aşlamak ve sergilemek, medeni halin değiştiğini belirtmek, “bir” olmak gibi gerekçelerle ritüeller gerçekleştirirler. Betaşar, Doğu Türkistan’dan göç eden, Salihli Kazak Türkleri için kimliksel anlam atfedilen önemli bir ritüeldir. Betaşar, Kazak kültürüne ait gelenek ve göreneklere içeren sermayenin aktarıldığı, gelinin yeni dâhil olduğu damadın ailesi ile olan ilişkilerinde nasıl davranması gerektiğini hatırlatan davranış kalıplarının aşılandığı, gelinin damadın ailesi ile tanıştırıldığı, yerel halktan farklılıkların vurgulandığı bir geçiş ritüelidir. Salihli Kazak Türkleri için Betaşar ritüelinde icra edilen müzik; ritüelin içinde yer alan diğer bileşenler gibi önemli bir kimliksel alana işaret eder. Betaşar ritüelinin içinde yer alan müzik, ritüelin başlangıcı, bitişi, süreci, devamlılığı, şekillenmesi ve anlamını iletmede işlevsel rol oynar. Bu çalışma, Salihli Kazak Türklerinin kültürel kimliklerini Betaşar ritüeli ve ritüelin içerisinde yer alan müziklerine nasıl yansıttıklarını sermaye

* Makale Geliş Tarihi: 17 Eylül 2023 Makale Kabul Tarihi: 21 Ekim 2023

Birinci yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr., Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Doktora Mezunu, evcara83@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9767-7880

*** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvar Ses Eğitimi Bölümü, Ilhan.ersoy@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2912-1821

ve habitus kavramları bağlamında anlamaya çalışır. Bu çalışmanın verileri, 2020 yılından itibaren konuyla ilgili literatüre yönelik bir tarama yöntemiyle ve 2019 Aralık- 2022 Aralık ayları arasında yapılan etnografik çalışmalar ile elde edilmiştir. Bu etnografilerde katılımcı gözlem ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. 2020 yılında başlayan covid-19 salgını sebebi ile netnografi yöntemi de çalışmada yoğun olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Sermaye Müzik, Salihli Kazak Türkleri, Betaşar

Betashar Ritual in Salihli Kazakh Turks in The Context of Identity and Capital Concepts

Abstract

Rituals have a close relationship with identity. Salihli Kazakh Turks perform rituals for reasons such as distinguishing their cultural identity from the cultural identities of the cultures in which they live in, underlining the identity of “Turkishness”, which they see as a higher identity, instilling and displaying elements of their identity to younger generations, indicating a change in marital status, and becoming “one”. Betashar is an important ritual attributed an identity meaning for Salihli Kazakh Turks who migrated from East Turkestan. Betashar is a rite of passage in which the capital, including the traditions and customs of Kazakh culture, is transferred, behavioral patterns that remind the bride how she should behave in her relations with the groom’s family are instilled, the bride is introduced to the groom’s family, and differences from the local people are emphasized. For Salihli Kazakh Turks, the music performed in the Betashar ritual, like the other components of the ritual, points to an important identity area. The music in the Betashar ritual plays a functional role in the beginning, end, process, continuity, shaping and conveying the meaning of the ritual. This study tries to understand how Salihli Kazakh Turks reflect their cultural identity in the Betashar ritual and the music within the ritual in the context of the concepts of capital and habitus. The data of this study were obtained through a literature review on the subject since 2020 and ethnographic studies conducted between December 2019 and December 2022. Participant observation and interview methods were used in these ethnographies. Due to the covid-19 pandemic that started in 2020, the netnography method was also used extensively in the study.

Keywords: Identity, Capital, Music, Salihli Kazakh Turks, Betaşar

Giriş

“Ritüeller, içinde barındırdıkları müzikler aracılığıyla da toplumsal sınır ve farklılık içerirler. Hatta ritüel ile müzik öylesine iç-içe geçmişlerdir ki hangisinin ötekini etkilediğini kesin bir biçimde belirlemek güçtür” (Kaemmer, 1993: 46). “Dolayısıyla ritüel içindeki müzikleri irdelemek bu çerçevede önemli kimliksel sonuçlar üretebilmektedir” (Ersoy, 2018: 273). Türkiye’deki Kazak Türkleri sahip oldukları ritüelleri icra ederek topluluk olma hislerini tatmin ederler. Salihli Kazak Türkleri için ritüeller ve ritüel içindeki müzikler kimliğin inşasında ve temsilinde önemli unsurlardır. Salihli Kazak Türkleri için “Betaşar”, “Şildehana”, “Dügün”, “Nevruz” ve ölüm ile ilgili ritüellerde müzik; ritüelin içinde yer alan diğer bileşenler gibi önemli bir kimliksel alana işaret eder.

Belirli bir kimlik alanının içinde var olmanın temel koşulu, o alan ile ilgili sermayeye sahip olmaktır. Salihli Kazak Türkü kültürel kimliğinin inşasında önemli unsurlarından ritüeller, müzik, dans ve ona ait her türlü önemli görülen, bireye katkı ve konum sağlayan bilgi biçimindeki servet, sermayeye işaret eder. Salihli Kazak Türkleri için Betaşar ritüeli ve ritüel içerisinde yer alan müziğe ait sermayeye sahip olmak önemli bir rol oynar. Kültürel kimliğin var olmasında, varlığını devam ettirmesinde, devamlılığı ve değişiminde bir takım sermaye tipleri önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışmada Bourdieu’nün kavramsallaştırdığı “İktisadî sermaye (para ve mülk), kültürel sermaye (eğitim de dâhil olmak üzere kültürel mallar ve hizmetler), sosyal sermaye (tanışıklıklar ve ilişki ağları), simgesel sermaye (meşruluk)” (akt. Swartz, 2011: 110) kavramlarından yararlanılmıştır. Aynı zamanda Betaşar’ın, Kazak Türklerinin sahip olduğu ortak düşünsel ve davranışsal kalıplar içeren bir ritüel olması sebebi ile kültürel kimliğin inşası ve temsilinde, ritüel ve ritüel içindeki müziğin rolünün irdelenmesinde, habitus kavramından yararlanılmıştır.

Bu çalışma, Salihli Kazak Türklerinin kültürel kimliklerini “kadim bir gelenek”, Kazak Türkü kimliğinin bir ifade biçimi” olarak gördükleri Betaşar ritüeli ve ritüelin içerisinde yer alan müziklerine nasıl yansıttıklarını, Betaşar ritüeline atfettiği kimliksel anlamı ve geçmişten günümüze performanslardaki süreklilik ve değişimi, Bourdieu’nün kültürel sermaye ve habitus kavramları ile anlamaya çalışır.

Salihli Kazak Türkleri

Bu çalışmanın öznesi olan topluluk kendilerini “Salihli Kazak Türkleri olarak tanımlamaktadır. “Yapılan görüşmeler neticesinde Kazak Türklerinin, Türklüğü şemsiye bir kimlik olarak kullanıp Kazak Türklüğünü onun altında bir kimlik olarak gördüklerini söylemek mümkündür” (Yıldırım ve Ersoy, 2023: 45).

“Rusya ve Çin arasında 1860 Pekin anlaşması ve 1864 Çaveşek protokolları çerçevesinde iki ülkenin sınırları çizildiğinde, Doğu Türkistan Kazakları, Kazakistan’daki

soydaşlarından bölünerek Çin hâkimiyeti içinde kalmıştır” (Kara, 2012, Url 1). “Özgürlüklerine ve haklarına el konulduğunu, dini vecibelerini yerine getirmelerinin engellendiğini, yetişen nesillerin Türk kültürüne uygun yetiştirilmesinin önüne geçildiğini düşünen, ağır vergiler ile birlikte etnik katliamlara dayanamayan Kazak Türkleri, önce silahlı mücadeleye girişmişler, katliamın önünü alamayınca Türkiye’ye göç etmek zorunda kalmışlardır” (Yıldırım ve Ersoy, 2023: 46). Kazak Türklerinin Türkiye’ye göçü üç dalga halinde gerçekleşmiştir.

Birinci dalgayı, Chang Kai Shek yönetimindeki Çin Cumhuriyeti’nin Doğu Türkistan’ın Barköl, Kumul ve Altay bölgelerindeki Kazaklarının Türkiye’de sonuçlanan göçü meydana getirdi. 1930’lu yılların ortasında başlayan bu göç Gansu, Tibet, Hindistan ve Pakistan üzerinden 17 yıl sürdü. İkinci dalga, 1949 Mao ihtilalinden sonra Çin’deki yeni rejimi benimsemedikleri için yola çıktı. Üçüncü göç dalgasını Afganistan’da yaşayan Kazaklar gerçekleştirdi (Kara, 2012, Url 2).

Çin’in baskı ve zulümleri sonucu Doğu Türkistan’dan göç etmek zorunda bırakılan Salihli Kazak Türkleri Manisa’nın Salihli ilçesi Kurtuluş mahallesine yerleşmişlerdir. Konukçu (1977: 15) ilk iskân edilme tarihi olarak 5.09.1954 tarihini vermektedir. Doğu Türkistan’dan göç eden birinci kuşak Salihli Kazak Türklerinin, Türkiye Türkleri ile en önemli ortak unsurları, Türk ve Müslüman olmalarıdır. Dil, müzik, dans ve ritüellerdeki farklılıklar ve bu farklılıkların ısrarcı bir şekilde birinci kuşak tarafından yoğun olarak kullanılması ve dışı vurumu, göç edilen yer ile göç edilen kültür arasındaki farklılıkları göstermesi bakımından önemlidir. Özellikle birinci kuşak Salihli Kazak Türkleri ile Türkiye Türkleri arasındaki kültürel sermaye farklılığı ayırt edici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Betaşar ritüeli ve ritüel içerisindeki müziksel pratiklere ait kültürel sermaye ve habitüel davranışları “Kazak” kültürel kimliğini meydana getiren ve “Kazak” kimliğinin altının çizildiği unsurlar olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu çalışmada “Kazak” ifadesi, Kazakistan’da yaşayan Kazakları, “Kazak Türkleri” ifadesi Türkiye’de yaşayan tüm Kazak Türklerini, “Avrupa Kazak Türkleri” ifadesi kendileri ya da aileleri, Türkiye ya da Doğu Türkistan’dan Avrupa’ya göç etmiş, orada yaşamını sürdüren Kazak Türklerini, “Doğu Türkistan Kazakları” ifadesi bugün

Çin toprakları içerisinde yaşayan toplulukları nitelendirmek için kullanılmıştır.

Salihli Kazak Türklerinde Düğün

Kazak Türklerinde önemli bir ritüel de evliliktir. Kimliklerini korumak adına Salihli Kazak Türkleri, Kazak Türkleri arasındaki evliliklere daha sıcak bakmaktadır. Kazak Türklerinde düğünler, Kazak kültürüne ait çeşitli unsurların yaşatıldığı geçiş ritüelleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Düğün sırasında hazırlanan Kazak kültürüne has yemekler, Kazak kültürüne ait çalınan müzikler ve Qara Cor a dansı Salihli

Kazak Türklerinin yerel halktan farklılıklarını vurguladıkları kendi içerisinde ise bütünleşmelerini pekiştiren unsurlardır. Salihli Kazak Türklerinin Kazak kültürüne ait müzikleri çalıp, dans etmeleri köken kültür ile olan bağın gözler önüne serilmesi açısından önem arz etmektedir. Alan çalışması sırasında bazı ritüellerde yerel halktan etkilenmeler sonucunda değişikliklerin meydana geldiğini söylemek mümkündür. Kız tarafında gerçekleştirilen toylara kına gecesinin eklenmesi, buradaki uygulama sırasında kına türküleri, Türk düğünlerinde görülen Türk halk müziği eserleri ve oyun havalarının çalınması, düğünlerde ağırlık olarak Türkiye müzik kültürüne ait eserlerin çalınması, seslendirilmesi bu duruma örnek teşkil eder. Kazak Türkleri düğünler içinde yer alan Türkiye müzik kültürüne has eserler ile Kazak Türklerinin dans etmeleri, müziğin, Kazak Türklerinin entegrasyon süreci üzerindeki etkisini ve “anavatandaki” kültüre has sermayeyi içselleştirdiklerini göstermektedir.

Layık Altınmakas (2022) görüşmemiz sırasında evlilik ritüelinin “Qudalık Söylesiv” (Kız evine tanışmaya gitme), “Quda Tüstü” (Kız İsteme), Quda –Tüsti sonrasında akşam yapılan Ölen Toy (Akşam yapılan eğlence), “Cırtıs Toyu” (Oğlan evinde yapılan yardımlaşma toyu), Kız Uzatatın Toy (Kızın Evden Çıkarılması), Kelin Tüsken Toy ya da Kelin Kelgen Toy (Gelin Alma) aşamalarından meydana geldiğini belirtmiştir.

Kimlik ve Sermaye Bağlamında Salihli’de “Betaşar Ritüeli

Betaşar yeni gelinin, damadın ailesi ile tanıştırılması, kısaca gelinin yüzünün (duvağının) açılması olarak tanımlanabilecek bir Kazak geçiş ritüelidir. “Düğün (toy) sırasında söylenen şiir, şarkı ve türkülerin bir kısmına Betaşar” (Cenikoğlu, 2006: 187) denir. Bu ritüel gerçekleştirilirken şiir bir ezgi ile söyleniyorsa “Düğün Türküsü Betaşar” (Karataş, 2012: 76) olarak da nitelendirilmektedir. Bu ritüel Salihli Kazak Türkleri için Kazak gelenekleri içerisinde en eski geleneklerden biri, Kazak Türkü kimliğinin bir ifade biçimi olarak görülmektedir.

Betaşar Kazak folkloründeki evlenme merasimlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Gelin damat evine gelince, erkek tarafı ‘Kelin al an toy’ (gelin alma düğünü) yapar. Ziyafetin akabinde gelinin duvağı edebi bir törenle açılır. Avıldaki (köydeki) veya yöredeki bir ozanın gelinin duvağını uzun didaktik bir manzu-me okuyarak açar (Altınmakas, 2014: 103).

Hacım Cumaliyev’e göre “Kazakların eskiden gelen adetlerinden biri de yeni gelinin yüzünü hiç kimseye göstermeden örtü yayararak alıp-gelmek buna özel bir anlam vererek gelinin yüzünü topluluğun önünde akınların şiiri ile açmaktadır” (akt. Karataş, 2012: 76). “Betaşar gelin kayınbabasının evine getirildiğinde önce gelini öven şiirlerle başlar. Sonra da nasihatlerle devam eder. Gelini; yeni evi, yeni yuvasıyla tanıştırmak gerekir. Betaşarın bir amacı da budur” (Biray, 2002: 2). “Betaşarda gelinin

güzelliği, gençliği, gösterişi övüldükten sonra, kocasına nasıl hürmet edeceği, kocasının kardeş ve akrabalarına nasıl davranıp saygı göstereceği, eve gelen misafire nasıl davranması gerektiği vs. konusunda geline nasihatlerde bulunulur” (Biray, 2002: 2). “Bu türkülerde Kazakların kıymet verdiği değerler, hayattaki yaşanmış tecrübeler, insanlık ve ahlak kaideleri ile terbiyeye yönelik öğüt verici sözler bulunmaktadır” (Karataş, 2012: 76). “Genç gelin bu sözleri başını kaldırmadan dinler. Gelin, kendisi hakkında söylenen her şeyi doğru bulup kabullenmekte ve sesini çıkarmadan dinlemektedir” (Muhtar Ayvezov 1940; akt. Karataş, 2012: 76). “Şiirin belirli bölümlerinde gelin kaynatasından kayınbiraderine kadar yeni aile bireylerini selamlar. Duvak açıldıktan sonra, düğün sahipleri Betaşar’ı okuyan şahsa çeşitli hediyeler verir. Böylece tören son bulur. Ancak evin dışında, meydanlarda çeşitli gösteri ve yarışmalar devam eder” (Altınmakas, 2014: 103). Kazak yazar Ahmet Baytursunova, Betaşarda, bir sözün tekrar tekrar kullanılmasında mutlaka bir nedenin var olduğunu bu sözlerin boş yere değil de anlamı kuvvetlendirmek için söylendiğini (akt. Karataş, 2012: 76) ifade eder.

Salihli Kazak Türkleri tarafından evlenme merasimlerinde muhakkak yer alan Betaşar ritüeli, aynı zamanda Salihli Kazak Türkü kimliğinin önemli bir temsilidir. Salihli’de yaşayan Türkiye Türklerini “yerliler” olarak nitelendiren Salihli Kazak Türkleri, bu ritüelin ve buradaki müzik performansının Kazak Türkü olduklarını gösterdiğini ve yerlilerden de kültürel olarak farklılıklarını vurguladıklarını düşünmektedir. Alan çalışması sırasında görüşme yapılan kişiler damat ya da gelinin bir tanesinin Kazak Türkü olması durumunda genellikle Betaşar’ın yapıldığını belirtmiştir. Bu ritüel Salihli Kazak Türkleri için “asimile” olmadan, Kazak örf, adet geleneklerini sürdürdüklerini göstermesi bakımından önem arz eder. 30 seneden fazla Betaşar pratiğini sergileyen, Beşir Ahmet Köse, konu ile ilgili şunları ifade etmiştir:

Eski Türklerde, Orta Asya’da gelinin duvağı, yüzü açılmak zorunda, yeni gelin, gelin geldiği aileye tanıştırılmak durumunda. Onu da bir akın, yeni gelini, gelin geldiği evdeki kişilerle tanıştıır. Bunun ismine biz Betaşar diyoruz. Türkiye’deki Kazak Türklerinin, Kazak olduğunu gösteren ve düğünlerde yapılan en güzel etkinlik Betaşardır (Kişisel Görüşme, 2022).

Betaşar Kazak Türkleri için o kadar önemlidir ki düğünlerin vazgeçilmezidir. Köse’nin (2021) yaptığımız görüşme sırasındaki sarf ettiği “Bugüne kadar Türkiye’de Betaşarsız Kazak düğünü olmadı çok şükür” ifadeleri de bunu doğrulamaktadır. Salihli’de Betaşar ritüelinin düğünlerde muhakkak yapıldığını görüşme yapılan diğer kaynak kişiler de belirtmiştir (İlyas Vural, 2020, Muzaffer Altınmakas, 2020, Layik Altınmakas, 2022, Necat Altınmakas, 2022, Gülsüm Altınmakas, 2022, Kay-rat Gülen, 2021). Görüşme kişileri arasında yer alan Beşir Ahmet Köse (2022), Betaşar ritüeli ile ilgili şu bilgileri verir:

Eskiden gelin gittiği evin aile fertleri gelini görmediği için düzenlenen bir tören. Biz bu törende önce gelinin yüzünü kapatıp sonra açıyoruz. Yoksa zaten erkek tarafı günümüzde gelinin yüzünü görmüş oluyor. Günümüzde sembolik bir anlamı var.

Türkiye'deki Betaşarların dili vazgeçilmez biçimde Kazak Türkçesidir. Türkiye'de Kazak Türklerinin ağırlıklı olarak Beşir Ahmet Köse'nin yaptığı Betaşarları tercih etmesinin sebepleri arasında sözel unsurlardaki ayrıntı önem arz etmektedir. Beşir Ahmet Köse (2022) görüşmemiz sırasında "Ben daha çok diaspora Kazaklarının anlayabileceği basit, anlaşılabilir dörtlükleri seçiyorum" demiştir. Bu ifade beğenin oluşmasında, hedef kitlenin kültürel ürünün kodlarını çözebilecek kültürel sermayeye sahip olunması gerekliliğini gösteren güzel bir örnektir. Başka bir ifade ile Köse, Betaşar'ın sözlerini hedef kitlesinin kültürel sermayesine göre şekillendirip, yaratıcılığını kullanarak değiştirip, dönüştürür. Türkiye'deki Kazak Türkleri için Betaşar yapmanın bir gerekçesi de Kazak Türkçesinin yaşatılması ve kullanılmasını sağlamaktır. Ayrıca Kazak Türkçesinin kullanım biçimi, ritüelde selam verilen kişi sayısı, Betaşar'a ayrılan süre gibi unsurlar Kazakistan'da yapılan Betaşarlar ile Türkiye'de yapılan Betaşarlardaki farklılığın önemli ayırt edici unsurlarıdır. Köse (2022) yapılan görüşmede konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

Kazakistan'da bu şekilde değil. Ben Kazakistan'da olan Betaşarları da gözlemledim. Betaşar 45 dakika ile bir saat arasında sürebiliyor. Betaşar'a uzun bir zaman ayırıyorlar. Sözel kısım daha çeşitli. Kazakistan'da yapılan Betaşarlarda sözler çok kaliteli. Kazak edebiyatı Kazakistan'da çok güçlü... Kazakistan'da her şeyin orijinali var. Bizim burada o edebiyatı yapmamız pek sağlıklı değil çünkü Kazakçayı o derece burada kimse anlamıyor. Bizim gayemiz buradaki insanlara hitap edebilmek. Onları Kazakçaya imrendirmektir. Bu adetlerin devam etmesini sağlamak için edebi olmayan, normal dörtlüklerle, milletin anlayacağı biçimde söylemeye çalışıyoruz. Burada belli başlı akrabalarına selam veriliyor Kazakistan'da çok geniş bir liste var selam verilen. Türkiye'de düğününe göre bize verilen zamana göre okuduğumuz dörtlük sayısı değişmektedir.

Türkiye'de yapılan Betaşarlarda düğün sahibinin verdiği süreye göre Betaşar şekillenmektedir. Türkiye'de yapılan Betaşarlarda icra edilirken olmazsa olmaz denilen bazı kişiler vardır ki onlar muhakkak gelin ile tanıştırılmalı ve gelin onlara eğilerek selam vermelidir. Köse (2022), yapılan görüşmede bu kişileri sıra ile şu şekilde belirtmiştir:

Öncelikle atalar ve apalardan başlar. Rahmetli olmuşsa bile ata ve apaların isimleri zikredilip "rahmetli atasına bir selam" denilerek onlara bile selam

verdiriyoruz. Apa ve Atalar birinci sıradadır. Sonrasında kayınata ve kayınana gelir. Ondan sonra varsa damadın ağabeyi gelir. Aile içinde kim varsa en küçüğüne kadar söylenmelidir. Yeğenler, kuzenler vb. onlara da selam verilebilir. Ancak biz vakit kısa olduğu için çoğu zaman bunları yapamıyoruz ama normalde yapılması lazım. Aile içi bittikten sonra zaman verilirse sıra amcalara geliyor sonra, dayılar, yengeler (kaç tane yenge varsa), eniştelere var. Çok güzel bir tanışma merasimi bu aslında... Önceden ilgili kişilerin isimlerini kâğıda yazıyoruz. Çünkü hepsini tanımamıza imkân yok. Hatırı sayılan yengelerin ismini söylemezseniz darılırlar. İsmen söylemek durumundasınız. Örneğin yengesinin ismi Ayşe olsun, “Ayşe’ye bir selam” diyoruz hemen bir selam verdiriyoruz. Biz düğün sahibinin verdiği listeye göre selam verdiriyoruz.

Layık Altınmakas (2022) görüşmemiz sırasında gelinin kendinden küçük kimselere eğilerek selam veremeyeceğini, bu uygulamanın ekonomik gelir elde edilmek için yapıldığını gelenekte böyle bir şey olmadığını belirtmiş, gelinin duvağını kayınpeder ve kayınbiraderin açmasının hoş karşılanmayacağını ancak kayınbiraderin gelinden daha küçük yaşta olması durumunda açabileceğini ifade etmiştir.

Görüşme kişileri arasından Köse (2022), Kazak Türklerinde düğün adetlerindeki değişimi İstanbul Kazak Türkleri üzerinden şu şekilde ifade eder:

Düğünlerimiz değişmeye başladı. İstanbul’da artık dernek salonunda bir yemek ve akşamda düğün salonunda Betaşar yaptırmak istiyorlar. Daha önce sadece bayanlar arasında yapılıyordu. Erkeklerin olduğu yerde Betaşar yoktu. İstanbul’da dernekte hepsini bir araya toplayabileceğimiz bir mekân yoktu. Derneğin büyük bir odası var orada ancak kadınlar toplanabiliyordu. Gelin gelir gelmez Betaşar yapılıyordu. Artık Betaşarlar ve düğünler düğün salonunda da yapılabilir. İstanbul’daki Kazaklar’da düğünün salonunda yapıldığı ancak Betaşarın damat evinde yapıldığı bir örnek yok. Ancak maddi durumu el vermiyorsa düğün evde oluyorsa Betaşar evde yapılabilir. Düğün salonunda yapılan Betaşarlarda ise ilk danstan sonra Betaşar yapılmaktadır.

Betaşar ritüelinin sürmesinde önemli bir etken de ekonomik sermayedir. Bu durum aynı zamanda ritüelin şekillenmesinde ekonomik sermayenin belirleyici bir rol oynadığını gösterir. Salihli Kazak Türkleri İstanbul’daki Kazak Türklerine göre bu ritüelin dombra çalan bir akın tarafından gerçekleştirilmesi yönünden ekonomik açıdan dezavantajlı oldukları görülmektedir. Faaliyetlerini gerçekleştirecek bir dernek binası ve ekonomik desteğin belediye ve kurumlar tarafından sağlanmaması bu durumda önemli bir etkidir. Ayrıca, bu ritüel akınların gelir elde etmeleri dolayısıyla da ekonomik sermaye ile ilişkilidir. “Türkiye’deki Kazak Türklerinin düğünlerinde üzerine asılan seccadeye para takılır ve bunu akın alır. Akın bunun için gider, akına ayrıca bir ücret ödenmez” (Beşir Ahmet Köse, Kişisel Görüşme, 2022). Salihli

Kazak Türkleri ile İstanbul'daki Kazak Türkleri arasında gerçekleştirilen Betaşarlar da Köse'nin de belirttiği gibi mekân olarak bir fark vardır. İstanbul'da yaşayan Kazak Türkleri dernek binasının tahsisinden günümüze kadar geçen süreçte, Betaşar ritüelini çoğunlukla burada gerçekleştirmektedir. Ancak Salihli'de özerk bir dernek binası yoktur. Şükrü Ali Eren'e ait deri atölyesi dernek binası olarak kullanılmaktadır. Bu durum Betaşar ritüelinin gerçekleştirildiği mekân ve katılanların cinsiyeti açısından İstanbul ve Salihli Kazak Türkleri arasında farklılık yaratmıştır. Köse'nin verdiği bilgiler ve yapılan araştırmaları neticesinde İstanbul'da genel olarak Betaşarların sıklıkla dernek binasında daha çok kadınlar arasında yapıldığını, bazen de düğün salonlarında yapıldığını göstermiştir. Salihli'de ise Betaşarlar damat evinde ya da düğün salonlarında erkeklerin ve kadınların birlikte katılımı ile gerçekleştirilmektedir. Düğünlerde akının çağırılıp dombra eşliği ile ritüeli gerçekleştirilmesi durumu daha çok İstanbul'daki Kazak Türkleri arasında rastlanan bir durumdur. Salihli'de dombra ile Betaşar gerçekleştirmenin İstanbul'dakilere oranla daha az görülmesinin sebebi, Betaşar'ı günümüzde gerçekleştiren en ünlü isim olan Salihlilli Beşir Ahmet Köse'nin İstanbul'da ikamet ediyor olması ve İstanbul'dan Salihli'ye getirilmesinin düğün sahibine maliyetli olmasıdır. İlyas Vural (2020) yaptığımız görüşmede İstanbul'dan bir akının Salihli'ye getirilmesinin düğün sahibine maliyetli olduğu için herkesin bu maliyeti karşılayamayacağını belirtmiştir. Ayrıca İstanbul'da özellikle yaz aylarında çok sayıda etkinlik olması dolayısıyla bu pratiği gerçekleştiren Beşir Ahmet Köse, Ercan Tuncer ve Sedat Solakoğlu'nun, İstanbul'daki etkinliklerden zaman bulup Betaşar pratiğini gerçekleştirmek üzere Salihli'ye gelmeleri nadir olarak görülen bir durumdur. Ayrıca yukarıda ismi belirtilen Betaşar yapan akınların İstanbul'dan yaşamaları dolayısıyla ve ulaşım, yemek gibi harcamaların daha az olması sebebi İstanbul'da gerçekleşen etkinliklere daha çok katıldıkları görülmektedir.

Alan çalışması sırasında düğün salonlarında gerçekleştirilen Betaşarların genellikle ilk dans yapıldıktan sonra gerçekleştirildiği görülmüştür. Layik Altınmakas (2022) görüşmemiz sırasında Betaşar'ın dombra ile seslendirilmesinin sonradan ortaya çıktığını, Doğu Türkistan'dan gelen atalarının Betaşar'ı şiir ya da yalnızca vokal olarak (çalgı eşiksiz) seslendirildiğini, kendine güvenen güzel sesli ve müzikal yeteneği olanların ezgili olarak Betaşar'ı seslendirildiğini belirtmiştir. Günümüzde Salihli'de Betaşar pratiği, melodisinin yalnızca vokal olarak söylenen şekli (birinci tip), dombra ile çalınıp söylenen şekli (ikinci tip), şiir şeklinde söylenen şekli (üçüncü tip) olmak üzere üç şekilde gerçekleştirilmektedir. Salihli'de daha çok birinci tip şekli karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi bu durum ekonomik sermayenin Salihli Kazak Türkleri müzik ve ritüellerini gerçekleştirirken belirleyici rol oynadığını göstermektedir. Ayrıca Salihli'de günümüzde dombra çalan Muzaffer Altınmakas'ın bu ezgiyi çalmayı bilmediğini ve bu sebeple bu ritüeli icra etmediğini belirtmesi ikinci bir sebep olarak karşımıza çıkmaktadır. Muzaffer Altınmakas (2020) görüşmemiz sırasında "Ben Betaşar ezgisini çalmayı bilsem beni Salihli'de sürekli çağırılar" demıştır. Altınmakas'ın bu sözleri, Salihli Kazak Türkleri için günümüzde makbul olan

Betaşar tipinin ikinci tip olduğunu göstermektedir. Şükrü Ali Eren (2021) yaptığımız görüşmede aslında Betaşar'ı sert ve erkek otoritesini, ataerkil yapıyı göstermesi ve elinde kamçı olması bakımından bir erkeğin söylemesi gerektiğini, ancak Salihli'de bazen söyleyecek erkek bulunmadığı ve kadın erkek eşitliğinin benimsenmesi sebebi ile kadınların da söylediğini belirtmiştir. Bazı Kazak Türklerine göre ise bu kişi damat tarafından biri olmalıdır. Layık Altınmakas (2022) ise Betaşar'ı gerçekleştirecek kişinin damat tarafından olması zorunluluğunun olmadığını belirtir. Muzaffer Altınmakas (2020) yaptığımız görüşmede konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtir: "Salihli'de Betaşar'ı daha çok kadınlar söyler. Gençlerin telaffuzu Türkiye Türkçesine kaçıyor. Kaniye Alper burada Betaşar'ı söyleyen asıl kişidir. Betaşar yapıldığında o burada söylüyor." Biray'a göre (2002: 2) "Betaşarda söz önemlidir. Melodiye fazla önem verilmez." Salihli Kazak Türkleri için bu geçerli değildir. Kaniye Alper, Beşir Ahmet Köse gibi ilgili toplum tarafından "sesi güzel" bulunan ve melodiyi iyi bildiği düşünülen kişilerin tercih edilmesi tesadüf değildir.

Beşir Ahmet Köse, Ercan Tuncer gibi akınların Betaşar ritüelini gerçekleştirdikleri ezgi ortaktır. Bu yönü ile profesyonel olarak dombra çalan kişi ve kişiler ile amatörce vokal olarak söyleyenler arasında bir ayrım vardır. Vokal olarak söyleyenlerde ezginin standartlaşması gibi bir durum görülmez. Türkiye'deki Kazak Türkleri'nin Beşir Ahmet Köse'yi tercih etmesindeki bir etkende Türkiye'deki Kazak Türkleri tarafından müziğin "otantik" bulunmasıdır. Beşir Ahmet Köse (2022), görüşmemiz sırasında konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Sözler sabit ezberleniyor. Türkiye'deki Betaşarlarda müziği değişebilir. Bizim seslendirdiğimiz Betaşarda standart var. Müziği Kazakistan müziği, Kazakistan'daki Betaşar müziğinin aynısını Türkiye'ye getirdim. Kazakistan'da her şeyin orijinali var. "Bu müzik üstüne çalışalım" dedim.

Köse'nin görüşleri, Türkiye'deki Kazak Türklerinin köken kültürdeki (Doğu Türkistan, Altay Bölgesi ve Kazakistan'daki) kültürel sermayeye verdikleri önemi ve köken kültüre ait bazı kültürel unsurlarını "otantik" olarak gördüklerini göstermesi bakımından önemlidir. Bu konu ile bir başka örnek daha vermek mümkündür. Kazakistan'dan Türkiye'ye üniversite ya da lisansüstü eğitim için gelen öğrencilerin, Salihli'de dombra çalarak Betaşar etkinlikleri gerçekleştirdiği görülmüştür. Bu örneklerden Salihli Kazak Türkleri tarafından atavatana ait habitus ve sermayenin önemli görüldüğü, icranın otantik kabul edildiği ve dombra ile gerçekleştirilen Betaşar'ın "gerçek Betaşar" olarak nitelendirildiği anlaşılmaktadır. TRT Belgesel kanalının "Yansımalar" programında Salihli Kazak Türkleri özelinde çekilen belgeselde Kazak geleneklerinin en renklisi düşün gelenekleri olarak nitelendirilmiş ve bu geleneklere örnek olarak Betaşar ritüeli verilmiş ve atayurttan gelen bir kişi bu Betaşar'ı gerçekleştirmiştir (Url 3). Şükrü Ali Eren'in (2021) görüşmemiz sırasında kendi toyunda gerçekleştirilen Betaşar'ın Kazakistanlı bir öğrenci tarafından gerçekleştirildiğini

gururla söylemesi bu tespiti doğrular niteliktedir.

Türkiye'deki Kazak Türklerinde görülen bir başka durumda atavatana ait eserlerin Betaşar ezgilerine dönüşmesidir. "Bizim bugün Betaşarda kullandığımız müzik Kazakistan'daki Car Car şarkısının müziğidir. O şarkının ezgisi de aynen bu şekilde. Yaklaşık yirmi yıldır bu müzikle yapıyorum. Öncesinde On bir Kız isimli şarkının müziği ile yaptım yaklaşık 10 yıl kadar" (Beşir Ahmet Köse, Kişisel Görüşme, 2022).

Betaşar

Kaynak Kişi: Kaniye Alper
Notaya Alan: Emin Yıldırım



Nota 1 -Salihli Kazak Türklerinden Kaniye Alper Tarafından Vokal Olarak Çalgı Eşliksiz, Seslendirilen (Birinci Tip) Betaşar'ın Notası

♩=110

Betaşar On Bir Kız Ezgisi

Kaynak Kişi:Beşir Ahmet Köse
Notaya Alan: Emin Yıldırım



Nota 2 -Salihli Kazak Türklerinden Beşir Ahmet Köse Tarafından Dombra Eşliğinde Yaklaşık 10 Yıl (İlk Olarak) Vokal ve Çalgı Eşlikli Seslendirilen Betaşar'ın Notası.

Betaşar

Kaynak Kişi: Sedat Solakoğlu
Beşir Ahmet Köse

Notaya Alan: Emin YILDIRIM

♩=110

Nota 3 -Salihli Kazak Türklerinden Beşir Ahmet Köse Tarafından Vokal Olarak, Kırım Türklerinden Sedat Solakoğlu Tarafından Dombra ile Seslendirilen (İkinci Tip) Betaşar'ın Notası.

♩:100

BETAŞAR

Ber a vl dın sœ ni bop duv ma nı bop œ ni bop ke lin ke lin ke lip tur

kelin biz ge kö rik nur Al diñ da gı col sa ğan Kut tu bol an ke lin çek

At tap kır ğen bo su ğañ Mık tu bol an ke lin çek

Nota 4 -Çeliker'in (1993, s.53) 1993 Yılında Zeytinburnun'da Tespit Ettiği Betaşar

Salihlili akın Beşir Ahmet Köse, Türkiye'deki Kazak Türkleri tarafından Betaşar'ın "ustası" olarak görülmektedir. Köse'nin, Yerlan Zhandarbay'a sosyal medyada Betaşar'ın inceliklerini anlattığı bir video (Url 4) mevcuttur. Bu videoda Yerlan Zhandarbay, Betaşar'ın bir bölümünü seslendirmektedir. Köse'nin Yerlan Zhandarbay'a yaptığı eleştirilerden, Betaşar'ın inceliklerini analiz etmek mümkündür. Buna göre: Köse, Betaşar'ın sözlerini seslendirirken az sayıda müzik cümlesi ile seslendirmesi gerektiğini, melismatik tarzda seslendirmemesi gerektiğini ve artarda dörtlükler söylemek yerine her dörtlükten sonra gelinin selam vereceği kişilerin isimlerini söylemesi gerektiğini belirtmiştir. Melismatik tarzda söylendiğinde Türkiye'deki

Kazak Türklerinin bunu benimsemeyeceğini belirtir, Betaşar'ın sözlerindeki dörtlük sayısını da sınırlı sayıda tutmasını ister.

Türkiye'de Betaşar pratiği için kullanılan ezgiler incelendiğinde dombra ile Betaşar yapan akınların, ilk olarak Kazakistan'daki On Bir Kız şarkısının (nota 2) ezgisini (yaklaşık 10 yıl kadar) kullandıkları daha sonra bundan vazgeçip Car Car (nota 3) ezgisini (yaklaşık yirmi yıl öncesinden günümüze kadar) kullandıkları tespit edilmiştir. Salihli'de ise İdiy İdiy Aq Böpem ninnisinin aşağıda verilen ölçülerinin Betaşar müziği olarak dönüştürülerek kullanıldığı görülmektedir.

Betaşar

Kaynak Kişi: Kaniye Alper
Notaya Alan: Emin Yıldırım



Nota 5 -Salihli Kazak Türklerinden Kaniye Alper Tarafından Vokal Olarak (Çalgı Eşliksiz) Seslendirilen (Birinci Tip) Betaşar'ın Notası.

Äldiy Äldiy Aq Böpem Kazak Ninnisi

Kaynak Kişi: Kaniye ALPER
Notaya Alan: Emin YILDIRIM



Nota 6 -Salihli Kazak Türklerinden Kaniye Alper Tarafından Seslendirilen (Birinci Tip) Äldiy Äldiy Aq Böpem İsimli Kazak Ninnisi Notası.

Yukarıda notası verilen Kaniye Alper tarafından vokal olarak seslendirilen Betaşar'ın 1. ve 2. ölçüleri ile Äldiy Äldiy Aq Böpem ninnisinin 1. ve 2. ölçüleri, Betaşar'ın 5. ve 6. ölçüsü ile Äldiy Äldiy Aq Böpem ninnisinin 8. ve 9. ölçüsü birebir aynıdır. Ninninin belirtilen ölçüleri dönüştürülerek Betaşar'ın içerisinde kullanılmaktadır.

Betaşarlar profesyonel Kazak müzisyenler tarafından Batı sanat müziğinde majör tonlara uygun olarak tanımlanır. Ancak Betaşarlarda majör tonlarda yedinci derecenin ya hiç kullanılmadığı ya da diyez olması gerekirken (yukarıdaki örnek notasyona göre re diyez) naturel (yukarıdaki örnek notasyona göre re natürel) kullanıldığı görülmektedir. Bu sebeple tespit edilen Betaşar ezgilerinin Türk sanat müziğinde rast makamına benzerlik gösterdiği görülmektedir. Burada dikkat çeken nokta ezgilerin acemli rast dizisi içerisindeki sesleri kullanmaları, hiç birisinin bir oktav ses sahasına ulaşmaması ve dört dörtlük ritme sahip olmalarıdır.

Türkiye'deki Betaşarlar eğer çalgı eşliği ile gerçekleşecekse bu çalgı değişmez biçimde dombradır. Ancak Kazakistan'da akeordion eşliğinde de Betaşarların gerçekleş-tiği görülmektedir (Url 5). Kazakistan vatandaşı Abil Aubakirov (2021) ise görüşme-miz sırasında kendi katıldığı Betaşarların hiçbirinin akeordion ile gerçekleşmediğini bu ritüelin dombra ile gerçekleştirildiğini belirtmiştir. Türkiye'de gerçekleştirilen Betaşarlarda, eğer Betaşar çalgı eşliği ile gerçekleştiriliyorsa, Betaşar sırasında gelin selam vereceği zaman Betaşar ezgisi çalınmaz. Bu sırada bazen dombra ile karar sesini veren vuruşların yapıldığı bazen de dombranın çalınmadığı gözlemlenmiştir (İlgili videolar için bkz. Url 6 ve Url 7). Türkiye'de en çok Betaşar ritüellerinde performans gösteren kişi tartışmasız Salihlili Beşir Ahmet Köse'dir. Ritüel sırasında kendisine genellikle Sedat Solakoğlu dombrası ile eşlik etmektedir. Ancak şunu belirtmek ge-rekir ki Köse'de dombrası ile Betaşar çalmaktadır. İstanbul'da Betaşar merasimi gerçekleştirildikten yani duvak açılıp, saç dağıtıldıktan sonra Beşir Ahmet Köse'nin, Kazak qara öleñ ve Kazak şarkıları seslendirdiği, elde edilen arşiv görüntülerinden ve kendisi ile yapılan görüşmelerdeki ifadelerinden anlaşılmaktadır. Beşir Ahmet Köse (2022) bu konu ile ilgili ve kendisinin Türkiye'de en çok Betaşar yapan akın olması hakkında şunları söyler: İnsanların dikkatini çeksin, Betaşar'ı sevsinler ve bu kültürümüz ortadan kalkmasın diye, işi biraz şova döküyoruz. Dombra eşliğinde ve yaptığımız şov ile kültürümüzün devamlılığını sağlıyoruz. Dombra olmazsa ilahi gibi bir şey oluyor. Son zamanlarda bazı gençler Betaşar'ın yapılmasını istemiyorlar. Bazen gençler Betaşar'a fazla vakit vermek istemiyorlar. "Hemen bitirsen ağa-bey" diyorlar. Kulaklarımızla bunlara şahit olduk. Ben muhakkak dombra ile Betaşar'ı gerçekleştiriyorum. Yazın neredeyse hemen hemen her gün düğün olduğu için hepsine gitmemiz mümkün değil, onun için rastgele insanlarda eline kâğıt kalem alıp yazıp oradan okuyarak âdet yerini bulsun diye Betaşar'ı yapabiliyorlar (dombrazsız biçimde). Tabi bu şekilde yaptıklarında biraz sönük kalıyor. Buradakilerin (Türkiye'deki Kazak Türklerinin) Kazakçası biraz zayıf

olduğu için ritüelin fazla uzun olması durumunda dinlemek istemiyorlar. Bizde sıkılmasınlar diye arada dombra eşliğinde arada şarkılarla Betaşar'ı süslemeye çalışıyoruz. Türkiye ve Avrupa'da da Kazakların azınlık olduğu yerlerde isteğe göre hareket edip Betaşar bittikten sonra şarkılarda söyleyebiliyoruz. İnsanlar şarkı söylediğinizde mutluluktan uçuyor.

Köse'nin ifadelerini ifade kültürü pratiklerinden dil ve müzik özelinde kültürel korumacılık ekseninde de değerlendirmek mümkündür. Ayrıca üçüncü kuşak Kazak Türklerinin düğün ritüeli içerisindeki Betaşar'a daha az vakit ayırma yönündeki tercihleri ile birinci ve ikinci kuşaktan ayrılmaktadır. Üçüncü kuşağın Kazak Türkçesine sahip olma düzeyleri Betaşar'ı (müzikal olarak seslendirilen; vokal ya da çalgı eşlikli) gerçekleştirip gerçekleştirilememeye yönündeki eğilimlerini etkilemektedir.

Abdulahap Kara (2022) görüşmemiz sırasında Betaşar için şunları söylemiştir:

Kazaklarda düğünlerde en önemli gelenek duvak açma merasimidir. Duvak açma dombra ile söylenen nasihat ve aileyi tanıştırma güzellemesidir. Burada söylenen sözlerle geline kocasına iyi bakması, kayın pederi ve kaynanasına saygı göstermesi, çocuklarına iyi eğitmesi yolunda öğütler verilir. Aynı zamanda kocasının aile bireyleri tanıştırılır. İsimleri söylenir ve geline selam vermesi istenir. Gelin de eğilerek selam verir. Bu arada ismi okunanlar ozan için ortaya konan sepete gönlünden koptuğu kadarıyla hediye kabilinden para atar. En sonunda ozan gelinin duvağını açar. Düğün sahipleri de gelinin gelmesinden dolayı mutluluklarının ifadesi olarak ve eve bereket getirmesi için saçı saçarlar. Türkiye Kazaklarının değerli sanatçısı Beşir Köse ve arkadaşları Sedat Solakoğlu ile Ercan Tuncer bu geleneği yaşatan müzisyenlerdir.

Görüşme kişileri, Salihli Kazak Türklerinde sadece gelin ve damat değil, düğüne katılan diğer Kazak Türklerinin de Betaşar anındaki mutluluğu ve heyecanı paylaştıklarını ifade etmişlerdir. Betaşar eğer düğün salonunda yapılacaksa, Salihli'de Kazak Türklerinin düğünlerini yapan Türkiye Türkü olan müzisyenler genellikle ilk dansın ardından Betaşar'ın yapılacağını bilir ve zamanlamaya göre hareket ederler. Salihli Kazak Türklerini tanıyan Türkiye Türkleri, Betaşar'ın Salihli Kazak Türkleri için hem kimliğin hem de evliliğin önemli bir ritüeli olduğunu bilirler ve Betaşar'a gelerek bunu mübarek ederler. Betaşar bitiminde ise Betaşar düğün salonunda gerçekleşiyorsa düğün müzisyenleri "Betaşarınız mübarek olsun" şeklinde mikrofondan anons yapar. "Betaşar geleneğinin başlangıcından bugüne değin değişmeyen tek şey, yeni yuvasına gelen genç gelinin yeni akrabaları ve ailesi ile tanıştırılmasıdır. Akının buradaki görevi edep, terbiye ve namusa dair toplum değerleri ile asil, saygılı ve hürmetkâr davranışların geline aktarılmasını sağlamaktır (Karataş, 2012: 77)". Betaşar, Karataş'ın da ifade ettiği gibi Kazak Türklerinin sahip olduğu ortak düşünce tarzının bir tezahürüdür. Betaşar (müzik eşlikli olan) aynı zamanda Kazak Türklerinde müzik

ve sosyal sermaye arasındaki ilişkinin önemli bir göstergesidir. Çünkü daha önce ifade edildiği gibi bu ritüel, hem gelin eşinin ailesi ile tek tek tanıştırılır yani bir ilişki ağı kurulmasını sağlar hem de eşi ve eşinin ailesine nasıl davranması gerektiği ile ilgili ayrıntılar hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar. Abdulvahap Kara'nın "evde çocukluktan itibaren verilen nasihat ve davranış biçimi müziksel bir dille düğünde de ifade edilir orada dinleyen çocuk ve gençlere de bu nasihat verilmiş oluyor" (Uf1 8) ifadeleri ile Beşir Ahmet Köse (2022) kişisel görüşmede aktardığı gibi "Betaşar Kazak geleneğinde olan anlayış ve davranışlar gerek gelin gerekse oradaki dinleyenlere anlatan, hatırlatan bir etkinliktir" ifadesi Kazak Türklerine ait habitus ve kültürel sermayenin aktarılmasında Betaşar'ın önemini gösterir. Gelinin Betaşar sırasında sergilediği "eğilme" "selam verme" hareketi ve diğer bedenselleşmiş davranışlarını, Kazak Türkleri gelinlerinin atalarına saygısını gösteren Kazak Türklerine ait habitüel bir hareket olarak görmek mümkündür. Bu harekete yüklenen anlamları ve üzerine üretilen bilgileri de alana has edinilmiş bedenselleşmiş kültürel sermaye kavramı ile açıklamak mümkündür.

Salihlili Kaniye Alper'in seslendirdiği Betaşar'ın sözleri şu şekildedir:

Betaşar	Türkiye Türkçesi ile
Betaşar başı Bismillah,	Yüz açma (duvak açma) başı Bismillah,
Allah cardam qılsın da,	Allah yardım etsin inşaallah,
Betaşar qaynıñ men boldım,	Duvağını açan kaynın ben oldum,
Ey, şıra ım söz tında.	Ey ışığım, söz (nasihat) dinle
Ängimege curt kumar,	Sohbete, nasihate yurt hevesli,
Acal kelse kim turar,	Ecel gelse kim tuta(bili)r,
Bätiyme, Zeynep, Zılıyqa,	Fatıma, Zeynep, Zeliha,
Solardan qal an col şı ar,	Onlardan kalan yoldur bu.
Kelin sıylar atasın,	Gelin, hürmet eder (kayın) atasına,
Atasınan bata alsın,	(Kayın) atasının hayır-duasını alsın,
Bata berse atası,	Hayır-dua verirse (kayın) atası,
Caksı kelin atansın,	İyi gelin olarak bilinsin.
Atasına bir sälem....	(Kayın)atasına selam olsun...
Onan soñ sıyla enesi,	Sonra, saygılı davransın kayınanası,
Enesi baykus ne desin?	Kayınanası ne desin,
Böten elge, cart curtqa	Yaban ele, yabancıya,
Kelinim pälen demesin	Gelinim filan-filan demesin,
Enesine bir sälem...	Kayınanasına selam olsun...
Onan soñ sıyla kaynısı,	Sonra, hürmet etsin kaynısı,
Qaynısı munda barmısın,	Kaynısı burada var mısın?
Tatuvlıqtıñ belgisi,	İyi geçinmenin işareti,
Keliñge qoyar carnısın	(Bu mısra da ne kastedildiği anlaşılamamıştır)
Qaynısına bir sälem	Kayınına selam olsun...
Onan soñ sıyla abısını,	Sonra, saygı-şefkat göster eltisi,
Şı arma qattı dabısıñdı.	Sesini çok yükseltmeyesin,
Aqılşı bol kelinge,	Akılcı ol geline,
Eli-curtın tanısın.	(Yeni) elini-yurdunu tanısın,
Abısına bir sälem...	Eltisine selam olsun...
Oyla anda carandar	Düşünürsek yarenler,
Dävlet aldı car	Zenginlikten evvel yar kıymetli,
Eriñ razı bolmasa	Erin (eşin senden) razı olmazsa,
Tozaq tiyer şıra ım	Cehennem ateşiyle yanarsın, göz nurum,
Bul sözüme nanınız	Bu sözüme inanın.
Köpşilikke bir sälem !	Cemaate selam olsun...

Sonuç

Ritüeller, belirli bir topluluk için kültürel sermayelerin paylaşıldığı, sosyal sermaye ve habitüel davranışların edinildiği, kültürel kimliklerinin sergilendiği ortamlardır. Başka bir deyişle kültürel kimliğin inşasında kimliğe has kültürel, sosyal, ekonomik sermaye ve habitus önemli unsurlardır ve ritüellerin gerçekleşmesinde önemli bir paya sahiptir. Bu kapsamda Salihli Kazak Türkleri için bu ritüeller; Düğün ve onun içerisinde yer alan Betaşar, Şildahana, Nevruz olarak sıralanabilir.

Betaşar, gelinin medeni halinin değişmesini göstermesi, akınların ekonomik sermaye elde etmesine olanak tanınması, gelinin, damadın ailesi ile tek tek tanıştırılması ve eşi ve eşinin ailesine nasıl davranması gerektiği ile ilgili ayrıntılar hakkında bilgi sahibi olmasını sağlaması yani sosyal sermaye kazandırması sebebi ile Salihli Kazak Türklerinin icra ettikleri ritüeller içinde ayrı bir ehemmiyete sahiptir. Ayrıca bu ritüelde, Kazak Türkleri toplumuna ait değerlerin ve davranışların Betaşar seslendiricisi tarafından geline aktarılması, Kazak Türklerinin sahip olduğu ortak düşünce tarzının bir tezahürü olması sebebi ile gelinin ve dinleyenlerin habitus ve bedenselleşmiş kültürel sermaye elde etmesini sağlar.

Betaşar, Kazak Türklerinin atavatan ile bağlarını pekiştirmesi, köken kültür ile olan bağın gözler önüne serilmesi, topluluk olma hislerini tatmin etmeleri açısından önem arz etmektedir. Betaşarlarda, Betaşar ezgisi olamamasına rağmen, atavatandan taşınan eserlerin dönüştürülerek Betaşar ezgisi yapıldığı görülmektedir. Bu duruma, Doğu Türkistan'da gelin evden uğurlanırken söylenen Car Car yaratı türüne ait ezgisel yapının ve ninnilerin söylendiği ezgisel yapının Betaşar ritüeli içerisinde, Betaşar sözlerine motifiye edilerek kullanılması örnek olarak verilebilir. Bu durum Salihli Kazak Türklerinin "atavatandaki" kültüre has sermayeyi içselleştirdiklerini göstermesi bakımından da önemlidir.

Bu çalışmada, Salihli Kazak Türkü kimliği içerisinde önemli bir yere sahip olan Betaşar ritüelinin icra edilmesinde ve irdelenmesinde Bourdieu'nün kültürel sermaye, ekonomik sermaye, sosyal sermayenin işlevsel olduğu sonucuna varılmıştır. Salihli Kazak Türkleri, Betaşar ritüelinin Kazak Türkü kimliğini temsil ettiğini, yerlilerden de kültürel olarak farklılıklarını bu ritüel ile vurguladıklarını, dil ve müzik gibi kimliğin önemli paydaşları olan ifade kültürü pratiklerinin korunup, yaşatılmasında bu ritüelin önemli bir etkinlik alanı olduğunu düşünmektedir.

Makale Notları

1. Layik Atınmakas, Türkolog ve arkeologtur, 1953 yılında Pakistan'ın Lahor şehrinde dünyaya gelen Layik Altınmakas, ilköğretim ve liseyi Salihli'de okumuş, Salihli Kazak Türklerindedir. Layik Altınmakas'ın 1982 yılından bu yana Türk Kültürü, Milli Eğitim ve Kültür, Türk Folklor Araştırmaları gibi çeşitli araştırma dergilerinde Kazak edebiyatı, kültürü, etnografyası ve Kazakların sosyal hayatı ile ilgili çeşitli makaleleri bulunmaktadır. Altınmakas, Kazak kültürü ile ilgili yazdığı kitaplar ve beste çalışmaları ile tanınmaktadır.

2. Akın, bu çalışmada, Salihli Kazak Türklerinin kullandığı gibi Kazak müziğinde dombra çalan ozanlara verilen, Türk halk müziğindeki ozan kavramının karşılığı olarak kullanılmıştır. Görüşme yaptığım bazı kişiler, akınların doğaçlama yapma özelliklerinin olmasından dolayı Türkiye'deki dombra icracılarına akın yerine "milli sanatçı" nitelendirmesinin kullanılmasının daha doğru olacağını belirtmişlerdir.

3. Muzaffer Altınmakas, 9.08.1955 tarihinde Salihli'de doğmuştur. Layik Altınmakas'ın kardeşidir. Salihli'de dombra icracısı/akın olarak tanınmaktadır.

4. Beşir Ahmet Köse, 1955 yılında Manisa'nın Salihli ilçesi Kurtuluş mahallesinde doğmuştur. Dombra sanatçısı (akın), söz yazarı, besteci, girişimcidir ve uzun yıllar Kazak sivil toplum kuruluşlarında kültür danışmanlığı yapmıştır.

5. Salihli'de yapılan alan çalışmasında "Düğün Türküsü Betaşar" nitelendirmesine rastlanmamıştır.

6. Ata: "Babanın babası, dede 2. Soy, ecdat, ced 3. Kayınata, kayınbaba 4. Öz baba 5. Yaşlı erkeklere hürmet göstermek için kullanılan hitap şekli" (Kaplıncı, 2017: 853).

7. Apa: "Abla, yakın akrabalar arasında yaşı büyük olan hanım. Çocuğun öz annesi" (Kaplıncı, 2017: 855). Salihli Kazak Türkleri nine anlamında da kullanılmaktadır.

8. Kayınata: Eşinin babası (burada damadın babası)

9. Kayınana/Eşinin annesi (burada damadın annesi)

10. Türkiye'deki Kazak Türkleri Doğu Türkistan ve Kazakistan'ı "atavatan", Türkiye'yi ise "anavatan" olarak nitelendirmektedir.

11. Nota 3'de verilen nota ikinci tip Betaşara örnektir. Bu notasyon dombranın çaldığı kalıp ezgiyi içermektedir. Bu notasyon dombra sanatçısı Sedar Solakoğlu'nun alan çalışması sırasında elde edilen kaydına ilişkindir. Akın, Betaşar'ın sözlerini kimi zaman verilen nota örneğindeki ilk dört ölçüye (birinci cümleye) uygun şekilde seslendirebilir. Kimi zaman da notada verildiği gibi 5., 6., 7., 8. ölçülerden oluşan müzik cümlesine de icrasında yer verir (genel olarak bu icra şekli görülmektedir). Vokal icrası sırasında prozodinin sağlanması adına sözlere göre icrada değişiklikler olabilmektedir. Solakoğlu (2021) görüşmemiz sırasında dombrada bu kalıp ezginin Betaşar boyunca tekrar edildiğini, akının sözleri bu kalıp ezgiye uydurduğunu belirtmiştir.

12. Saçı: şeker

13. Qara öleñ: Görüşme kişilerim, "qara ölen" için Türkiye'deki türkü gibi anonim eserler olduğunu ve kazak şarkısı olarak da nitelendirilebileceğini belirtmiştir.

14. Makalede örnek olarak verilen Betaşar'ın sözleri Türkiye Türkçesine 2022 yılında yapılan alan çalışması sırasında Layik Altınmakas tarafından çevrilmiştir.

15. Çalışmada kiril ve diğer alfabelerle yazılmış kaynaklarda geçen insan ve yer adlarına yer verilirken Türkiye Türkçesi alfabesi temel alınarak transkripte edilmiştir.

Kaynakça

- Altınmakas, L. (2014). Hanlık devrinden günümüze örneklerle Kazak edebiyatı. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Biray, N. (2002). Bet açma geleneği ve betaşar türü. Karakuş, İ. (Yayına Hazırlayan), Prof. Dr. Sadık Tural Armağanı (ss. 226–238) içinde. Ankara: (Belirtilmemiş).
- Cenikoğlu, G. T. (2009). Kazak Türklerinde yaş dönümü inanç ve gelenekleri. Türk Dünyası Araştırmaları, (182), 187-204.
- Kaplanlıran, D. (2017). Kazak Türkçesinde kullanılan akrabalık ve yakınlık terimleri. uluslararası Türkçe edebiyat kültür eğitim dergisi, 6(2), 847-864.
- Ersoy, İ. (2018). Kırım Tatar kültürel kimliğinin müzik aracılığıyla görünümü: deriza ritüeli ekseninde Kırım Ansamblı performans analizi. Bilgi, (84), 273-299.
- Çeliker, M. (1994). İstanbul'da yaşayan Kazak Türkleri'nde dönem dönem müzik .. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kaemmer, J. E. (1993). İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Bir Bakış. ... (Çev. Özer, Y.) (Yayınlanmamış ders notları) Texas: University of Texas.
- Karataş, A. (1994). Kazak Türkleri'nin düğün türküsü. Milli Folklor, 3 (21), 76-77.
- Konukçu, E. (1977). Yayın Hayatında Salihli Kazakları. Yağmur, (2), 15-17.
- Swartz, D. (2011). Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi. (E. Gen, Çev. Gen, E.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün çalışma, 1997).
- Yıldırım, E. & Ersoy, İ. (2023). Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde Temel Kimliksel Bileşen Olarak Dombra . Etnomüzikoloji Dergisi, 6(1),43-62.

Kişisel Görüşmeler

- Abdulvahap Kara (11.06.2022), Kişisel Görüşme, İstanbul
- Abil Aubakirov (11.08 2022), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Beşir Ahmet Köse (11.06.2022), Kişisel Görüşme, İstanbul
- Gülsüm Altınmakas (01.01.2022), Kişisel Görüşme, Manisa.
- İlyas Vural (19.01. 2020), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Kaniye Alper, (11.08.2021). Kişisel Görüşme, Manisa.
- Kayrat Gülen, (11. 08.2021). Kişisel Görüşme, Manisa.
- Necat Altınmakas, (01.01.2022), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Layik Altınmakas (01.01. 2022), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Muzaffer Altınmakas (19.01. 2020), Kişisel Görüşme, Manisa.
- Şükrü Ali Eren (11.08.2021), Kişisel Görüşme, Manisa.

İnternet Kaynakları

- Url 1: Kazakların Altaylardan Anadolu'ya Uzanan Göçü | Abdulvahap KARA Erişim Tarihi: 10.01.2022
- Url 2: Kazakların Altaylardan Anadolu'ya Uzanan Göçü | Abdulvahap KARA Erişim Tarihi: 10.01.2022
- Url 3: <https://www.youtube.com/watch?v=J4OOx8qRCaw&t=248s> Erişim Tarihi: 11.01.2022
- Url 4: <https://www.facebook.com/cafer.tasdemir/videos/190708173078013> Erişim Tarihi 10.01.2022
- Url 5: <https://www.youtube.com/watch?v=OE-QbS47VCg> Erişim Tarihi: 10.01.2022
- Url 6: <https://www.facebook.com/abdulvahap.kara/videos/10153998451099582> Erişim Tarihi: 15.01.2022
- Url 7: <https://www.facebook.com/abdulvahap.kara/videos/10153525557104582> Erişim Tarihi: 14.01.2022
- Url 8: <https://www.youtube.com/watch?v=UHWRSR9P2w4> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 11.01.2022

Araştırma Makalesi

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



Rice'in Foucault Okuması Üzerine Kısa Bir Kritik*

Ismail GÜNGÖR**

Özet

1960'lı yılların Fransa'sında, hem politik bir aktivist hem de bir yazar olarak ön plâna çıkan Michel Foucault, 1961-1984 yılları arasında kaleme almış olduğu bir dizi yapıtla, 20. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş sıra dışı bir filozoftur. Şüphesiz ki hâlâ güncelliğini koruyan ve birbirinden farklı meselelere odaklanan tüm bu yapıtların en temel motivasyonu; öznesi olduğumuz kimlikleri ve onları tanımlayan öznel deneyimleri, evrensel, kaçınılmaz ve de zorunlu niteliklerinden arındırabilmek ve söz konusu aidiyet biçimlerinin, tarihsel ve olumsal olduklarını ifşâ etmektir. Bilhassa Anglo-Amerikan akademide ve de felsefe bölümlerinin dışında popülerlik kazanmış olan bu yapıtların en çarpıcı yanı ise tarihin verili bir anından itibaren, Batı kültürü içerisinde bir sorun olarak görülmeye başlanan belli varlık ve davranış biçimlerinin, spesifik bir öznel deneyime ve kimliğe nasıl dönüştürüldükleri hususunda, çok derinlikli birer tarihsel-siyasal analiz içermeleridir. Ne var ki koyu bir nominalist olan ve yapıtlarında hem anti-pozitivist hem anti-idealist hem anti-fenomenolojik bir tutum sergileyen Foucault, ekseriyetle yanlış anlaşılmış ve tıpkı Amerikalı etnomüzikolog Timothy Rice'in yapmış olduğu gibi (2003: 175); 'bilen-eyleyen' öznenin fâilliğini görmezden gelmekle ve hâttâ öznenin ölümünü ilân

* Makale Geliş Tarihi: 3 Eylül 2023 Makale Kabul Tarihi: 24 Ekim 2023

*bicz_sirto@hotmail.com, ORCID: 0009-0004-0050-3051.

** Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı'nda, Prof. Songül KARAHASANOĞLU danışmanlığında hazırlanan "Alevi Müziği: Bilgi, İktidar ve Etik Eksenleri Üzerinden İnşâ Edilen Bir Müzikâl Kimlik" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

etmekle suçlanmıştı. Oysa Foucault, yapıtlarında, ne bilen-eyleyen öznenin fâilliğini göz ardı etmiş, ne de öznenin ölümünü îlân eden etmiştir. Nitekim konuyla ilgili birincil ve ikincil kaynaklardan ve aynı zamanda görsel-işitsel içeriklerden hareketle kaleme alınan bu makâlenin nihâf amacı; Foucault'yu, Rice'in çizdiği kurgusal portreden çıkarmak ve müzikâl kimliklerin ve de onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edildikleri bahsinde, etnomüzikoloji câmasına son derece derinlikli bir analiz çerçevesi sağlayabilecek olan 'Foucault'diyen tarihyazımı anlayışını', kendi bağlamına yeniden yerleştirmektir. Hâsılı bu doğrultuda, öncelikli olarak Foucault'diyen tarihyazımı anlayışının düşünsel arka plânı ve temel kavramsal setleri kısaca serimlenmiş ve daha sonrasında, söz konusu tarihyazımı anlayışının yöntemsel araçları ana hatları itibarıyla irdelenmiştir. Nihayet, ampirik veriler ışığında ortaya konulmuş olan belli bulgulara referansla, Rice'in, Foucault hakkındaki spekülâtif eleştirileri tekrar gözden geçirilmiş ve son kerte bu yöntemsel araçların kullanımına dair bazı önerilerde bulunulmuştur.

Anabtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Timothy Rice, Müzikâl Deneyim, Michel Foucault, Tarihyazımı

A Short Critique on Rice's Reading of Foucault

Abstract

Michel Foucault, who rose to prominence as a 'political activist' and a 'writer' in France in the 1960s, was a striking philosopher who left his mark on the second half of the 20th century with a series of innovative works written between 1961 and 1984. Undoubtedly, the main motivation for all of these works, which focus on different issues and which are relevant even today, was to purify the 'identities' of which we are the subjects and the 'subjective experiences' that define them from their universal, inevitable, and necessary qualities. And, the objective was also to reveal that these forms of belonging are already historical and contingent. The most distinguishing characteristic of these works, which have gained popularity especially in 'Anglo-American' academia and even outside philosophy departments, is that they contain an in-depth historical-political analysis of how certain ways of being and behaving, which from a given moment in history and came to be seen as a serious problem within Western culture, were transformed into a 'singular' subjective

experience and identity. However, Foucault, who was a staunch nominalist and who took an anti-positivist, anti-idealist, and anti-phenomenological stance in his works, was mostly misunderstood and accused of ignoring the agency of the 'knowing-acting' subject and even proclaiming the 'death' of the subject just as the ethnomusicologist Timothy Rice (2003: 175) did. But, in his works, Foucault did neither ignore the agency of the knowing-acting subject nor did he announce the death of the subject. So the aim of this article, which draws on both primary and secondary sources as well as some audiovisual content, is to remove Foucault from the fictional portrait of him that Rice manufactured and re-insert the Foucauldian historiography into its own context. In short, it is of great importance in providing the ethnomusicology community with an in-depth framework of analysis on how musical identities and the subjective experiences that define them are constructed. Accordingly, at first, the philosophical background and basic conceptual sets of Foucauldian historiography have been briefly laid out; thereafter the methodological tools of this historiography have been briefly examined. Second, concerning the findings based on empirical data that have been presented here, Rice's speculative criticisms of Foucault have been revisited. Finally, some suggestions have been made concerning the use of these methodological tools.

Keywords: Ethnomusicology, Timothy Rice, Musical Experience, Michel Foucault, Historiography

Giriş

İngiliz edebiyat eleştirmeni, tiyatro yazarı ve şair Thomas Stearns Eliot, Gelenek ve Bireysel Yetenek başlıklı makalesinde şu tespitlere yer veriyor (1920 [1919]: 43-45):

(...) bir şairin yapıtını, başka yapıtlardan farklı olan yönleri için övdüğümüzde, söz konusu yapıtta neyin bireysel olduğunu ve neyin insan doğasına özgü olduğunu bulmuş gibi yaparız. Şairin, bilhassa kendisinden öncekilerden, yâni bir önceki kuşaktan farkını vurgulayarak tatmin olmaya; onu diğerlerinden ayıran şeyleri bulmaya çalışarak yapıttan keyif almaya yöneliriz. Oysa bir şaire önyargısız yaklaşırsak çoğu zaman, yapıtının sadece en iyi değil, en bireysel bölümlerinde bile, atalarının, yâni ölü şairlerin ölümsüzlüklerini en güçlü şekilde ön plâna çıkardığını görürüz. (...) bir yazarı geleneksel kılan ve zaman

içerisindeki yerinin, yâni kendi çağdaşlığının en keskin bir biçimde bilincine varmasını sağlayan asıl şey; tarihsellik idrakidir. Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendi anlamını tek başına yaratamaz. Önemini ve değerini, ölü şairlerle ve sanatçılarla olan ilişkisi belirler. Ona, tek başına bir değer veremezsiniz. Zira onu, benzerlikleri ve farklılıkları ile ölüler arasına koymanız gerekir. Bunu, yalnızca tarihsel değil, estetik bir eleştiri ilkesi olarak öne sürüyorum. Çünkü onun uyumlu ve tutarlı olması gerekliliği, tek taraflı değildir. Yeni bir sanat eseri yaratıldığında, ortaya çıkan şey, kendisinden önceki bütün sanat eserlerini etkiler. Mevcut eserler kendi aralarında ideal bir düzen oluşturmuşlardır. Fakat aralarına gerçekten yeni bir sanat eserinin katılmasıyla birlikte bu düzen dönüşüme uğrar. (...) böylece, her sanat eserinin bütün içindeki ilişkileri, konumu ve değeri, yeniden tesis edilmiş olur. İşte bu, yeni ile eski arasındaki uyumdur. [Kısacası,] (...) şimdinin geçmiş tarafından şekillendirilmiş olması kadar, geçmiş de şimdi tarafından dönüşüme uğratılmaktadır.

Elbette, bu makalenin en çarpıcı yanı; sadece gelenek hakkındaki ‘tek yönlü’ zamansallık teorilerinin (Eisenstadt, 1973; Hobsbawm ve Ranger, 1983; Handler ve Linnekin, 1984) tutarsızlığını değil, aynı zamanda gelenekle bireysel yetenek arasındaki gerilimli ilişkinin mahiyetini çok sofistike bir şekilde ortaya koymasıdır. Nihayet, Eliot’ın da ifade etmiş olduğu üzere; “Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendi anlamını tek başına yaratamaz.” Ne var ki Eliot’ın burada göz ardı ettiği en mühim husus; tarihsellik idrakini haiz olan ve şimdiyle geçmiş arasında bir köprü vazifesi gören ideal şairin, yazarın ve/veya sanatçının yâni sıra dışı meziyetlere sahip modern bir bireyin nasıl ele alınıp irdelenmesi gerektiğidir. Çünkü onun “Önemini ve değerini”, yalnızca “ölü şairlerle ve sanatçılarla olan ilişkisi” tayin edemez. Başka bir deyişle; buradaki en öncelikli mesele, tıpkı Eliot gibi, gelenekle bireysel yetenek arasındaki gerilimli ilişkiyi lirik bir biçimde betimlemeye çalışmak ya da bir şairin, yazarın veya sanatçının nasıl gelenekselleşebileceğini teorize etmekle uğraşmak değil; bilâkis Fransız filozof Michel Foucault’nun da ifade ettiği gibi, onu, kendisine atfedilen yaratıcı özne rolünden mahrum bırakmak ve son kertede, söylemin değişken ve karmaşık bir fonksiyonu olarak ele alıp analiz etmektir (1984 [1969]: 118).

Kuşkusuz ki bu durum, sadece bir şair, yazar ya da ressam için değil, bir müzisyen için de geçerlidir. Dolayısıyla, bu noktada tercih edilmesi gereken yöntemsel çerçeve, tıpkı Amerikalı etnomüzikolog Timothy Rice’in, *Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography* başlıklı bir makalesinde tasarladığı gibi (2003: 156-175); bir çeşit ‘yorumsamacı fenomenolojiye’ dayanan ve esasen kurucu bir özne nosyonunu referans alan özne-merkezli bir müzik etnografisi modeli değildir. Zira Mikhail M. Bakhtin’in (1990 [1919]) diyalojizminden, Hans-Georg Gadamer’in (1992 [1975]) hermenötiğinden, Martin Heidegger’in (1985 [1927]) ontolojisinden ve bilhassa Maurice Merleau-Ponty (1989 [1945]) ve de Paul Ricœur’ün (1981 [1978]) fenomenolojik yaklaşımlarından hareketle tasarlanmış olan bu özne-merkezli

etnografik model; her ne kadar bireylerin modern dünyada müziği nasıl deneyimlediklerini açıklığa kavuşturmak iddiasında olsa da (Rice, 2003: 152) odağındaki en temel meselenin, yâni müzikâl deneyimin ne olup olmadığını bile tam anlamıyla izah edememektedir. Ancak, daha da önemlisi, bu modelin en problemlı veçhesi; müzikâl deneyim denenen fenomenin gerek bilimsel ve gerekse siyasal pratikle olan ilişkisini büsbütün manipüle etmesi ve onu, en nihayetinde fenomenolojik bir içsellik alanına ve de otonom bir kurucu öznenin mutlak fâilliğine indirgemesidir.

Oysa ne modern dünyada ne de pre-modern dönemlerde, bu tür bir kurucu öznenin mevcudiyetinden söz edebilmek mümkündür. Nitekim Rice'ın vakâ çalışması olarak ele alıp irdelediği gayda sanatçısı Maria Stoyanova da (2003: 168-170) böylesine bir kurucu-özne değil; bilâkis 'tarihsel-siyasal' bir sorunsallaştırmaya binâen inşâ edilmiş belli bir deneyimin, yâni Bulgar halk müziğinin öznesidir ve bu yönüyle bizâtihi o deneyimi kuran pratiklerin bir ürünüdür. Hâsılı kökenleri 19. yüzyılın sonlarına kadar dayanmakla birlikte, II. Dünya Savaşı'nın ardından çok farklı bir boyut kazanan ve esasen millî bir Bulgar müziğinin nasıl yaratılabileceği meselesine odaklanan bu tarihsel-siyasal sorunsallaştırma, Stoyanova'yı da kapsayan ve çoğunlukla Sovyet etkisi altındaki Bulgaristan'ın resmî kurumlarında yetişen 'yeni' bir icracı profilinin inşâ edilmesine de ilk elden kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla, Rice'ın müzikâl deneyim kavramı altında tanımladığı söz konusu fenomen, sadece kendisine ya da Stoyanova gibi sıra dışı bir gayda sanatçısının mutlak fâilliğine indirgenmek suretiyle analiz edilebilecek tözsel bir şey değil; bilâkis özne ile nesne arasındaki ilişkiyi tersine çeviren ve bu yönüyle modern bireyin ve toplumun inşâsına büyük ölçüde yön veren 'Aydınlanmacı-milliyetçi' pratiklerin bir tezahürüdür.

Nihayet, bu tür eleştirilerin önünü kesmek isteyen Rice (2003: 157); deneyimin, yalnızca o deneyimi yaşayan kişi tarafından iç gözlem yoluyla erişilebilecek içsel bir fenomen olmadığını, daha ziyade, dış dünyayla ve başkalarıyla etkileşimle başladığını öne sürse de sözünü ettiği etkileşimin mâhiyetini ne Stoyanova özelinde ne de Bulgaristan-merkezli diğer vakâ çalışmaları dâhilinde açıklayabilmiştir. Buna karşın, Rice'ın eleştirilerine konu olan isim, makâlesinin ana metninde hiç bahsetmediği, fakat çok şaşırtıcı bir biçimde, henüz ilk dipnotunda değinme gereği duyduğu, Foucault'dur (2003: 175):

Michel Foucault'nun, burada önerilene benzer fenomenolojik projelere bir saldırı düzenlemiş olduğu aşikârdır. Zira Foucault, fâillerin kendilerinden ziyade pratiğin fâilleri nasıl belirlediğiyle ilgileniyordu. Yine de özne, onun için gerekli ama paranteze alınmış bir varlık olarak kaldı. Şayet söylemler birer "mücadele alanı" ise ve her iki taraf da aynı söyleme farklı anlamlar yüklüyorsa bu iddia, hem hâkimiyet kurmak, hâkimiyete karşı çıkmak ve kendi hakları adına mücadele etmek üzere aynı söylemsel araçları muhtelif şekillerde kullanan özneleri hem de öznelerarasılığı varsayar. (Crossley, 1994: 120; akt. Rice, 2003) Elbette, söylemlerin ve söylemsel kategorilerin jenealojisine ilişkin Foucaultcu

araştırmalar, özneye ve öznelarasılığa ihtiyaç duymayabilir. Fakat tıpkı burada yaptığım gibi, bu söylemlerin bugün nasıl konuşlandırıldığını ve onlara nasıl direnilmediğini anlamak istiyorsak bir benlik nosyonuna ihtiyacımız var demektir. “Konumlandırılmış öznellik ve öznelarasılık, Foucault’nun ön plân veya figüratif kaygıları için gerekli ama açıklanmamış bir arka plân sağlar. Tıpkı herhangi bir görüntünün arka plânı gibi, onlar da resmi değiştirmeden figüratif hâle gelebilirler.” (Crossley, 1994: 159-160; akt. Rice, 2003)

Ne var ki Rice’ın İngiliz sosyolog Nick Crossley’ye referansla eleştirmeye çalıştığı ve tıpkı Anglo-Amerikan akademinin kâhir ekseriyeti gibi, neredeyse bütün yönleriyle yanlış yorumladığı Foucault, yapıtlarında, ne bilen-eyleyen öznenin fâilliğini görmezden gelmiş ne de söylem kavramına yukarıda bahsi geçen hâliyle işlerlik kazandırmıştır. Zira Foucault’nun karşı çıktığı şey; bilen-eyleyen öznenin fâilliği değil; ona atfedilen tarih-üstü kurucu-özne statüsüdür. Üstelik son derece koyu bir nominalist olan Foucault için söylem kavramı, tözsel nitelikleri haiz verili bir şeye ya da Rice’ın öne sürdüğü üzere, bir mücadele alanına değil; bilâkis tıpkı onun terminolojisindeki tüm diğer kavramlar gibi, bir ilişkiler bütüne atıfta bulunur. Velhâsıl Rice’ın Foucault okuması, bilhassa Foucault’nun yapıtlarında merkezî bir konumda yer alan ve aynı zamanda onun tarihyazımı anlayışı açısından stratejik önemi haiz olan özne ve söylem kavramlarının içerimlerini idrak etmek noktasında baştan ayağa sorunludur.

Nitekim konuyla ilgili birincil ve ikincil kaynaklardan ve görsel-işitsel içeriklerden hareketle kaleme alınmış olan bu makalenin nihaî amacı; Foucault’yu, Rice’ın çizdiği kurgusal portreden çıkarmak ve müzikâl kimliklerin ve onları tanımlayan ‘öznel deneyimlerin’ nasıl inşa edilmiş oldukları bahsinde, etnomüzikoloji câmiasına son derece derinlikli bir analiz çerçevesi sunabilecek olan Foucault’diyen tarihyazımı anlayışını, kendi bağlamına tekrar yerleştirmektir.

Buna göre; bir sonraki bölümde, öncelikli olarak Foucault’diyen tarihyazımı anlayışının düşünsel arka plânını ve temel kavramsal setleri kısaca serimlenmiş, ardından söz konusu tarihyazımı anlayışının yöntemsel araçları, ana hatları itibarıyla ele alınarak irdelenmiştir.

Analitik Bir Tarihyazımı Anlayışı [Foucault]

1961-1984 yılları arasında kaleme aldığı bir dizi yapıtla yalnızca felsefe alanına değil, aynı zamanda sosyal ve beşerî bilim alanlarındaki birçok disipline ve de akademisyene (Said, 1978; Bennett, 1988; Spivak, 1988; Butler, 1990; Asad, 1993; Agamben, 1995; Rose, 1999; Faubion, 2011) katkı sağlamış olan Foucault, 20. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş sıra dışı bir politik aktivist ve filozoftur. Kuşkusuz ki hâlâ güncelliğini koruyan ve birbirinden farklı meselelere odaklanan bütün bu yapıtların en temel motivasyonu; bireyleri kendisine tâbi kılan ve bu bağlamda, insan özgürlüğünün mümkün eylemler alanını sınırlandıran ‘normatif kategorileri’, başka bir deyişle; öznesi olduğumuz kimlikleri ve onları tanımlayan öznel deneyimleri,

evrensel, kaçınılmaz ve de zorunlu niteliklerinden tümüyle arındırmak ve nihayet, söz konusu aidiyet biçimlerinin tarihsel ve olumsal olduklarını ifşâ etmektir. Bilhassa 'Anglo-Amerikan' akademide ve felsefe bölümlerinin dışında popülerlik kazanmış olan ve bazı etnomüzikolojik çalışmalara (Sugarman, 1997; Wong, 2004) da referans oluşturan bu yapıtların en çarpıcı yanı ise tarihin verili bir anından itibaren Batı kültürü içerisinde bir sorun olarak görülmeye başlanan belli varlık ve/veya davranış biçimlerinin, spesifik bir 'özel deneyime' ve 'kimliğe' nasıl dönüştürülmüş oldukları hususunda son derece derinlikli birer 'tarihsel-siyasal' analiz içermeleridir.

Eser Adı	Yayın Yılı	Konu
<i>Klasik Çağda Deliliğin Tarihi</i>	1961	Aklıl hastalığının inşası
<i>Kliniğin Doğuşu</i>	1963	Hastalığın inşası
<i>Kelimeler ve Şeyler</i>	1966	Yaşam, emek ve dil nosyonlarının inşası
<i>Hapishânenin Doğuşu</i>	1975	Suç eğilimin ve suçlu profilinin inşası
<i>Cinselliğin Tarihi I</i>	1976	Cinselliğin inşası
<i>Cinselliğin Tarihi II</i>	1984	
<i>Cinselliğin Tarihi III</i>	1984	

Tablo 1: Foucault külliyâtını teşkil eden belli başlı yapıtlar.

Ne var ki bazı çevreler tarafından (Fraser, 1981: 272-287; Habermas, 1987: 276; Honneth, 1997: 176-202), tematik, metodolojik veyahut da teorik açıdan tutarsızlık arz ettiği ve hâttâ birbiriyle tamamen çeliştiği öne sürülen bu yapıtlar, konuyla ilgili literatürde çoğu zaman kategorik bir şekilde ele alınıp değerlendirilmiş ve üç farklı başlık altında, yâni sırasıyla; 'arkeolojik', 'jenealojik' ve 'etik' dönem çalışmaları olarak tasnif edilmiştir. Buna göre; 1960'lı yıllarda salt olarak arkeolojik analizler yapmış olan Foucault, 1970'li yıllarda arkeolojiyi bir kenara koyup iktidara dair jenealojik analizler yapmış, ancak söz konusu analizler üzerinden özne deneyimlerin ve de kimliklerin nasıl inşâ edildiğini izah edemediği için, 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren bu kez de jenealojiyi bir kenara koyup bir tür özne felsefesine yönelmiş ve etik analizler yapmaya başlamıştır. Oysa 1960'lı yılların Fransa'sında, hem politik bir aktivist hem de bir yazar olarak ön plâna çıkan Foucault, felsefe ve klinik psikoloji ihtisaslarının yanı sıra, aynı zamanda tarih, sanat, edebiyat, lengüistik, ekonomi-politik, antropoloji, biyoloji, kriminoloji, hukuk ve psikiyatri gibi alanlarda derin bilgi birikimi olan oldukça spesifik bir entelektüeldir. Öyle ki tüm bu niteliklerinden ötürü, 1969'da, Fransa'nın en köklü üniversitelerinden Collège de France'ın akademik kadrosuna tayin edilen ve 1970 yılından yaşamını yitirdiği 1984 yılına kadar aynı kurum bünyesindeki Düşünce Sistemleri Tarihi adlı kürsüsünde sözleşmeli profesör

olarak çalışan Foucault (Eribon, 1991: 218-223), gerek Collège de France derslerinde, gerek kitaplarında ve makâlelerinde ve gerekse mülâkatlarında ortaya koymuş olduğu çarpıcı analizleriyle sadece Fransa ölçeğinde değil, dünya çapında birçok düşünüre ve de akademisyene ilk elden referans oluşturmuştur. Velhâsıl 1970'li yıllardan itibaren, bilhassa Japonya, Brezilya, Amerika ve Kanada gibi ülkelerin en prestijli üniversiteleri tarafından hususî olarak davet edilen Foucault, geniş katılımlı kitleler önünde verdiği çeşitli dersler, seminerler ve sunumlar aracılığıyla aynı zamanda uluslararası akademide de oldukça önemli bir yer edinmiştir (Eribon, 1991: 310-314). Dolayısıyla, 1961-1984 yılları arasındaki yirmi üç senelik bir zaman zarfında, birçok metin üreten, sayısız seminer, sunum ve mülâkat vermiş olan ve Collège de France'da anlattığı derslerin transkripsiyonları da dâhil olmak üzere, geride devasa bir külliyat bırakan Foucault gibi bir entelektüelin, her on yılda bir farklı metodolojik arayışlara girip bütün kariyeri boyunca tutarsız bir felsefî faaliyet sergilediğini ve bilhassa 'özne' meselesini henüz 1970'li yıllarda keşfettiğini iddia edenler, en hafif tâbiri ile onun yazdıklarını ve/veya söylediklerini, yüzeysel bir şekilde ele alıp değerlendirenlerdir. Nitekim ölümünden iki yıl önce, Amerikalı felsefeci Hubert Dreyfus ve de antropolog Paul Rabinow tarafından yazılan ve kendisini ve çalışmalarını konu edinen bir kitabın *Özne ve İktidar* başlıklı son sözünde, Foucault, şu ifadelerle yer verir (1983: 208):

Bu metinde tartışmak istediğim düşünceler, ne bir teoriyi ne de bir metodolojiyi temsil ediyor. Öncelikli olarak son yirmi yıldır yaptığım işlerle neyi hedeflediğimi ifade etmek isterim. Hedefim, ne iktidar fenomenini analiz etmek ne de bu tür bir analizin temellerini atmaktır. Bilâkis, Batı kültüründe insanları özneye dönüştüren farklı kiplerin tarihini yazmaya çalıştım. Nitekim çalışmalarım, insanları özneye dönüştüren üç farklı nesneleştirme kipini ele aldım. Bunlardan birincisi, kendilerine bilim statüsü izâfe etmeye çalışan araştırma kipleridir. Örneğin; genel dilbilgisi, filoloji ve dilbilim alanlarında; konuşan öznenin nesneleştirilmesi veya bu ilk kiple ilgili olarak refah ve ekonomi analizinde; emek harcıyıp üreten öznenin nesneleştirilmesi veyahut da üçüncü bir örnek olarak doğa tarihi ya da biyoloji alanlarında; bizzat yaşam olgusunun nesneleştirilmesi. Çalışmalarımın ikinci kısmında ise öznenin, "bölücü pratikler" ile nesneleştirilmesini inceledim. Bu bağlamda, özne, ya kendi içinde bölünmüş ya da başkaları tarafından bölünmüştür ki bu süreç onu nesneleştirir. Bunun örnekleri; deli ile akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlular ile "iyi çocuklardır". Nihayet şu anki çalışmalarımda yöneldiğim şeyi, insanların kendilerini özneye dönüştürme biçimlerini incelemeye odaklandım. Meselâ; cinsellik alanını ve insanların kendilerini nasıl birer "cinsellik" öznesi olarak tanımayı öğrendiklerini araştırdım. Kitaplarımın ana teması, iktidar değil; öznedir.

Yukarıdaki beyanatlardan da anlaşılacağı üzere, Foucault'nun özne meselesini

henüz 1970'li yılların ikinci yarısında keşfetmiş olduğu iddiası, âdeta bir tür şehir efsanesidir. Ancak, muhtemel bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için, burada son derece önemli bir hususu açıklığa kavuşturmak gerekir. Şöyle ki her ne kadar daha önceki yazılarında, mülâkatlarında ve söyleşilerinde, bu metinde yer alan; "çalışmalarımın ana teması öznedir" gibi ifadeler kullanmışsa da 1960'lı yılların başlarından itibaren Foucault'nun yapmaya çalıştığı şey; insanların, hangi deneyimleri nasıl tecrübe ettiklerine odaklanan 'fenomenolojik' ve/veya 'antropolojik' bir 'özne felsefesi' oluşturmak değil; bilâkis Batı kültüründe insanları özneye dönüştüren belli 'nesneleştirme' kiplerini tarihsel-siyasal bir analize tâbi tutmaktır.

Bu bağlamda, Foucault'nun fenomenoloji ve felsefî antropoloji geleneklerine getirdiği temel eleştiri, öznel deneyimleri mümkün kılan şeyin ne olup olmadığı bahsinde, fenomenolojinin, insan zihninde var olduğunu iddia ettiği birtakım transandantal mekanizmaları; felsefî antropolojinin ise dış dünyada mevcut olan empirik verileri referans alması ve her iki geleneğin de son kertede, evrensel nitelikleri haiz verili bir insan nosyonuna, yâni kısacası 'özne-merkezli' bir düşünsel arka plâna dayanmasıdır. Zira Foucault için, ne evrensel nitelikler izâfe edilebilecek verili bir 'insan doğasından' ne tarih-üstü bir konumda yer alan otonom bir 'kurucu-öznenin' mevcudiyetinden ne de 'antropolojik tümellerin' gerçekliğinden bahsedebilmek mümkündür (1998 [1984]: 461-462). Dolayısıyla, Foucault'ya göre bir öznel deneyimi mümkün kılan şeyin ne olup olmadığını tartışabilmek için izlenmesi gereken tek yol, fenomenoloji ve felsefî antropolojinin tam tersine hareket etmek, diğer bir deyişle; belli bir bilgi alanının içkinliği içinde, söz konusu deneyimi ve o deneyimin öznesini inşâ eden somut pratikleri irdelemeye doğru geri gitmektir (1998 [1984]: 461-462). Ancak, bu noktada Foucault'nun kurucu-özne nosyonuna getirmiş olduğu güçlü itiraz, öznenin varlığını reddetmek ve/veya salt nesnellik adına onu soyutlamaya çalışmak gibi beyhude bir gerekçeden kaynaklanmaz (1998 [1984]: 462). Bilâkis, bu itirazın asıl gerekçesi; 'özne' ile 'nesnenin' karşılıklı ilişki içerisinde nasıl oluştuklarını ve de nasıl dönüştüklerini, yâni belli bir deneyime özgü özneleşme ve nesneleşme süreçlerini ortaya çıkarmaktır (1998 [1984]: 462). Velhâsıl Foucault'nun yapıtları, öznenin nasıl inşâ edildiğini değil; iç içe geçen bu 'özneleşme' ve 'nesneleşme' süreçlerinin nasıl işlerlik kazandığını, başka bir deyişle; kimliklerin ve onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edilmiş oldukları meselesini konu edinmektedir.

Öte yandan, burada izah edilmesi gereken bir diğer önemli husus; Foucault'nun, tıpkı 1978 yılında, İtalyan gazeteci Duccio Trombadori'ye verdiği bir mülâkatta ifade etmiş olduğu gibi, kendisini neden bir teorisyen değil de deneyci olarak addettiği (2000 [1980]: 240), yâni yapıtlarını ve de analizlerini, neden belli bir teorik çerçeveye indirgemediğidir. Bunun için, Foucault'nun 'Özne ve İktidar' başlıklı metnine tekrar odaklanmak gerekir (1983: 209):

Bir teori, daha öncesinde belli bir nesnelleştirmeyi varsaydığından, analitik bir çalışma için bir temel olarak öne sürülemez. Fakat analitik bir çalışma, devam

eden bir kavramsallaştırma olmadan da ilerleyemez. Nitekim bu kavramsallaştırma, eleştirel düşünceyi, yâni sürekli bir denetlemeyi gerektirir. Burada denetlenmesi gereken ilk şey; esasen “kavramsal ihtiyaçlar” olarak adlandırmış olduğum şeydir. Yâni, kavramsallaştırma, nesneyle ilgili bir teoride temellenmemelidir. Zira kavramsallaştırılmış nesne, iyi bir kavramsallaştırmanın tek ölçütü değildir. Bu noktada bilmek zorunda olduğumuz husus, kavramsallaştırma faaliyetimizi hangi tarihsel koşulların motive ettiği ki bunu bilmek için ihtiyacımız olan asıl şey; şüphesiz ki içinde bulunduğumuz duruma ilişkin tarihsel bir farkındalıktır. O hâlde, burada denetlenmesi gereken ikinci şey; karşı karşıya olduğumuz gerçeklik türüdür.

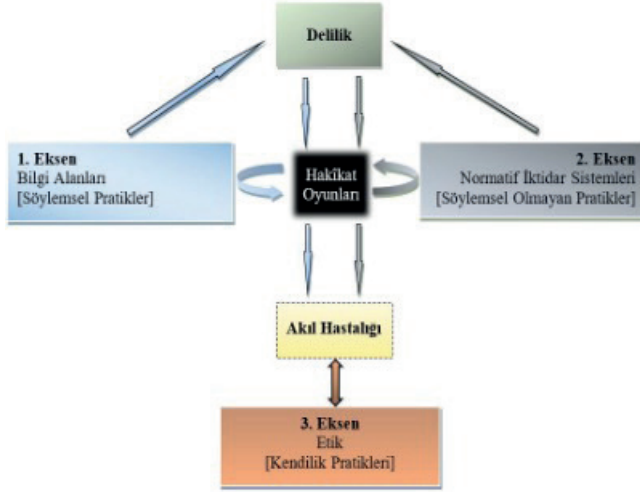
Yukarıdaki tespitlerden de görüleceği üzere, Foucault'nun tarihyazımı anlayışı, esasen her tür nesne teorisinin total reddini savunan marjinal bir düşünsel arka plâna sahiptir. Dolayısıyla, Alman sosyolog Thomas Lemke'nin bu konu hakkındaki görüşlerinin tam tersine (2016, s. 99); Foucault, yapıtlarında irdelediği hiçbir varlık ve davranış biçimini, bir nesne olarak değerlendirmemiştir. Bununla birlikte, Foucault'nun nesne teorisyenlerine getirdiği temel eleştirisi; kavramları, sanki hiç tarihsel bağlamları yokmuş gibi kullanmalarından kaynaklanır. Zira koyu bir nominalist olan Foucault için, kavramların altında toplanan şeylere bir ‘töz’ izâfe etmek ve o tözün ‘özel’ nitelikler taşıdığını ileri sürmek ya da belli bir varlık ve/veya davranış biçimini, en baştan itibaren verili bir biçimde ele alıp nesneleştirmek, yâni teorize etmek ve nihayet, söz konusu nesnenin tezahürlerini yine o teoriden hareketle irdelemek, bütünüyle problemlili bir yaklaşımdır (Keskin, 2011: 14-15). Buna karşın, Foucault'nun yapıtlarındaki tarihyazımı anlayışı, her bir varlık ve/veya davranış biçimini kendi tarihsel tekillliği içinde ele alıp bir ilişkiler bütünü olarak gören ve onlara atfedilmiş mevcut hakikat çerçevesinin hangi tarihsel-siyasal ihtiyaçlara cevaben nasıl inşâ edildiğini olaysallaştıran, ‘analitik’ bir düşünsel perspektife dayanır.

Ne var ki 20. yüzyıldan Helenistik döneme kadar uzanan ve oldukça zengin bir veri setinin işlenmesi neticesinde ortaya konulan söz konusu yapıtları, burada teker teker ele alıp serimlemek, bu makâlenin kapsam ve sınırlılıklarını tümüyle aşmaktadır. Dolayısıyla, bu noktada söz konusu yapıtların yüzeysel bir dökümünü yapmak yerine, Foucault'nun, 1970'li yılların sonlarından itibaren rafine ettiği ve sıkça işlerlik kazandırdığı sorunsallaştırma kavramına odaklanmak, çok daha efektif olacaktır. Zira bizâtihi kendisinin de ifade etmiş olduğu üzere; önceki yıllarda yeterince net bir tanımını yapamamış olsa da Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi adlı doktora tezinden itibaren onun tüm yapıtlarına ortak bir yön vermiş olan bu anahtar kavram (1990a [1984]: 257); hem Foucault'nun terminolojisindeki temel kavramsal setleri serimleyebilmek hem de Foucault'diyen bir perspektif doğrultusunda ‘özel deneyimlerin’ ve ‘kimliklerin’ nasıl inşâ edildiklerini ortaya koyabilmek için, oldukça stratejik bir düşünsel tasarımdır:

Sorunsallaştırma, ne önceden var olan bir nesnenin söylemde temsil edilmesi ne de daha önce hiç var olmamış bir nesnenin söylem üzerinden yaratılmasıdır. Bilâkis, sorunsallaştırma, bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu ister ahlâki bir tefekkür ister bilimsel bir bilgi isterse siyasi bir analiz biçiminde olsun, bir düşünce nesnesi olarak inşâ eden söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler silsilesidir (Foucault, 1990a [1984]: 257).

Nitekim Foucault'nun sorunsallaştırma kavramına kazandırdığı bu sıra dışı tanım, Batı düşüncesini teşkil eden, birbirine karşıt 'iki' büyük felsefi geleneğin de total reddine dayanır. Foucault külliyatı hakkındaki derin bilgi birikimi, akademik yayınları ve çevirileri ile tanınan felsefeci Ferda Keskin'e göre; bunlardan ilki; dil ile gerçeklik arasında dolaysız bir tekâbüliyet ilişkisi olduğunu varsayan ve bu nedenle gerçekliğin dilde, yâni klâsik anlamıyla söylemde temsil edilebileceğini savunan ampirist-pozitivist gelenek; ikincisi ise daha önce var olmayan bir şeyin söylem üzerinden yaratılabileceğini öne süren idealist gelenektir (Bkz. Url 2). Fakat herhangi bir yanlış anlaşılmaya sebebiyet vermemek için, bu noktada Foucault'nun sorunsallaştırma kavramı üzerinden sergilemiş olduğu anti-pozitivist ve anti-idealizt tutumun mâhiyetini kısaca açıklığa kavuşturmak gerekir. Şöyle ki Foucault'ya göre; öznel deneyimler, nâmevcut bir şeyden değil, tam tersine, daha öncesinde zaten mevcut olan ve Batı dünyasının farklı tarihsel dönemlerinde ve farklı coğrafyalarında çeşitli kavramlar altında tanımlanan, ancak, tarihin verili bir anından itibaren ve birtakım ihtiyaçlara cevaben sorunsallaştırılmış olan belli varlık ve/veya davranış biçimlerinden hareketle ve onların çevresinde kurulmuşlardır (1984a: 333). Dolayısıyla, Foucault, öznel deneyimlerin merkezinde yer alan varlık ve/veya davranış biçimlerinin, örneğin; deliliğin, sorunsallaştırılmadan önce 'mevcut olmadığını' iddia etmez (1997 [1984]: 297). Bilâkis, Foucault'nun irdelediği asıl hâdise; çok kadim bir varlık ve davranış biçimi olan deliliğin, tarihin verili bir anından itibaren Batı kültürü içinde neden bir sorun olarak görülmeye başlandığı ve daha da önemlisi, kendisine verilen belli tanımlar altında, kurumsal bir alana nasıl dâhil edildiği ve tekil bir öznel deneyime, yâni akıl hastalığına nasıl dönüştürüldüğüdür (1997 [1984]: 297). Nihayet, 17. yüzyılda ortaya çıkan bu köklü dönüşümü, Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi adlı doktora tezinde çok derinlikli bir tarihsel-siyasal analize tâbi tutan Foucault (2006 [1961]: 44-77), bir öznel deneyimin ve kimliğin nasıl inşâ edildiğini, delilik ve akıl hastalığı özelinde ortaya koymuş olsa da söz konusu meseleye ilişkin en rafine izahatı, 1984 yılında, Cinselliğin Tarihi adlı yapıtının ikinci cildinde yapar. Bu bağlamda, öznel deneyimlere ve kimliklere dair inşâ süreçlerinin ancak ve ancak karşılıklı ilişki içerisindeki üç ana eksen üzerinden gerçekleşebileceğini vurgulayan Foucault, bu eksenlerden ilkinin, bilgi alanları, ikincisini, normatif iktidar sistemleri, üçüncüsünü ise etik kavramı üzerinden tanımlar (1984a: 333-334). Hâsılı bunlardan ilki, Foucault'nun aynı zamanda söylemsel pratikler, ikincisi, söylemsel olmayan pratikler, üçüncüsü ise kendilik pratikleri olarak adlandırdığı eksenlerdir. Nitekim söz konusu

eksenleri, 'delilik' ve 'akıl hastalığı' özelinde, aşağıdaki gibi şematize etmek mümkündür:



Görsel 1: Deliliğin sorunsallaştırılması ve akıl hastalığı öznel deneyimine dönüştürülmesi örneği.

Buna göre; herhangi bir varlık ve/veya davranış biçiminin sorunsallaştırılabilmesi için, ilk olarak o varlık ve davranış biçimi hakkında belli hakikatler üreten bilgi alanlarının, yâni söylemsel pratiklerin ortaya çıkması gerekmektedir. Dolayısıyla, bu şemada yer alan birinci eksen; 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve hangi varlık ve de davranış biçiminin 'akla', hangisinin 'akıl dışına' dâhil edilmesi gerektiğine yönelik preskriptif hükümler üreten ve aynı zamanda tıp, hukuk, kriminoloji, istatistik ve ekonomi-politik gibi bilim alanları ile ilişkili olan psikiyatri, psikopatoloji ve psikoloji söylemleridir. Bu şemadaki ikinci eksen ise psikiyatri, psikopatoloji ve psikoloji söylemlerine koşut olarak ortaya çıkan ve kendine özgü mimârisi, mekânsal örüntüsü, uzman kadrosu, hiyerarşisi, hukukî statüsü ve yönetmelikleri ile birlikte 'akıl dışı' davranışlar sergileyen bireylerin nasıl tecrit ve tedavi edileceğini belirleyen tımarhâne kurumudur. Ancak, deliliğin akıl hastalığına dönüştürülmesi açısından stratejik önem arz eden bu ilk iki eksen arasındaki ilişkiyi daha analitik bir biçimde ortaya koyabilmek için, burada, Foucault'nun terminolojisindeki söylem ve hakikat kavramlarını ayrıca serimlemek gerekir.

Şöyle ki Foucault'nun yapıtlarında son derece merkezî bir konumda yer alan 'söylem' kavramı, ne psikanalizde olduğu gibi, 'öznelerarası ilişkilere' ve 'toplumsal bağlantılara' yön veren psikolojik bir faktöre, ne de yapısalılık ve semiyolojide kullanıldığı gibi, sadece dil içinde gerçekleşen sembolik bir temsil biçimine atıfta bulunur. Zira Foucault'ya göre; "söylemsel ilişkiler", dil dışında gerçekleşen ve kurumsal/

maddî pratikler üzerinden dolaymlanan birincil ilişkiler ile dil içindeki unsurlar, yâni kavramlar, cümleler ve ifadeler arasında gerçekleşen ve dedüktif önermeler ve retorik yapılar kuran ikincil ilişkilerin kesişim alanında ortaya çıkar (1972 [1969]: 44-46). Dolayısıyla, Foucault açısından “söylem”; belli bir şeyi gösteren ya da sadece bazı içeriklere ve temsillere göndermede bulunan bir simgeler grubu değil; bilâkis kendisine eklemelendirdiği nesnelere sistematik bir biçimde inşâ eden ve bu yönüyle ne dile ne konuşmaya indirgenebilecek olan bir pratikler silsilesidir (1972 [1969]: 49).

Öte yandan, Foucault'ya göre; “hakîkat”; belli önermelerin üretimini, düzenlenmesini, dağıtımını, dolaşımını ve işlevişini mümkün kılan bir prosedürler sistemidir ve daha da önemlisi, kendisini üreten ve sürdüren normatif iktidar sistemleriyle karşılıklı bir dairesel ilişki içindedir (2000 [1977]: 132). Bu dairesel ilişki içerisinde, bilgi alanlarının ve normatif iktidar sistemlerinin dahli ile gerçekleştirilen “oyun” ise bir tür eğlence aracı değil; belli ilkelere ve prosedürlere dayanmak suretiyle geçerli ya da geçersiz kabul edilebilecek bir sonucu, yâni bizâtihi hakîkati inşâ eden bir kurallar manzumesidir. (Foucault, 1997 [1984]: 297). Nitekim Foucault'nun aynı zamanda “episteme” adını vermiş olduğu bu kurallar bütünü; belli bir tarihsel döneme ve kültüre ait tüm bilgi dağarcığının olanaklılık koşullarını tayin eder (2005 [1966]: 183). Başka bir deyişle; epistemeler, geçerli oldukları tarihsel döneme ve kültüre ait bütün olası söylemleri, bilinç dışı (unconscious) bir boyutta düzenleyen ve aynı zamanda onları ortak bir epistemolojik zeminde birbirleri ile ilişkilendiren ve en nihayetinde, hangi söylemin doğru, hangi söylemin yanlış olduğunu belirleyen a priori kurallardır.

Dolayısıyla, bu noktada Foucault diyen bir perspektif uyarınca elde edilebilecek en temel çıkarımlar şunlardır: (1) Tarih, kendi içinde süreklilik arz eden ve belli bir anlam ve/veya erek (telos) taşıyan ve tıpkı Kartezyen felsefede öne sürüldüğü üzere, doğrudan doğruya ‘tarih-üstü’ bir ‘kurucu-öznenin’ mutlak fâilliğine indirgenebilecek olan bir şey değil; bilâkis epistemik düzeydeki birtakım kırılmalar eşliğinde şekillenen çok boyutlu ve çok katmanlı bir süreçtir (2) Deliliği akıl hastalığına dönüştüren hakîkat çerçevesi, evrensel nitelikleri haiz bir şey değil; belli pratiklere eklemelendirilmek suretiyle inşâ edilen, yâni belli bir epistemenin tezahürü niteliğinde olan tarihsel bir varsayımlar manzumesidir.

İşte tam da bu evrede, yukarıdaki şemada yer alan üçüncü ve son eksen devreye girer. Zira Foucault tarafından ‘etik’ olarak nitelendirilen bu eksen, bireylerin, kendileri ile kurdukları bir bilinç ilişkisi uyarınca, akıl hastalığına izâfe edilmiş mevcut ‘hakîkat’ çerçevesinin sınırları dâhilinde kalmayı bir şekilde kabul etmesidir ki bu kabullenme süreci, esasen akıl hastalığı öznel deneyiminin ve kimliğinin inşâsını mümkün kılan asıl merhaledir. Nihayet, bu sürecin çıktısını; aynı zamanda, ‘özneleşme’, ‘öznellik’, ‘kendilik’ ve de ‘kimlik’ gibi spesifik kavramlar üzerinden tanımlayan Foucault; “özne” kelimesinin; (1) denetim ve bağlılık yoluyla bir başkasına tâbi olan; (2) inanç veya kendini tanıma yoluyla kendi kimliğine bağlanan özne olmak üzere, iki farklı anlam taşıdığını, ancak, her iki anlamın da nihayetinde, boyun eğdiren ve tâbi

kılan bir iktidar biçimini telkin ettiğini vurgular (1983: 212). Bu nedenle, burada ele alınıp serimlenmesi gereken ve Foucault'nun terminolojisinde oldukça önemli bir yere sahip olan en marjinal düşünsel tasarımlardan biri de kapsamı ve içerimleri itibarıyla bilhassa 'pro-Marksist' geleneğin ekonomik determinizminden bâriz bir biçimde ayrılan 'iktidar' kavramıdır. Şöyle ki Foucault'ya göre; "iktidar"; ne modern devlet aygıtının, ne belli bir yönetici sınıfının ya da ideolojik grubun, ne de bir üstyapı kurumunun elinde bulundurup kullandığı mutlak ve sınırsız bir tahakküm aracıdır (1996 [1977]: 78-79; 1983: 226). Çünkü iktidarın olduğu her yerde direniş vardır ve direniş, iktidarla kurmuş olduğu bu karşılıklı ilişki içerisinde asla bir dışsallık konumunda değildir (Foucault, 1978 [1976]: 95). Kısacası, taammüden gerçekleştirilen etik bir pratik olarak özgürlük; iktidarın kullanılmasının ontolojik ön koşuludur ve bu yönüyle iktidar ile özgürlüğün boyun eğmeyi reddetmesi arasındaki karşılıklı ilişki, kaçınılmaz bir mâhiyettedir (Foucault, 1983: 221). Nitekim iktidarın kullanılmasını, belli eylemlerin diğer olası eylem alanlarını şekillendirmesi, yâni bir bireyin, grubun, topluluğun ve/veya toplumun, bir diğeri tarafından yönetilmesi olarak tasvir eden Foucault, iktidar hakkındaki tespitlerini, kölelik fenomeni üzerinden açıklığa kavuşturur (1983: 221):

İktidar, sadece özgür özneler üzerinde ve sadece özgür oldukları ölçüde uygulanır. Şüphesiz, burada kastettiğim özneler; çeşitli davranış biçimlerinin, çeşitli tepkilerin ve değişik tavırların gerçekleştirilebileceği bir olasılıklar alanıyla yüz yüze gelen, bireysel ya da kolektif öznelerdir. Zira belirleyici etkenlerin bütünü doyurduğu yerde, hiçbir bir iktidar ilişkisinden bahsedilemez. Hâsılı kölelik, insan zincire vurulmuşken bir iktidar ilişkisi değildir. Böylesine bir durumda söz konusu olan şey; esas itibarıyla maddî bir kısıtlama ilişkisinin dayatılmasıdır. Sonuç olarak iktidar ile özgürlük arasında birbirini tümüyle dışlayan bir karşılaşmadan, yâni iktidarın uygulandığı yerde özgürlüğün yok olduğundan söz edilemez. Bilâkis, bu iki unsur arasında çok daha karmaşık bir etkileşim vardır.

Görüldüğü gibi, Foucault'nun iktidar hakkındaki bu sıra dışı tespitleri, esasen 'pozitif' nitelikteki bir özgürlük anlayışı üzerine temellenmiştir. Zira Foucault'ya göre; iktidar ilişkileri, sanıldığı aksine, radikal bir tamamlayıcı unsur olarak toplumu yukarıdan aşağıya doğru yapılandırmaz (1983: 222). Dolayısıyla, Foucault açısından, insanların; öznesi konumuna geçtikleri deneyimlerin ve kimliklerin normatif sınırlarını tarihsel-siyasal bir analize tâbi tutabilmesi, bu analiz neticesinde birtakım karşı-özneleşme pratikleri sergileyebilmesi ve kendi önlerindeki mümkün eylemler alanını genişletebilmesi her zaman ihtimal dâhilindedir. Nihayet, Alman filozof Immanuel Kant'ın Aydınlanma Nedir? (1784) metnine ithâfen kaleme almış olduğu aynı adlı makâlesinde, Foucault, bu alanı genişletebilmek için, bireylerin tarihsel bir ontolojiden hareketle kendi söylediklerine, düşündüklerine ve yaptıklarına

dair eleştirel bir felsefî karakter (ethos) geliştirmesi gerektiğini vurgular (1984b: 45):

Bu felsefî ethos, bir sınır-tutum olarak nitelendirilebilir. Elbette, burada bir reddetme ediminden bahsetmiyoruz. Bilâkis, bahsettiğimiz şey; dış-ıç alternatifini aşmak ve sınırlara çıkmak zorunda olduğumuzdur. Çünkü eleştiri, esasen sınırlar üzerine düşünmek ve onları analiz etmektir. Ancak, Kantçı soru, bilginin hangi sınırları aşmaması gerektiğini bilmekle ilgili olsa da bence bugünkü eleştirel soru, pozitif nitelikteki bir soruya dönüştürülmelidir: Bize, evrensel, zorunlu ve kaçınılmaz olarak verilenlerin içerisinde, tikel, olumsal ve keyfî kısıtlamaların ürünü olanın işgal ettiği yer nedir? Kısacası, bu noktada önem arz eden asıl mesele; şimdiye kadar zorunlu sınırlılıklar üzerinden yürütülen eleştiriyi, mümkün bir sınırları aşma biçimini alan pratik bir eleştiriye dönüştürebilmektir.

Nitekim yukarıdaki tespitlerden de anlaşılacağı üzere, Foucault'nun sınırlar üzerine düşünmek ve onları analiz etmekten kastettiği şey; tıpkı Kant'ın Saf Akılın Eleştirisi'nde şematize etmiş olduğu gibi (2000 [1781/1787]: 271-278), hakîkatin analitiği ile yâni, doğru bilgiyi mümkün kılan ve düşünsel anlamda aşılması gereken evrensel ve zorunlu sınırların ne olduğu ile uğraşmak ve bu sınırlara dair epistemolojik bir tartışma yürütmek değil; bilâkis bizi biz kılan tarihsel-siyasal koşulların, yâni şimdinin ve kendimizin ontolojisi biçimini alabilecek pozitif nitelikteki bir pratik eleştiri yapmaktır (1990b [1984]: 95). Velhâsıl Foucault'ya göre; bu eleştiri doğrultusunda cevap aranması gereken üç temel soru, sırasıyla şunlardır (1984b: 49): “Kendi bilgimizin özneleri olarak nasıl inşâ edildik?” “Bizâtihi iktidar ilişkileri uygulayan veyahut da onlara boyun eğen özneler olarak nasıl inşâ edildik?” “Kendi eylemlerimizin ahlâkî özneleri olarak nasıl inşâ edildik?” Nihayet, Foucault, bu sorulara yanıt vermek için, yapıtlarında, birbirinin tamamlayıcısı niteliğindeki iki farklı tarihyazımı yöntemine, yâni ‘arkeolojiye’ ve ‘jenealojiye’ işlerlik kazandırır.

Kısaca izah etmek gerekirse Foucault'nun, Kant'a referansla “arkeoloji” (1971: 60) adını verdiği yöntem; esasen bilgi alanlarını, yâni birinci soruyu analiz etmek üzere tasarlanan ve Fransa özelinde, bilhassa Gaston Bachelard, Georges Canguilhem ve de Louis Althusser gibi filozofların katkılarıyla şekillenmiş olan bir tür tarihsel epistemolojidir. Foucault'ya göre; Grekçedeki arkhé kelimesinden türetilen “arkeoloji” terimi, “Kant tarafından, belli bir düşünce biçimini zorunlu kılan şeyin tarihine göndermede bulunmak için kullanılmıştır” (1971: 60). Ancak, Kant'ın felsefî bir felsefe tarihi nasıl mümkündür sorusuna yanıt vermek üzere bahsetmiş olduğu bu a priori nitelikteki zorunluluk ilkesi (2002 [1804]: 417), Foucault'nun zorunluluk ilkesinden kategorik bir şekilde ayrılmaktadır. Zira Foucault için, belli bir düşünce biçimini zorunlu kılan şey; Kant'ın iddia etmiş olduğu üzere; evrensel nitelikleri haiz verili bir ‘insan aklı’ değil (2002 [1804]: 417); bilâkis hangi söylemin doğru, hangi söylemin yanlış olduğunu tayin eden a priori nitelikteki bir dizi tarihsel kurallar

manzumesidir.

Hâsılı Bilginin Arkeolojisi (1969) başlıklı yapıtında, Foucault'nun teferruatlı bir şekilde serimlediği arkeolojik yöntem; esasen onun "episteme" adını vermiş olduğu bu tarihsel kurallar manzumesinin ve o kurallara binâen üretilmiş olan söylemlerin analizine odaklanır. Fakat daha önce de vurgulamış olduğum üzere, Foucault için "söylem"; yalnızca dile ve/veya konuşmaya indirgenebilecek olan bir simgeler grubu değil; bilâkis kendisine eklemledirdiği nesnelere sistematik bir biçimde inşâ eden bir pratikler silsilesidir ve bu yönüyle Foucault'diyen söylem analizi, klâsik bir metin analizinden ziyade; belli bir söylemi mümkün kılan tarihsel-siyasal koşulların ve o söylemin nüfuz ettiği maddî unsurların (örn. metinlerin, eylemlerin ve de kurumların) bütünlüklü bir analizidir (Foucault, 1972 [1969]: 7). Dolayısıyla, bir örnek olarak 'akıl hastalığı' özelindeki Foucault'diyen bir söylem analizi, yalnızca akıl hastalığı hakkındaki belli metinlerin ve önermelerin değil, aynı zamanda tımarhâne kurumunun tarihsel-siyasal bir analizidir.

Öte yandan, Foucault'nun Alman filozof Friedrich W. Nietzsche'den devralıp rafine ettiği ve bilhassa Nietzsche, Jenealoji, Tarih başlıklı makâlesinde (1984 [1971]: 76-100) son derece farklı bir boyut kazandırdığı "jenealoji", 'bilgi alanlarına' da odaklanan, ancak, daha ziyade, yukarıdaki sorulardan ikincisini ve üçüncüsünü, yâni iktidar ve etik eksenlerini analiz etmek üzere tasarlanmış olan bir çeşit tarihsel ontoloji hüviyetindedir. Kısacası, Nietzsche'nin önce İnsanca Pek İnsanca (1996 [1878]) ve İyinin ve Kötünün Ötesinde (1966 [1886]) adlı yapıtlarında ilk nüvelerini attığı ve daha sonrasında, Ahlâkın Jenealojisi Üzerine (1998 [1887]) adlı yapıtında daha analitik bir şekilde serimlediği bu ontolojik perspektif, onun, Hristiyan ahlâkını ve Batı düşüncesini (metaphysics) teşkil eden belli başlı ön kabûlleri, kavramları, değerleri ve iktidar ilişkilerini, hem kökenleri itibarıyla irdelemek hem de apaçık hakikatlerinden arındırmak için geliştirmiş olduğu eleştirel bir tarihyazımı biçimidir. Nihayet, tözcü ontolojilerin, antropolojik tümellerin ve de otantik köken arayışlarının total reddine dayanan bu ontolojik perspektife göre tarih, Platonik anlamda orijinal bir kökenden zuhûr eden ya da Aristotelyen bir bağlamda nihaî bir varış noktasına doğru ilerleyen ve her iki felsefî geleneğin de iddia ettiği gibi, kendi içinde süreklilik arz eden rasyonel bir süreç değil; bilâkis maddî pratiklerin, iktidar ilişkilerinin ve farklı mihraklar arasındaki güç çatışmalarının etrafında şekillenen ve muhtelif rastlantısallıklardan ve kırılma noktalarından oluşan çok yönlü bir mücadele alanıdır. Hâsılı Nietzsche'nin ana argümanı; Hristiyan ahlâkını ve Batı düşüncesini şekillendiren belli ön kabûllerin, kavramların, değerlerin ve de iktidar ilişkilerinin, tarihsel olarak belli bir güç istenci (will to power) biçiminin tezahürü olduğudur. Zira Nietzsche'ye göre; ontolojik anlamda hiçbir ahlâkî olgunun mevcudiyetinden söz edebilmek mümkün değildir ve bu bağlamda, sadece olgular hakkındaki bazı ahlâkî yorumlardan bahsedilebilir (1966 [1886]: 85). Dolayısıyla, bu noktada Nietzscheci bir perspektiften hareketle görülebilecek en somut şey; Hristiyan ahlâkının, esasen İsa'nın yaşamına getirilen farklı yorumlardan ve bu yorumlar arasındaki çatışmalardan ortaya çıktığı, başka bir

deyişle; belli bir 'güç istenci' uyarınca inşa edilmiş 'tarihsel' bir 'hakikat çerçevesinden' ibaret olduğudur.

Nitekim 1950'li yılların ortalarından itibaren, Nietzsche külliyâtındaki eserlerden feyzalan Foucault (1996 [1984]: 470), 'iktidar' ve 'etik' hakkındaki jenealojik analizlerini, son kertede, Nietzsche'nin Hristiyan ahlâkı özelinde işlerlik kazandırmış olduğu bu eleştirel ontolojiden hareketle temellendirir. Kuşkusuz ki Foucault'nun çok farklı bir boyut kazandırdığı bu sıra dışı jenealojik perspektif, onun yapıtlarında, insan zihninin ve bedeninin modernite ile birlikte siyasal stratejilerin nesnesi hâline nasıl dönüştürüldüğü meselesine (1978 [1976]: 143), daha da önemlisi, bizi biz kılan ve ontolojik olarak açıdan hiçbir öze sahip olmayan 'kimliklerimizin' nasıl inşa edildikleri sorununa projekte edilmiştir. Zira Foucault'ya göre; jenealojik bir tarihsel analizin amacı; öznesi olduğumuz kimliklerin kökenini bulmaya çalışmak, yâni metafizikçilerin geri döneceğimizi vâdettikleri eşsiz ortaya çıkış eşliğimizi keşfetmekle uğraşmak değil; bilâkis onları sistematik bir biçimde ayırıştırıp (dissociation) dağıtmak (dissipation) ve nihayet, bizi kateden tüm süreksizlikleri ortaya çıkarmaktır (1984 [1971]: 94-95).

Fakat burada açıklanması gereken en önemli hususlardan biri; Foucault'nun kullandığı "ayırıştırmak" ve "dağıtmak" kavramları ile Fransız filozof Jacques Derrida'nın işlerlik kazandırdığı "yapısöküm" (de-construction) (1997 [1967]: 10) kavramının, içerimleri itibarıyla birbirleri ile taban tabana zıt düşünsel tasarımlar olduklarıdır. Şöyle ki Derrida ile anılan ve gerek beşerî ve gerekse sosyal bilim alanlarında çok popüler bir hâle gelmiş olan yapısöküm, esasen 'metin-merkezli' bir analiz biçimidir. Ancak, Derrida'nın, "metnin dışında hiçbir şey yoktur" (1997 [1967]: 158) ifadesi ile çerçevelediği bu analiz biçimi, sanıldığı gibi aksine, yalnızca yazılı metinlere odaklanan ve dil dışında hiçbir şeyin var olmadığını imâ ve/veya iddia eden fantastik bir felsefî anlayıştan kaynaklanmaz. Zira Derrida'nın metinden kastı, salt olarak yazılı materyaller değil, aynı zamanda görsel-işitsel nitelikteki unsurlardır (örn. resimler, afişler, filmler). Öte yandan, Derrida'nın "metnin dışında hiçbir şey yoktur" sözü ile vurguladığı şey, dil dışında hiçbir şeyin var olmadığı değil, tüm deneyimlere ve anlamlara, bağlamın ve yorumun aracılık ettiği. Bununla birlikte, Derrida için, hakikatin var olup olmadığını bilebilmek nâmümkündür ve hiçbir metin, kendi içerisinde 'mutlak' bir 'hakikat' ve de 'tutarlılığı' haiz değildir. Kısacası, Derrida için bir metnin 'anlamı', o metindeki kavramların açık ve/veya örtük içerimlerine gömülüdür ve bu yönüyle anlam, daima ötelenen ve hiç ulaşılamayacak olan bir şeydir. Yapısökümün amacı ise kavramlara gömülü olan açık ve/veya örtük içerimleri, metnin bütünlüğü içerisinde ele alıp irdelemek, bu içerimlerin tutarsızlıklarını serimlemek ve aynı zamanda, onların hangi kavramları ve anlamları dışladıklarını tespit edebilmektir. Dolayısıyla, yapısökümün hedefi; bir metnin ve o metne anlam kazandıran kavramsal setlerin, tarihsel düzlemde nasıl inşa edilmiş olduklarını yorumlamak ve onları yeniden inşa edip anlamlandırmaktır. Buna karşın, Foucault'den jenealoji, ne metin-merkezli bir analiz biçimi ne yorumsamacı (hermeneutics) bir

metodolojidir. Üstelik Foucault'ya göre; anlam, gizemli derinliklerde değil, yüzeysel pratiklerde aranması gereken bir olgudur ve yorumlama denen düşünsel faaliyet, bir kökünde saklı olduğu farz edilen belli bir anlamın usulca gün ışığına çıkarılması değildir (1984 [1971]: 86). Bilâkis Foucault'ya göre yorumlama, bir yön dayatmak, yeni bir iradeye boyun eğdirmek, çok farklı bir oyuna katılmaya zorlamak ve tâli kurallara tâbi kılmak amacıyla kendi içerisinde hiçbir özsel anlamı olmayan spesifik bir kurallar sistemini şiddetle ve/veya gizlice temellük etmektir (1984 [1971]: 86). Jenealojinin görevi ise ahlâkların, ideallerin, özgürlüğün, çileci yaşamın ve metafizik kavramların tarihini, farklı yorumların tezahürü olarak görmek ve onları birer olay olarak irdelemektir (Foucault, 1984 [1971]: 86). Velhâsıl Foucault'diyen jenealojiyi yapısökümden farklı kılan en ayırt edici husus; analiz ettiği kavramları, örtük içerimleri itibarıyla yorumlayıp yeniden inşâ etmeye ve anlamlandırmaya çalışmaması, bilâkis onları, ait oldukları söylemler ve aynı zamanda o söylemleri mümkün kılan tarihsel-siyasal koşullar dâhilinde bağlamsallaştırmasıdır.

Nihayet, bu yönüyle arkeolojik bir geçheyi de ihtiva eden Foucault'diyen jenealoji, sanki hiç tarihsel bağlamları yokmuş gibi düşündüğümüz şeyleri tarihselleştiren, analitik bir yöntemdir. Arkeolojiyi ve jenealojiyi ortaklaştıran en temel hususiyet ise geleneksel tarihyazımı anlayışlarına içkin ontolojik ön kabülleri ve onlara kaynaklık eden evrensel hakikat nosyonlarını total olarak reddetmiş olmalarıdır. Öyle ki her iki yöntem de bir ucu Platon'un kökenciliğine, diğer ucu ise Aristoteles'in erekselliğine kadar uzanan ve son kertede, tarihsel süreklilik varsayımlarına, otantik bir köken arayışına, zorunlu bir nedensellik ilişkisine ve de tarih-üstü bir kurucu-özne nosyonuna dayanan geleneksel tarihyazımı anlayışlarını âdeta temellerinden sarsmıştır. Nitekim yapıtlarında, hem 'arkeolojik' hem 'jenealojik' perspektiflere işlerlik kazandırmış olan Foucault, her ne kadar 1960'lı yıllarda yayımlanan kitaplarını birer "arkeolojik" çalışma olarak tanımlamış olsa da söz konusu kitapların, tıpkı 1970'li ve 1980'li yıllarda yayımlanan Hapishânenin Doğuşu (1975) ve de Cinselliğin Tarihi I-II-III (1976-1984) gibi, aynı zamanda birer "jenealojik" çalışma olduğunu vurgular (1984c: 351-352):

Soru: Cinselliğin Tarihi'nin ilk cildinden sonraki iki cilt, yâni sırasıyla, Zevklerin Kullanımı ve Tenin İtirafı alt başlıkları ile yayımlanan kitaplarınız, jenealoji projenizin plânına nasıl oturuyor?

Foucault: Üç jenealoji alanı mümkündür. Birincisi, kendimizi hakikatle olan ilişkimiz üzerinden bir bilgi nesnesi olarak inşâ etmemizin tarihsel ontolojisi; ikincisi, kendimizi iktidarla olan ilişkimiz üzerinden başkalarına etki eden özneler olarak inşâ etmemizin tarihsel ontolojisi; üçüncüsü ise kendimizi zihnimizle kurduğumuz etik ilişki üzerinden birer ahlâkî fâil olarak inşâ etmemizin tarihsel ontolojisi. O hâlde, jenealojik bir çalışma için üç ana eksen mümkündür. Biraz karışık bir biçimde de olsa Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi'nde, söz konusu eksenlerin üçü de mevcuttur. Buna karşın, hakikat ek-

senini, Kliniğin Doğuşu ve Kelimeler ve Şeyler başlıklı kitaplarımda, iktidar eksenini, Hapishânenin Doğuşu'nda ve nihayet etik eksenini ise Cinselliğin Tarihi'nde ele alıp irdeledim.

Hâsılı Foucault'nun kendi yapıtlarına ilişkin bu son derece açık ve anlaşılır tespitlerini dikkate alacak olursak onun; arkeoloji ve jenealoji adını verdiği yöntemleri kategorik olarak birbirinden ayırmadığı, bilâkis her iki yönetime de bütünlüklü bir perspektif dâhilinde işlerlik kazandırdığı sonucuna ulaşırız. Dolayısıyla, Foucault külliyatını sınıflandırmak noktasında, tıpkı özne meselesi gibi, bilhassa Anglo-Amerikan akademide kabul gören bir diğer şehir efsanesini, yâni arkeoloji, jenealoji ve etik ayrımını da bir kenara bırakmak ve Foucault'nun da ifade etmiş olduğu üzere; 1960'lı yıllardan itibaren kaleme almış olduğu tüm kitapları, esasen özneleşme ve nesneleşme süreçlerinin tarihsel analizine odaklanan aynı genel projenin farklı parçaları olarak ele alıp değerlendirmek gerekir (1998 [1984]: 460-461).

Sonuç

Kuşkusuz ki sosyal ve beşerî bilim alanlarındaki derin bilgi birikimi ve kendine has terminolojisi ile geride devâsa bir külliyat bırakan Foucault gibi sıra dışı bir filozofu okumak, çok meşakkatli bir iştir. Bu noktada referans alınması gereken en temel kaynak ise tıpkı Rice'in atıfta bulunmuş olduğu gibi, onun hakkında yazılan ikinci derece literatür değil; bilâkis bizâtihi 'Foucault külliyatının' kendisidir. Çünkü Foucault gibi bir filozofu, ikincil kaynaklardan okumak, tıpkı Rice'in yapmış olduğu üzere, onun söylemediklerini ona söyletmeye çalışmakla sonuçlanabilir. Nihayet, Rice'a göre; yapıtlarında, bilen-eyleyen öznenin fâilliğini bütünüyle görmezden gelmiş olan Foucault, âdeta öznenin ölümünü ilân etmiş ve ayrıca, söylem kavramını, bir mücadele alanına göndermede bulunmak için kullanmıştır.

Ne var ki yalnızca Rice özelinde değil, Anglo-Amerikan akademinin kâhir ekseriyetinde karşılaşılan bu son derece spekülâtif Foucault okuması, bilhassa Foucault'nun terminolojisindeki özne ve söylem kavramlarının içerimlerini idrak etmek noktasında, baştan ayağa sorunludur. Nitekim burada, ampirik veriler ışığında açıklığa kavuşturmuş olduğum üzere, Foucault, yapıtlarında ne bilen-eyleyen öznenin fâilliğini göz ardı etmiş ne de söylem kavramına yukarıda bahsi geçen hâliyle işlerlik kazandırmıştır. Öyle ki Foucault'nun terminolojisinde oldukça merkezî bir konumda yer alan ve aynı zamanda onun tarihyazımı anlayışı açısından stratejik önemi haiz olan bu iki temel kavram, yukarıdaki varsayımlarla tezat teşkil eden spesifik içerimlere sahiptir. Hâsılı ikinci bölümde de ortaya koymuş olduğum üzere, Foucault için, ontolojik olarak tarih-üstü bir konumda yer alan otonom bir kurucu öznenin varlığından bahsedebilmek nâmümkündür. Zira Foucault'ya göre özne; 'tarihsel-siyasal' bir 'sorunsallaştırmaya' binâen inşâ edilmiş tekil bir deneyimin öznesidir ve bizzat o deneyimi kuran pratiklerin bir ürünüdür. Dolayısıyla, Foucault açısından, bir öznel deneyimi mümkün kılan şeyin ne olup olmadığını tartışmak için, izlenmesi gereken

yegâne yol, fenomenoloji ve felsefi antropolojinin tam tersine hareket etmek, diğer bir deyişle; belli bir bilgi alanının içkinliği içinde, söz konusu deneyimi ve o deneyimin öznesini inşâ eden somut pratikleri irdelemeye doğru geri gitmektir (1998 [1984]: 461-462). Ancak, burada Foucault'nun kurucu-özne nosyonuna getirdiği itiraz, öznenin varlığını reddetmek ya da salt nesnellik adına onu soyutlamaya çalışmak gibi beyhude bir gerekçeden kaynaklanmaz (1998 [1984]: 462). Bilâkis, bu itirazın asıl gerekçesi; özne ile nesnenin, karşılıklı ilişki içinde nasıl oluştuklarını ve nasıl dönüştüklerini, yâni belli bir deneyime özgü özneleşme ve nesneleşme süreçlerini ortaya çıkarmaktır (1998 [1984]: 462). Velhâsıl Foucault'nun yapıtları ve analizleri, öznenin nasıl inşâ edildiğini değil; iç içe geçen bu özneleşme ve de nesneleşme süreçlerinin nasıl işlerlik kazandığını, başka bir deyişle; kimliklerin ve onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edilmiş olduğu meselesini konu edinir. Nihayet, söz konusu inşâ sürecinin, karşılıklı ilişki içindeki üç eksen üzerinden gerçekleşebileceğini vurgulayan Foucault, bu eksenlerden birincisini, bilgi alanları, ikincisini, normatif iktidar sistemleri, üçüncüsünü ise etik kavramı üzerinden tanımlamıştır (1984a: 333-334). Kısacası, bunlardan birincisi, Foucault'nun aynı zamanda söylemsel pratikler, ikincisi, söylemsel olmayan pratikler, üçüncüsü ise kendilik pratikleri olarak tanımladığı eksenlerdir. Nitekim bu eksenleri analiz etmek için, yapıtlarında hem arkeolojik hem jenealojik perspektifleri benimseyen Foucault, öznel deneyimlerin ve kimliklerin nasıl inşâ edilmiş oldukları bahsinde, her iki yönetime de bütünlüklü bir şekilde işlerlik kazandırmıştır. Ancak, burada vurgulanması gereken en çarpıcı hâdise, Foucault'nun; yapıtlarını kullanmak isteyen kişilere sınırsız bir özgürlük alanı tanıdığı olmasıdır. Hâsılı 1970'li yıllardaki bir mülâkatta, Foucault, bu özgürlüğü şu sözlerle ifade eder: “Kitaplarımın, başkaları için, kendi alanlarında diledikleri gibi kullanabilecekleri” [ve] “bir araç bulmak adına karıştırabilecekleri, bir âlet kutusu (tool-box) olmasını isterim.” (...) [Zira] “okuyucular için değil, kullanıcılar için yazıyorum.” (1994 [1974]: 523-524).

Dolayısıyla, müzikâl kimliklerin ve onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edilmiş oldukları hususunda, etnomüzikoloji câmiasına oldukça derinlikli bir analiz çerçevesi sunabilecek olan tüm bu yapıtlar ve yöntemsel araçlar, özgürce, fakat tıpkı Foucault gibi bütünlüklü bir şekilde kullanılmalıdır. Şüphesiz ki Foucault'diyen tarihyazımı anlayışını teşkil eden birbirinin tamamlayıcısı niteliğindeki bu iki yöntemsel araca, Rice'in 'Bulgaristan-merkezli' vakâ çalışmaları olarak irdelediği gayda sanatçısı Stoyanova ve diğer icracılar özelinde de işlerlik kazandırmak mümkündür. Burada izlenmesi gereken en temel prosedür ise Foucault'diyen bir perspektif dâhilinde hareket edip Rice'in tasarladığı özne-merkezli etnografik modeli olduğu gibi baş aşağı çevirmek, başka bir deyişle; Bulgar halk müziğini, kurucu bir öznenin mutlak fâilliliğinden arındırmak ve daha da önemlisi, söz konusu müzikâl kimliği, fenomenolojik bir içsellik alanından somut bir dışsallık alanına taşımaktır. Kısacası buradaki en kritik mesele; Bulgar halk müziği hakkındaki mevcut 'hakikat' çerçevesini inşâ eden maddî ve gayrî-maddî pratikleri, tarihsel-siyasal bir analize tâbi tutmak

ve nihayet, söz konusu çerçevenin dayattığı normatif sınırları, olabildiğince kırılğan bir hâle getirmektir. Elbette bu analiz kapsamında, tıpkı Foucault gibi, bilen-eyleyen öznenin fâilliğini tümüyle dışlamamak, fakat söz konusu özneyi belli ihtiyaçlara binâen inşâ edilmiş tekil bir deneyimin ve kimliğin öznesi olarak paranteze almak gerekir. Zira bu analizden hareketle elde edilebilecek en somut bulgu; 'Bulgar halk müziği' kavramı altında tanımlanan öznel deneyimler kümesinin ve kimliğin, her hâlükârda taammüden düşünen ve eyleme geçebilen otonom bireyler tarafından değil; bilâkis söz konusu bireyleri Bulgar halk müziğinin öznesi hâline dönüştüren ve bir kısmı bizâtihi onların dahilî ile şekillenen belli başlı pratikler tarafından inşâ edilmiş olduğudur.

Makâle Notları

1. Geleneğin nasıl tarihselleştirilmesi gerektiği bahsinde, öne çıkan üç görüş mevcuttur. Bunlardan ilki (Eisenstadt, 1973); geleneğin uzak geçmişten bugüne 'aktarıldığı', ikincisi (Hobsbawm ve Ranger, 1983); geleneğin yakın geçmişte 'îcat' edilip bugüne taşındığını; üçüncüsü (Handler ve Linnekin, 1984) ise geleneğin retrospektif bir biçimde, yâni bugünden geçmişe dönük uzun bir erimli perspektifle 'inşâ' edildiğini savunur. Birbirleriyle tamamen tezat teşkil eden bu üç farklı gelenek tahayyülünün en temel ortak paydası ise geleneği, ya geçmişten bugüne ya da bugünden geçmişe doğru ilerleyen, fakat her iki koşulda da çizgisel bir tarih anlatısı teşkil eden 'tek' yönlü bir zamansallık nosyonuna indirgemiş olmalarıdır. Ne var ki bilhassa yukarıda bahsi geçen bu tahayyüllerden son ikisini çok daha net bir şekilde ayırtılabilmek için, 'îcat' ve 'inşâ' kavramlarının 'teorik içerimlerini' son derece dikkatli bir biçimde göz önünde bulundurmak gerekir. Zira 'îcat' kavramı, esasen, daha öncesinde mevcut olmayan herhangi bir şeyin sıfırdan üretilip dolaşıma sokulmasına atıfta bulunur. Burada ortaya çıkan en önemli sorun ise neyin otantik neyin sun'î olduğuna, hangi mercî tarafından nasıl karar verileceği meselesidir ki İngiliz tarihçi Eric Hobsbawm ve Terence Ranger'ın yayınladığı *The Invention of Tradition* (1983) başlıklı kitap, tam da bu nedenle, yâni geleneği, otantik ve sun'î olmak üzere iki karşıt kategori üzerinden teorize etmesi hasebiyle oldukça ciddi eleştirilere mâruz kalmıştır (Bkz. Handler, 1984: 1025-1026; Burke, 1986: 316-317; Plant, 2008: 175-179). Öte yandan, Amerikalı antropolog Richard Handler ve Jocelyn Linnekin'in (1984) benimsediği üçüncü tahayyül ise başka bir sebeple, yâni geleneği, tarihsel kökenlerinden mahrum bıraktığı gerekçesi ile tenkit edilmiştir (Bkz. Plant, 2008: 184). Geleneğin tarihselleştirilmesi hakkındaki bütün bu tartışmalar çerçevesinde, özellikle Handler ve Linnekin'in ve İsraili sosyolog Shmuel Noah Eisenstadt'ın (1973) çalışmalarından haberdar olmamı sağlayan fikirlerinden büyük feyzaldığım kıymetli hocam Doç. Dr. Levent Soysal'a, burada bir kez daha teşekkür etmek isterim.

2. Kelimeler ve Şeyler adlı kitabında, Batı medeniyetinin tarihini; ekonomi-politik, lengüistik, biyoloji ve de doğa tarihi alanlarındaki iki büyük epistemik kopuştan hareketle dönemselleştiren Foucault (2005 [1966]: xxiv); 17. yüzyılın ikinci

yarısından itibaren ortaya çıkan süreci “Klâsik Çağ”, 19. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan süreci ise “modernite” olarak tanımlar. Anglo-Amerikan akademinin teamüllerinden bâriz bir biçimde ayrışan ve koyu bir süreksizlik vurgusu taşıyan bu dönemselleştirmeye göre modernite; 19. yüzyılın başlarında zuhûr eden ve insan bedenini ve zihnini siyasal stratejilerin nesnesi hâline dönüştüren oldukça köklü bir ‘epistemik yarılmanın’ ve aynı zamanda söz konusu yarılmanın tezahürü niteliğindeki yaklaşık son iki yüzyıllık ‘tarihsel-toplumsal formasyonun’ adıdır (Foucault, 1978 [1976]: 143). Nitekim modernite kavramını, bu makale boyunca Foucault’nun dönemselleştirme fikrine referansla kullanıyor ve sonraki paragraflarda karşınıza çıkacak olan ‘pre-modern dönemler’ tâbiri ile kabaca, 19. yüzyılın öncesine atıfta bulunuyorum.

3. Etnomüzikoloji literatürünü çok daha derinlikli bir biçimde okumama vesile olan ve ‘analitik’ bir perspektif kazanmamı sağlayan kıymetli hocalarım Prof. Songül Karahasanoğlu ve 2017 yılında vefat eden Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu’na, bu vesile ile burada bir kez daha teşekkür etmek isterim.

4. Foucault küllîyatı hakkındaki derin bilgi birikimi ile bana her daim rehber olan kıymetli hocam Doç. Dr. Ferda Keskin’e, bu noktada bir kez daha teşekkür etmek isterim. Nitekim buradaki ‘özel deneyim’ terimini, tıpkı Keskin’in tanımlamış olduğu gibi, bir bütün olarak insan bilgisine (theoria) ve eylemine (praxis) atıfla kullanıyorum (Bkz. Url 1).

5. Foucault’nun terminolojisindeki “etik” kavramı; insan davranışına rehberlik eden ahlâkî bir kurallar bütününe değil; bilâkis tıpkı Helenistik felsefede kullanıldığı gibi, insanın, kendi varlığı ve de davranışı ile kurduğu bir bilinç ilişkisine göndermede bulunur (Keskin, 2014: 14). Bu noktada göz ardı edilmemesi gereken en önemli şey ise söz konusu bilinç ilişkisinin, belli söylemlere ait kavramlar üzerinden kurulduğudur.

6. Foucault’nun yapıtlarına ve analizlerine yönelik bu tür eleştirilerden biri için, bkz. Karademir (2015).

7. 1961 yılında yayınlanan Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi adlı doktora tezi, Foucault’nun ilk kapsamlı eseridir. Nitekim bu eser, spesifik bir özneleşme ve nesneleşme sürecini, yâni kadim bir varlık ve davranış biçimi olan deliliğin, 18. yüzyılın sonlarından itibaren akıl hastalığına nasıl dönüştürüldüğünü konu edinir (Bkz. Foucault, 2006 [1961]: xxvii-xxviii).

8. Cinselliğin Tarihi adlı kitabının ikinci cildi için kaleme aldığı önsözde, Foucault, fenomenolojiye ve felsefi antropolojiye getirdiği eleştiriyi, “akıl hastalığı” özeline serimler (Bkz. Foucault, 1984a: 334).

9. Foucault’nun terminolojisindeki “olaysallaştırma” kavramı (1996 [1980]: 277); esas itibarıyla tarihsel bir değişmeze, dolaysız bir antropolojik özelliğe ya da kendisini herkese aynı şekilde dayatan bir apaçıklığa müracaat etme temayülünün karşısında, tarihsel bir tekilliği görünür kılmak anlamına gelir. Dolayısıyla, Foucault’ya göre; “olaysallaştırma” kavramı; aynı zamanda, tarihin verili bir anından itibaren, muhtelif

bağlantılar, karşılaşmalar, blokajlar, stratejiler ve güç oyunları vesilesiyle belirlenen ve apaçık, evrensel ve zorunlu olduğu varsayılan şeyleri yeniden keşfetmek anlamına da gelir. Bu bağlamda, Foucault'nun 'tarihsel bir tekilliği görünür kılmaktan' kastettiği şey ise herhangi bir tarihsel olayı, örneğin; hapsetme pratiğini; kendisine izâfe edilen apaçık, evrensel ve zorunlu niteliklerden total bir biçimde arındırmak ve nihayet onu kendi tarihsel-siyasal bağlamına ve olumsuzluğuna tekrar yerleştirmektir (2014: 79).

10. Foucault'nun bu üç eksenini nasıl adlandırdığına dair başka bir referans için, ayrıca bkz. Foucault (1984b: 48).

11. Bkz. Lacan (2007: 13).

12. Yukarıda bahsi geçen bu spesifik kavramlar, Foucault tarafından eş anlamlı bir biçimde kullanılmıştır.

13. Foucault'nun, "arkeoloji" terimini, Kant'ın hangi metnine referansla ve de nasıl kullanmış olduğuna yönelik teferruatlı tespitler için, bkz. McQuillan (2010: 41). Ayrıca, bkz. Kant (2002 [1804]: 417).

14. Arkhé terimi; Türkçede "başlangıç noktası", "ilke" ve "nihaî temel töz" anlamlarına gelir (Peters, 1967: 23).

15. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde (2000 [1781/1787]: 141-148), yargı türlerini "analitik" ve "sentetik" olmak üzere iki alt başlığa ayırır. Buna göre; analitik yargılar, yalnızca kavramları açıklayan ve deneyime ve gözleme gerek kalmaksızın mantıksal olarak doğru olduğu kabûl edilen a priori nitelikteki yargılardır (örn. Cisim uzamlıdır). Öte yandan, sentetik yargılar, kavramları açıklamayan, bilgiyi genişletip çoğaltan ve son kertede, deneyime ve gözleme dayanan a posteriori nitelikteki yargılardır (örn. Cisim ağırdır). Fakat bu noktada Kant'ın odaklandığı asıl problem; a priori sentetik yargıların olanaklılık koşullarıdır (örn. Her olayın bir nedeni vardır). Zira Kant'ın transandantal felsefesi; bilimsel/doğru bilginin, ancak nesnel kesinliği ve de evrensel geçerliliği haiz "sentetik a priori" yargılarla mümkün olabileceği fikrine dayanır. Nitekim Kant'a göre; bu tür yargılar, salt olarak dış dünya hakkındaki deneyimlerden ve gözlemlerden elde edilen empirik verilere değil, aynı zamanda insan zihninde doğuştan mevcut olan birtakım a priori formlara ve kategorilere/kavramlara dayanmak zorundadır. Hâsılı Kant için belli bir düşünce biçimini zorunlu kılan şey; esas itibarıyla insan zihninde mevcut olduğunu iddia ettiği bu a priori unsurlardır. Foucault'nun Kant'tan farkı ise Kant'ın nihaî olarak evrensel bir insan aklına indirgelediği bu a priori zorunluluk ilkesini, "tarihsel a priori" (2005 [1966]: xxiii) kavramı ile tasfiye etmesi ve evrensel bir insan aklının sınırları dışına taşıyıp tarihselleştirmesidir.

16. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* (1976) adlı yapıtının ilk cildine, Nietzsche'nin ilk kez Böyle Buyurdu Zerdüşt adlı eserinde kullandığı ve daha sonraki çalışmalarında merkezî bir önem atfettiği "güç istenci" (will to power) (1961 [1883]: 136) tâbirine nazireyle Bilme İstenci alt başlığını vermiştir.

17. Derrida'nın *Gramatoloji* adlı yapıtında kullandığı ve daha sonraki çalışmalarında stratejik bir önem atfettiği bu kavram, esasen Alman filozof Martin Heidegger'in

terminolojisinde yer alan “destruction” (Ger. destruktio) (1985 [1927]: 44) kavramından türetilmiştir. Heidegger’in “destruction” kavramı ile ifade ettiği şey ise geleceğin dayattığı kategorileri ve kavramları, tarihsel arka plânları ve ontolojik statüleri açısından irdelemektir (1985 [1927]: 43-47). Nitekim Derrida, Heidegger’in terminolojisindeki bu kavrama farklı bir boyut kazandırmış ve metin-merkezli analizlerine projekte etmiştir.

18. Foucault’nun Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi (1961) adlı yapıtı, arkeolojik yönetime göndermede bulunan herhangi bir alt başlık içermez. Ancak, Foucault, bu kitabın önsözünde, arkeolojik bir çalışma yaptığını son derece bâriz bir biçimde beyan etmiştir (2006 [1961]: xxviii). Öte yandan, Foucault’nun 1960’lı yıllarda yayımlanan diğer kitapları, arkeolojik yönetime direkt olarak referans veren bazı alt başlıklara sahiptir. Örneğin; Kliniğin Doğuşu (1963) adlı kitabın alt başlığı, Tıbbî Bakışın Bir Arkeolojisi; Kelimeler ve Şeyler (1966) adlı kitabın alt başlığı ise İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi’dir.

Kaynakça

- Agamben, G. (1995). *Homo Sacer: Sovereign Power And Bare Life*. Trans. D. Heller-Roazen. Stanford, Ca: Stanford University Press.
- Asad, T. (1993). *Genealogies Of Religion: Discipline And Reasons Of Power In Christianity And Islam*. Baltimore And London: The John Hopkins University Press.
- Bakhtin, M. M. (1990 [1919]). *Art And Answerability: Early Philosophical Essays*. Ed. M. Holquist & V. Liapunov. Austin: University Of Texas Press.
- Benett, T. (1988). *The Exhibitionary Complex*, *New Formations* 4, (Pp. 73-102).
- Burke, P. (1986). *Review Of The Invention Of Tradition*, By E. Hobsbawm & T. Ranger. *The English Historical Review*, 101(398), (Pp. 316-317).
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism And The Subversion Of Identity*. Abingdon: Routledge.
- Crossley, N. (1994). *The Politics Of Subjectivity: Between Foucault And Merleau-Ponty*. Brookfield: Avebury.
- Derrida, J. (1997 [1967]). *Of Grammatology*. Trans. G. C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Eisenstadt, S. N. (1973). *Tradition, Change, And Modernity*. New York: Wiley.
- Eliot, T. S. (1920 [1919]). *Tradition And The Individual Talent*. In *The Sacred Wood: Essays On Poetry And Criticism* (Pp. 42-53). London: Methuen.
- Eribon, D. (1991). *Michel Foucault*. Trans. B. Wing, Cambridge: Harvard University Press.
- Faubion, J. D. (2011). *An Anthropology Of Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1971). *Monstrosities In Criticism*. Trans. R. J. Matthews, *Diacritics*.

- Vol. 1. No. 1. (Pp. 57-60).
- Foucault, M. (1972 [1969]). *The Archaeology Of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1973 [1963]). *The Birth Of The Clinic: An Archaeology Of Medical Perception*. London: Tavistock.
- Foucault, M. (1977 [1975]). *Discipline And Punish: The Birth Of The Prison*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1978 [1976]). *The History Of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. Trans. R. Hurley, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1983). *The Subject And Power*. In H. Dreyfus & P. Rabinow (Ed.), *Michel Foucault: Beyond Structuralism And Hermeneutics*, 2nd Ed., (Pp. 208-226). Chicago, Il: University Of Chicago.
- Foucault, M. (1984 [1969]). *What Is An Author?* In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (Pp. 101-120). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1984 [1971]). *Nietzsche, Genealogy, History*. In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (Pp. 76-100). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1984a). *Preface To The History Of Sexuality, Vol. Ii*. In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (Pp. 333-339). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1984b). *What Is Enlightenment?* In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (Pp. 32-50). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1984c). *On The Genealogy Of Ethics: An Overview Of Work In Progress*. In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader* (Pp. 340-372). New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1990a [1984]). *The Concern For Truth*. In L. D. Kritzman, (Ed.) & A. M. Sheridan Smith, Et All., (Trans.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews And Other Writings, 1977-1984* (Pp. 255-267). New York: Routledge.
- Foucault, M. (1990b [1984]). *The Art Of Telling The Truth*. In L. D. Kritzman, (Ed.) & A. M. Sheridan Smith, Et All., (Trans.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews And Other Writings, 1977-1984* (Pp. 86-95). New York: Routledge.
- Foucault, M. (1990c [1984]). *The History Of Sexuality, Vol. 2: The Use Of Pleasure*. Trans. R. Hurley, New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1990d [1984]). *The History Of Sexuality, Vol. 3: The Care Of The Self*. London: Penguin Books.
- Foucault, M. (1994 [1974]). *Prisons Et Asiles Dans Le Mécanisme Du Pouvoir*. In *Dits Et Écrits Ii*. (Pp. 521-525). Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1996 [1977]). *Intellectuals And Power*. In S. Lotringer, (Ed.), L. Hochroth & J. Johnston, (Trans.), *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)* (Pp. 74-82). New York: Semiotext(E).
- Foucault, M. (1996 [1980]). *The Impossible Prison*. In S. Lotringer, (Ed.), L. Hochroth & J. Johnston, (Trans.), *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)* (Pp. 275-286). New York: Semiotext(E).

- Foucault, M. (1996 [1984]). *The Return Of Morality*. In S. Lotringer, (Ed.), L. Hochroth & J. Johnston, (Trans.), *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)* (Pp. 465-473). New York: Semiotext(E).
- Foucault, M. (1997 [1984]). *The Ethics Of The Concern Of The Self As A Practice Of Freedom*. In P. Rabinow. (Ed.) & R. Hurley, Et All., (Trans.), *Ethics, Subjectivity, And Truth: Essential Works Of Foucault, 1954-1984. Vol.1* (Pp. 281-301). New York: The New Press.
- Foucault, M. (1998 [1984]). *Foucault (Maurice Florence)*. In J. D. Faubion, (Ed.) & R. Hurley, Et All., (Trans.), *Aesthetics, Method, And Epistemology: Essential Works Of Foucault, 1954-1984. Vol. 2* (Pp. 459-463). New York: The New Press.
- Foucault, M. (2000 [1977]). *Truth And Power*. In J. D. Faubion, (Ed.), *Power: Essential Works Of Michel Foucault, Vol. 3* (Pp. 111-133). New York: The New Press.
- Foucault, M. (2000 [1980]). *Interview With Michel Foucault*. In J. D. Faubion, (Ed.), *Power: Essential Works Of Michel Foucault, Vol. 3* (Pp. 239-297). New York: The New Press.
- Foucault, M. (2005 [1966]). *The Order Of Things: An Archaeology Of The Human Sciences*. London And New York: Routledge.
- Foucault, M. (2006 [1961]). *History Of Madness*. Ed. J. Murphy & J. Khalfa, Trans. J. Khalfa, London And New York: Routledge.
- Foucault, M. (2014). *On The Government Of The Living*. In M. Snellart, (Ed.) & G. Burchell, (Trans.), *Lectures At The Collège De France 1979-1980*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Fraser, N. (1981). *Foucault On Modern Power: Empirical Insights And Normative Confusions*. In *Praxis International*, Vol. 1, No. 3, (Pp. 272-287).
- Gadamer, H. G. (1992 [1975]). *Truth And Method*. New York: Crossroad.
- Habermas, J. (1987). *The Philosophical Discourse Of Modernity*, Trans. F. Lawrence, Cambridge, Ma: Mit Press.
- Handler, R. & Linnekin, J. (1984). *Tradition Genuine Or Spurious*, *American Folklore Society* 97, (Pp. 273-290).
- Handler, R. (1984). *Review Of The Invention Of Tradition, By E. Hobsbawm & T. Ranger*. *American Anthropologist*, 86(4), (Pp. 1025-1026).
- Heidegger, M. (1985 [1927]). *Being And Time*. Trans. J. Macquarrie & E. Robinson, Oxford: Basil Blackwell.
- Hobsbawm, E. J. & Ranger T. O. (1983). *The Invention Of Tradition*. Cambridge Cambridgeshire: Cambridge University Press.
- Honneth, A. (1997). *Foucault's Theory Of Society*. In *The Critique Of Power: Reflective Stages In A Critical Social Theory*. 3rd Ed., (Pp. 176-202). Cambridge Mass: Mit Press.
- Kant, I. (2000 [1781/1787]). *Critique Of Pure Reason*. Trans. & Ed., P. Guyer & A. Wood, New York: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1784). *Beantwortung Der Frage: Was Ist Aufklärung?* In *Berlinische Mo-*

- natsschrift 4, (Pp. 481-494).
- Kant, I. (2002 [1804]). What Real Progress Has Metaphysics Made In Germany Since The Time Of Leibniz And Wolff? In H. Allison & P. Heath, (Ed.), H. Allison, (Trans.), Immanuel Kant: Theoretical Philosophy After 1781, (Pp. 337-424). New York: Cambridge University Press.
- Karademir, A. (2015). Foucault Ve Cinsellik Deney(İm)İ Kurgusu. *Kilikya Felsefe Dergisi*, No.2, (Ss. 86-100.)
- Keskin, F. (2011). Felsefe Sahnesi. Michel Foucault: Felsefe Sahnesi, Seçme Yazılar 5, 2. Baskı İçinde, (Ss. 14-15). Ed. Ferda Keskin. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keskin, F. (2014). Özne Ve İktidar. Michel Foucault: Özne Ve İktidar, Seçme Yazılar 2, 4. Baskı İçinde, (Ss. 11-24). Ed. Ferda Keskin. Çev. Işık Ergüden Ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lacan, J. (2007). Production Of The Four Discourses. In J. A. Miller, (Ed.) & R. Grigg, (Trans.), The Seminar, Book Xvii, The Other Side Of Psychoanalysis. New York: W. W. Norton & Company.
- Lemke, T. (2016). Foucault, Governmentality, And Critique. London And New York: Routledge.
- Mcquillan, C. (2010). Philosophical Archaeology In Kant, Foucault, And Agamben. *Parrhesia* 10, (Pp. 39-49).
- Merleau-Ponty, M. (1989 [1945]). Phenomenology Of Perception. London: Routledge, Humanities Press.
- Nietzsche, F. W. (1961 [1883]). Thus Spoke Zarathustra: A Book For Everyone And No One. Trans. R. J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin.
- Nietzsche, F. W. (1966 [1886]). Beyond Good And Evil: Prelude To A Philosophy Of The Future. Trans. W. Kaufman, New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. W. (1996 [1878]). Human, All Too Human: A Book For Free Spirits. Trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. W. (1998 [1887]). On The Genealogy Of Morality. Trans. M. Clark & A. J. Swensen, Cambridge, Ma: Hackett Publishing.
- Peters, F. E. (1967). Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon. New York: New York University Press.
- Plant, B. K. (2008). Secret, Powerful, And The Stuff Of Legends: Revisiting Theories Of Invented Tradition. *The Canadian Journal Of Native Studies*, 28(1), (Pp. 175-194).
- Rice, T. (2003). Time, Place, And Metaphor In Musical Experience And Ethnography. *Ethnomusicology* 47, (Pp. 151-179).
- Ricœur, P. (1981 [1978]). The Metaphorical Process As Cognition, Imagination, And Feeling. In M. Johnson, (Ed.), Philosophical Perspectives On Metaphor. (Pp. 228-247). Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Rose, N. (1999). Powers Of Freedom: Reframing Political Thought. Cambridge:

Cambridge University Press.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Spivak, G. C. (1988). Can The Subaltern Speak? In C. Nelson & L. Grossberg, (Ed.), *Marxism And The Interpretation Of Culture* (Pp. 271-313). Urbana: University Of Illinois Press.

Sugarman, J. C. (1997). *Engendering Song: Singing And Subjectivity At Prespa Albania Weddings*. Chicago: Chicago University Press.

Wong, D. (2004). *Speak It Louder: Asian Americans Making Music*. New York And London: Routledge.

İnternet Kaynakları

Url 1 <https://Www.Youtube.Com/Watch?V=B1cedtewtum> Adresinden Elde Edildi.
Erişim Tarihi: 23.07.2021

Url 2 <https://Www.Youtube.Com/Watch?V=3zth8pkcvoy> Adresinden Elde Edildi.
Erişim Tarihi: 18.02.2017

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 ba-rındırmamaktadır. Her ne kadar partitur, 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 karıştıracı 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 müzik tartışması

*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

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 buradaki devreye giren unsur, beğenin 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 yanılıgı 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 yanılıgısına 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 alışveriş 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 olmakla mümkündür. 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 hatırlar. 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 nesnelere 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 “beğenin 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 uğratabilecekler 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 devleti 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 hemfikiridir. Tonal ilişkiler ve armonik sistemin başka bir müzik türünde benzeri bulunmadığı kesindir. Üçüncüsü ise batı sanat müziği daha dışavurumcudur ve insan coşkusu 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 düşünülmemen, 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 sorulanması.

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 karşılığın 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.

Araştırma Makalesi

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



Creative Panning Techniques for 3D Music Productions: PANNERBANK Project as a Case Study*

Oğuz ÖZ**
Can KARADOĞAN***

Abstract

The spatial arrangement of sounds in a three-dimensional space is a much more complex and meticulous design process than in a two-channel stereo mix. In particular, with dynamic panning methods around a fixed head, there is no certain rule for the placement of sound sources using object-type channels. The boundaries are set with the rules of psychoacoustics and hence, limited into a perspective that the listener can perceive. The software mentioned in this article is developed to create a Dolby Atmos mix designed for the audiovisual art project called MINDFLOW has taken the workflow to a further level: This work is designed by modeling a moving listener who walks through a fixed set of sound sources inside an exhibition using the original program PANNERBANK. The design and implementation of this complex dynamic panning model produced on the Max/MSP platform is discussed in detail.

Keywords: 3D Audio, Max/MSP, Dolby Atmos, Programming,

* Makale Geliş Tarihi: 10 Ekim 2023 Makale Kabul Tarihi: 24 Ekim 2023

** Produced from the doctoral thesis of the first author.

*** Research Assistant, Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatoire, ozo17@itu.edu.tr ORCID:0009-0003-9874-6643

*** Professor Doctor, Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatoire, karadoganc@itu.edu.tr ORCID:0000-0003-3611-6980

Creative Production Techniques

Üç Boyutlu Müzik Prodüksiyonları İçin Yaratıcı Panlama Teknikleri: Örnek Uygulama Çalışması Olarak PANNERBANK Projesi

Özet

Müzik teknolojisi tarihinde tasarım araçlarının geliştirilmesi, medya formatlarının iyileştirilmesi ve de sunum şekillerinin yenilenmesi sıkça karşılaşılan bir olgudur. Bazı yeniliklere sanatçılar ve mühendisler önce büyük direnç gösterse de bu yenilikler müzik prodüksiyonu üretim süreçlerini kalıcı bir şekilde değiştirmeye adaydılar. 1960'larda mono mikslardan stereo mikslere geçildiği gibi 2021 yılında dijital müzik platformlarında üç boyutlu ses formatlarından Dolby Atmos'un sinemadan gelen altyapısıyla büyük bir üretim değişimine aday olduğu görülmektedir. Bu yeni formatların sunulmasındaki ana amaç çoğunlukla yaratıcı endüstrilere yeni ifade imkânları kazandırabilmektir. Üç boyutlu bir mekânda seslerin uzaydaki yerleşimi iki kanallı bir stereo miks çalışmasındaki göre çok daha karmaşık ve titiz tasarım gerektiren bir işlemdir. Özellikle sabit bir kafanın etrafında dinamik panlama yöntemleriyle ses kaynaklarının nesne tipi kanallar ile yerleşiminin belli bir kuralı olmadığı gibi dinleyicinin algılayabileceği bir perspektifte sunulmasına gayret edilmektedir. Yazıda bahsedilen MINDFLOW projesi için tasarlanan Dolby Atmos miks çalışması için geliştirilen yazılım bu bakış açısını bir adım öteye taşımıştır. Bu çalışmada PANNERBANK yazılımı üretilmiş, bir serginin içindeki sabit yerleşimli ses kaynaklarının arasından yapılan bir yürüyüşün hareketli dinleyicinin modellenmesi ile tasarlanmıştır. Max/MSP platformunda üretilen bu karmaşık dinamik panlama modellenmesinin tasarımı ve uygulaması ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: 3B Ses, Max/MSP, Dolby Atmos, Programlama, Yaratıcı Yapım Teknikleri

INTRODUCTION

3D audio has unique features for music producing. In this paper, the application which was designed for the extended usage of these features will be explained. The work will start with a brief history of 3D audio to understand the culture and usage of 3-dimensional audio in acoustic music and productions with examples. Afterwards, the aesthetic approaches in the music projects which were mixed with the application will be explained. The application and the technical details will be explained in detail in Chapter 3. Deficiencies and the further development will be discussed in conclusion.

Brief History of Spatial Audio Culture

Even though 3-dimensional audio production technology appeared in the late 20th century, as a concept it dates to earlier ages of music history. Before music recording and production technologies were invented, the 3D sound placement concept was used acoustically by composers. Separated choir and orchestra were used in “Coro spezzato” style in the Renaissance period in Italy. It was not only separating choirs but also composing the music in a complex call-and-response style. 2 or 3 choirs, each had 4-part harmony, were placed far apart, and sung one after another or together (depending on the music). In England, Thomas Tallis’s “Spem in Alium” was composed for 8 separate choirs of five voices each. Although the details about the original premier are yet unknown, the piece was performed with 8 choirs arranged in a circle and the audiences placed in center in 1958. British composer Vaughan-Williams wrote “Fantasia on a theme by Tallis” for three different sized orchestras. Even in the classical era the awareness of spatial sound was on the minds of the well-known two: Mozart composed “Don Giovanni” for 3 orchestras, one in the pit, one onstage and one backstage. Haydn composed “Das Echo” for string sextet for 3 trios spatially separated. In the romantic period, Berlioz used separated orchestras or instruments in his pieces such as “Symphonie Fantastique”. In the 20th century, acoustically separated orchestras or sound systems used to create spatialization by composers’ such as Charles Ives, Henry Brant, Pierre Schaffer, Pierre Henry etc. Pierre Schaffer and Pierre Henry created a tetrahedral four-loudspeaker system for their musique concrete. In 1958 World’s Fair, Edgar Varese’s piece “Poeme Electronique” was presented over 425 loudspeakers in Philips Pavilion (Boren, 2018).

By the 1960’s, multichannel audio systems for the commercial market had started to be developed. In 1969, the first quadraphonic broadcast took place. Two different FM stations broadcasted the Boston Symphony Orchestra simultaneously front and back channels in stereo format. Two stereo systems were required to experience that quad broadcast. Also in 1969, 4 channel open-reel types were put on the market by “The Vanguard Recording Society”. However, the high selling prices and the limited number of machines to play them back pushed the industry to develop the new methods. Peter Scheiber is one of the first people who works on the quadraphonic matrix

systems which compresses four channels of audio data to a single stereo file and reproduces it to a quadraphonic speaker array by employing channel separation and phase artifacts (Barry, 1975). Many others worked on surround formats like ambisonics and wavefield synthesis for not only the market but also within academia.

Binaural formats were also considered for the market since they are the simplest 3D audio technology and easy to distribute. There are productions in which transaural binaural methods were used to broadcast like CBS's *The Twilight Zone* (1985). Even though binaural was used in several albums, that could not be an industrial standard.

Popular music is only marginally touched by binaural technologies. Examples can be found in Tchad Blake producer discography (Pearl Jam, Latin playboys, Tom Waits) or in albums like Pink Floyd "The Final Cut", Michael Jackson "History", or in some Stevie Wonder and Lionel Richie albums, that used the holophonic technique (by Hugo Zuccarelli). Nevertheless, the application of binaural techniques in popular music stays anecdotic. This lack of success seems to be due both to technical reasons and more general considerations (Fontana, 2007).

Even though there were many engineers to develop the technology and many others wanted to use and experience 3D audio, the lack of a compact format for multichannel audio made the technology fail commercially. In the late 1990's, SACD by Sony/Philips and DVD Audio from JVC was developed. Even though these formats were used in several albums they could not be a standard production approach (Boren, 2018).

The experience and use of 3D sound in human culture has always been tied to the technological capabilities of the generation hearing it: for most of human history, this technology was limited to architectural spaces and music composition. Since the 19th century, more advanced technologies have allowed both the more accurate representation of real-world soundscapes as well as sonic spaces that have no correlation in physical reality. The former trend is now being used in the rapid development of audio for virtual reality applications, which use head-mounted displays and headphones and are thus reliant on binaural reproduction methods (Begault, 2000; Xie, 2013). The latter trend of exploring new non-physical spatial audio has been manifested in augmented reality systems, which use spatial auditory content to represent information beyond that encountered in the real world. Though these systems may use multichannel or wave field loudspeaker methods within certain controlled environments (Boren et al., 2014), they also require binaural reproduction for deployment in day-to-day life, especially given the ubiquity of in-ear headphones or 'earbuds'

in modern society (Sundareswaran et al., 2003). Multichannel methods persist for film audio and home theater systems, but in the future these markets may also face increased competition from binaural or transaural content as HRTF individualization methods improve (Boren, 2018).

Technical developments like internet streaming and the streaming speed in recently, there are new approaches for mixing and delivering the 3D audio. With the transition to the digital cinema, engineers proposed the idea of transferring the original objects in monophonic format to be rendered in playback devices. According to this Tsingos, this approach has several advantages in production and delivery, such as;

- Enhanced immersion, adding height and flexible rendering across speaker layouts and environments;
- Enhanced personalization, allowing consumers to tailor the content to their preferences;
- Enhanced adaptability, ensuring that content is optimized across a wider range of playback devices;
- Enhanced accessibility, with improved multiple language support, improved video description and dialogue enhancement;
- Efficient production workflows and future-proofing of content, by deriving current or future deliverables from a single object-based master mix (Tsingos, 2018).

Dolby Atmos Format

Even though other companies used object-based audio format in audio production such as DTS:X and Auro3D Max, recently Dolby Atmos is used in most music production. The first Dolby Atmos content, the movie “Brave” by Pixar was released in 2012. Even though the format was focused on movies, it can be used in other fields such as music, gaming, live broadcasting, etc. Production companies started to use the format for music production since streaming platforms such as Amazon Music, Tidal and Apple Music started to support it in late 2010’s. With the help of the format’s flexibility in playback devices, technology companies are working on to use the formats for different experiences with the combination of other technologies such as head-tracking, virtual-reality, augmented-reality etc.

In any field except interactive products like gaming and VR, 3D audio is used to create an immersive space by panning the sound sources instead of the listener. However, technology allows the content creators to work on more interactive works by locating the moving listener into the center of the steady sources. This was the main purpose in the project which this paper focused on. New devices were designed to create this new aesthetic approach.

PROJECT OVERVIEW

Mindflow is a contemporary artwork designed and implemented by HA:AR, an art duo with Arda Yarkın and Hande Şekerciler. HA:AR combines diverse and contemporary tools of art and technology in its works. Similarly, in their project MINDFLOW the focal point of the work lies in dance choreography (Şekerciler & Yarkın, 2023). The dancer's movements were recorded by motion capture devices. An AI tool translated this information into artistic videographic patterns. The first step of the interactive part had classically trained musicians improvise while watching this video solo. After these takes are done, all individual recordings are placed in an exhibition hall using individual speakers. Audiences experience this interdisciplinary work by wandering between speakers playing improvised recordings and screens showing videographic images (Figure 1).

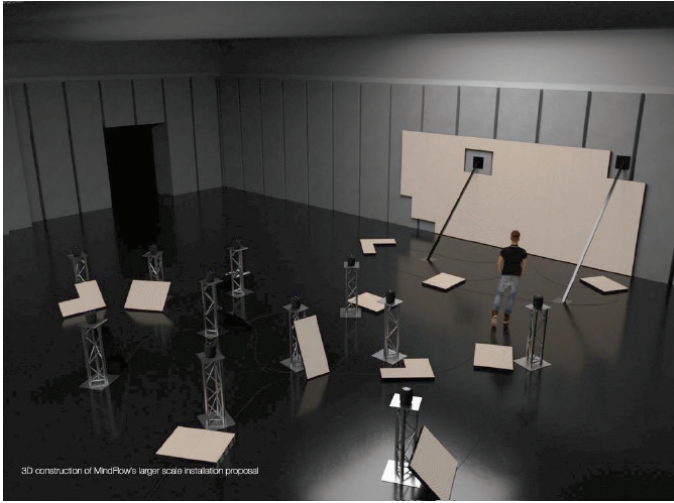


Figure 1. 3D render of large scale installation proposal from Mindflow project handbook (Şekerciler & Yarkın, 2023)

Mindflow is an immersive installation that consists of 9 videos and 9 sound sources which unifies architecture, the art of dancing, artificial intelligence and computer-based visual technology. Mindflow is aiming to break the traditionally-constructed, strict boundaries of classical music and achieve a new composition by transforming music with randomness, intuition and improvisation. While doing so, Mindflow is aiming to visualize the creation process by utilizing generative constructions (Şekerciler & Yarkın, 2023)

As it is shown in Figure 1, each instrument has its own 360° speaker and audiences can listen separately to the musician's reaction to the images. It is also possible to hear the entire orchestra with the stereo system which is located at the entrance of the venue.

The audio tracks used for the project were recorded at Babajim Studios in Istanbul. 8 different instruments were recorded for the project: harp, clarinet, cor anglais, cello, violin, double bass, piano and 2 percussions. Both close and room microphones were used to record the performances. This decision was important to create a natural sense of acoustic space in the mixes. The musical performances were not edited correctively to preserve the musicians' feelings about the images shown to them (Figure 2).



Figure 2. Footages from the recording sessions at Babajim Studios, Istanbul (Şekerçiler & Yalkın, 2023)

As mentioned in the introduction, Dolby Atmos is a flexible format to experience production in different environments. Firstly, it is important for the artists to have this option to give access to more listeners who have different listening devices. Secondly, the format is supported by many streaming services. It makes it easier to distribute the work than using other formats. It also creates other opportunities to expand the projects.

The initial plan was to have only a 3D mix. The main idea was to create a new kind of experience and a different artistic outcome from the project. However, it was necessary to create a stereo version of the mix to release it on streaming platforms. The stereo mix should contain the same musical ideas as the 3D version as possible, even if the 3D version would keep the attention.

During the production meeting, 2 different ideas for the 3D mix were considered. One was to think about musically creative ideas, as the musicians had done during

improvisation. Some channels were personally chosen by the sound engineers to be more in the foreground for various parts, as a common approach in music production. The video shown during the sessions was watched several times with the channels, and musical mixing decisions were made. Another idea for the 3D mixing was to simulate the original installation environment. The goal was to create a virtual sound space with all the automations working simultaneously to move the listener around in it.

Mixing Strategies

As mentioned above, the release of the piece was needed to fulfill all the required formats of the digital service providers upload expectation. The artists desired to create a listener's experience close to one of the exhibition spaces that would be reflected in an immersive mix that is to be consumed on a pair of headphones. They also insisted on the head-tracking feature that Apple Music platform offers. The head-tracking feature creates the illusion of "wandering" around in the musical sound space: When it is on, you can turn your head to the source that is normally panned to the sides or to the back of your head and focus to the sound as if it is in the front.

The piece is based on isolated improvisations done by eight instruments as they were watching a dance configuration. Turning on all instrument channels did not provide gestural clarity and cross-modal metaphorical moments when combined with the visuals. So strategically, a fixed time-based plan of the walk through the sources needed to be planned and this needed to be used for both musical 3D and stereo mixes. According to the plan seen in Figure 4, the listener walks through the sources and stops at a point where 3 instruments sound closer and the rest in the background every 60 seconds. Like the acoustic exhibition experience, all instruments can be heard throughout the piece but their volumes in the mix varies gradually depending on the position of the listener.

Stereo mix in Pro Tools

The stereo mix is completed in Pro Tools. Although the improvised tracks demanded a static classical music mix approach, the idea of a moving listener through fixed sound sources inspired another approach. As used in Walt Disney's 1940 animation *Fantasia*, the stereo mix made use of unnatural sounding dynamic panning techniques and volume automation moves. In today's classical music mix standards, instruments tend to be panned to a fixed position in the sound stage and kept there without huge volume changes in the automation. As a stereo mix to be compared to the dynamically varying 3D mix, it needed to have a similar extraordinary approach. Figure 3a below shows the volume automation lines of each channel, and every sub channel group of the individual instruments using the Pro Tools Studio DAW.

As mentioned above, depending on the walkthrough plan, the pan position of the listener to a given instrument would change, depending on the pre-decided stop

point. For example, the harp would begin from a hard pan left position, but then in the second half of the walk it would be panned to the right.

Musical 3D mix in Logic Pro X

The musical 3D mix used the same walkthrough plan as well. In both the stereo and the musical 3D mixes, the sources were moved around the head of the listener, attempting to create the illusion of the listener walking through these sources. In addition to the stereo mix, a little extra movement was added to the sources to create a “seeing by listening” feeling. The automation lines were created by actively performing the write function as the mix flows, which added a certain vibe of liveliness to every source providing the listener an element of fascination in an exhibition feeling. Figure 3.b shows the automation lines for 3D dynamic panning movements using the Logic Pro X DAW.

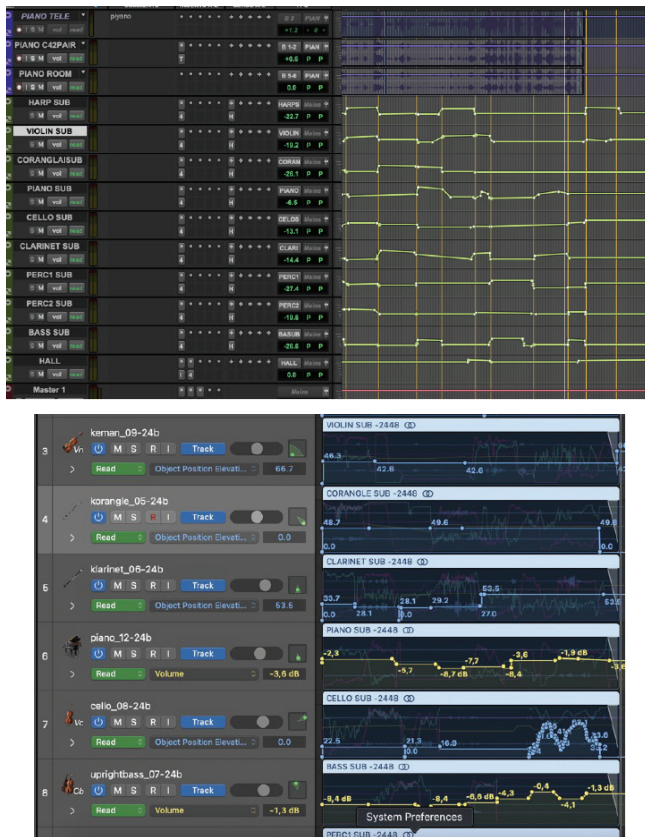


Figure 3. a) Automation lines used in the Musical Stereo mix session created using Pro Tools Studio. b) Automation lines used in the Musical 3D mix session created using Logic Pro X

Physical space simulation 3D mix

For a 3D mix that takes the physically realistic approach, we needed to use a DAW that has 2 important technical capabilities. Native Open Sound Control (OSC) support is one of the factors for communication with the Max/MSP. It should also have a customizable and assignable MIDI connection to control various parameters such as faders and pan pots. Since the main streaming platform to release is planned as Apple Music, it is important to have binaural playback of Apple Music during the mixing process. We can use almost any DAW to create the metadata Dolby Atmos needs for playback, but Logic Pro is the only DAW that allows audio engineers to hear Apple Music's binaural playback during mixing. Logic Pro was used for the realistic 3D mix because of its 2 technical capabilities.

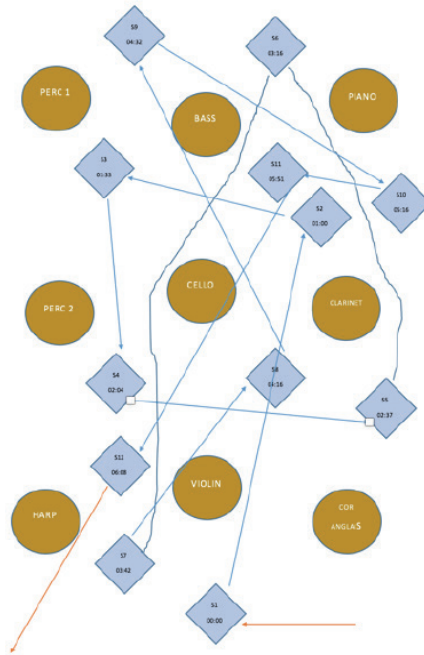


Figure 4. Placement of sources and time –based walk laps scenario that is used as a basis for all mixes

Both close and room channels were used for the entire mix. The volume controls should be set according to the intended position of the listener. When the position of the virtual listener changes in the virtual room with fixed positioned speakers, the faders of the near and room microphone channels should move accordingly. Also, the sum of the channels should be increased or decreased depending on the position of the listener. To achieve this approach, we should turn our thoughts in the opposite

direction, because technically we are panning the sources instead of the listener's position in the DAW. If we plan for the listener to move forward, we should pan the source backward. If we plan for the listener to move to the left, we should pan the source to the right. Moreover, the positions of these virtual sources should be the same throughout the piece. We planned a fixed position for all instruments as they are in the real installation. In our musical strategy, the positions looked like the picture below (Figure 4).

Headphones were used in this version of the mix, as it was mixed primarily for binaural with head tracking. The goal is to make this sense of place and movement even more realistic with the head-tracking capability offered by the Apple environment. Listeners should turn their heads according to the time code to better understand their position and interact with the mix. Listeners can focus on different music sources with the head-tracking capability.

The sound should be as natural as it occurs in the scene. We used EQ in the mix only to prevent one instrument from overpowering the others in the frequency spectrum. When the virtual listener is closer to a source, the sound becomes drier and louder than it would be in the real world. When using an EQ more drastically, the closest source will sound unnatural. For this reason, the equalizer was used in a gentler way. Compressors were also used to prevent one instrument from masking the others and clipping itself, especially if all instruments are heard equally when the virtual listener remains in the center of the room. Also, the parameters of the compressors are set to work smoothly because changing the distance makes the compressor's behavior more audible, which can be unnatural. Although we had room channels, additional reverb was used to create wholeness. Room microphones could not capture the same quality of an instrument and the room because the distance between microphones and instruments changes in the recording room. There was no automation to control musical parameters. All the artifacts and gestures created by improvisations were left as they were in the recording.

LISTENER-BASED PANNING APPLICATION FOR REALISTIC MIX

To change the paradigm and add another creative touch to this artwork, the idea of designing this new tool for listener position-based panning was accepted by HA:AR and the decision of creating separate immersive mixes was made. This article will focus on the technical implementation and artistic decision-making process of the listener-based panning approach.

Explanation of Setup and Routing in the Digital Audio Workstation

To create a more realistic approach, we used close, and room microphones together. They were both routed to an auxiliary channel to control the main volume and the limiter. Both close and room microphones were sent to an auxiliary reverb channel to automate and make the reverb sound more natural.

The sound should be as natural as it occurs in the real world. This is the reason that equalizers were used in the mix only to prevent one instrument from overpowering the others on a frequency basis. When the virtual listener is closer to a source, the sound becomes drier and louder than it would be in the real world. When using an EQ more drastically, the closest source will sound unnatural. For this reason, the equalizer was used in a gentler way. An additional EQ was also used for a reverb channel to prevent the mix sounds muddier. Compressors were also used to prevent one instrument from masking the others and clipping itself, especially if all instruments are heard equally when the virtual listener remains in the center of the room. Also, the parameters of the compressors are set to work smoothly because changing the distance makes the compressor's behavior more audible, which can be unnatural. Although we had room channels, additional reverb was used to create wholeness. Room microphones could not capture the same quality of an instrument and the room because the distance between microphones and instruments changes in the recording room. There was no automation to control musical parameters. All the artifacts and gestures created by improvisations were left as they were in the recording.

As mentioned before, the mix has an approach to create an illusion of the real world. To achieve this, the mixing engineers should think in a counterintuitive way when panning the sources, because technically the sources should be panned instead of the listeners in DAW. If it is planned to move the listener forward, the source must be panned towards backward. If it is planned to move the listener to the left, the source must be planned towards the right. Moreover, the positions of these sources should stay the same throughout the piece.

To have a convincing sonic image, all volume and pan parameters must move simultaneously. The easiest and most accurate way to have simultaneous movements was to create an application where you can control all parameters together. Creating a standalone application based on Max/MSP connected to the DAW provided the best option to achieve the intended sonic image. There are some other programming languages / programs to create an application which can be capable of doing what is aimed. Researchers of the music technology area are more experienced in Max/MSP programming, which is the reason that it was chosen.

Explanation About the Connection Between Max/MSP and DAW

MIDI (Musical Instrument Digital Interface) and OSC (Open Sound Control) are 2 options to connect between Logic Pro and Max/MSP. The plan has been changed several times due to their capabilities. The control parameters can be accessed and modified in the "Controller Assignment" window (Figure 5). The "Learn Assignment for ..." function can be used for easier access to create and modify the assignment MIDI or OSC. More details about the patches and the connection are explained further on in this paper.

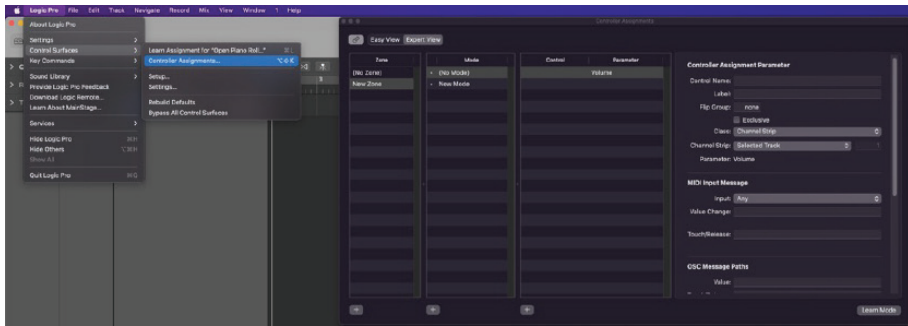


Figure 5. MIDI mapping window in Logic Pro

During patching, some problems occurred due to data flow in communication. The original plan was to send data only through the MIDI protocol. When the app was patched to use only MIDI, some parameters sometimes got stuck or did not work at all. There were no problems with individual control of volume or pan. However, data could not be properly transmitted to Logic Pro X when all parameters were working together. Also, Logic Pro X does not allow feedback via the Inter-Application Connection (IAC). MIDI Continuous Controllers (CC) signals cannot be sent via IAC, as noted on Apple's support website (Apple Inc., 2023). Because of these problems, the OSC protocol was chosen for the connection.

At the beginning of creating the OSC setup, the main problem was that the default OSC command list (aka. layout) is only supported by controllers which are approved by Apple. One of these layouts is TouchOSC's LogicPad. There are many parameters that can be controlled over or displayed on an iPad. However, using this layout is only possible with external iPads. Creating OSC communication between Logic Pro and Max/MSP or other applications in the same computer is not possible by default. To make this possible, Logic Pro should be tricked to see the Max patch as an iPad by setting a custom zero-configuration networking. First, the plug-in called "Zero" should be downloaded and installed to Max/MSP. After the installation, "zero.announce" object can be used to define the port, the device name as a tablet and has UDP OSC connection. Logic Pro automatically sees the max patch as a TouchOSC application (Figure 6). There were no problems when communicating via OSC. However, the researchers could not find a way to implement a new OSC parameter list. It was possible to use some standard OSC command lists, but at the time of the project there were no commands on it to control 3D panning data. The researchers tried to split parameters among different protocols with which they would work better. The MIDI protocol would be used for the parameters which cannot be controlled over OSC (e.g., 3D panning parameters) that do not need to be feedback in Max/MSP, while OSC protocol would be used for others.

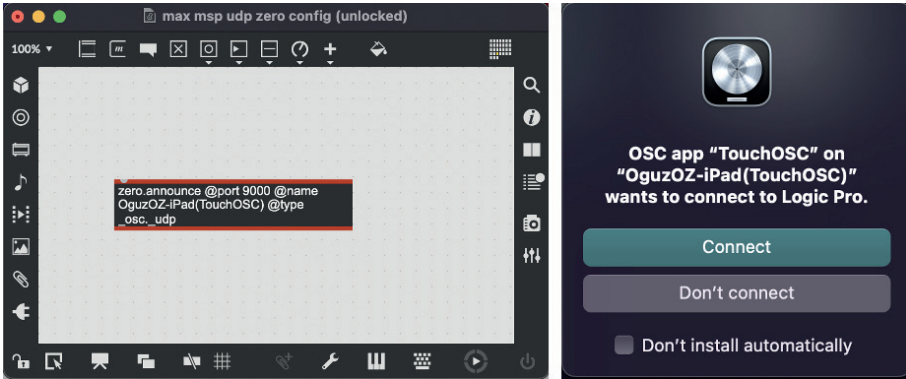


Figure 6. OSC connection between MaxMSP and Logic Pro

The performance of OSC with MIDI protocol was not proper enough to complete the mix. There were still drops in the connection while the virtual listener was moving. At that point the final decision was made to use only the MIDI protocol but with more than one virtual device. Controlled parameters were divided into 3 groups; main volume, room/close microphone mix and panning parameters. 3 different virtual MIDI ports were created on IAC Driver on Audio/MIDI Setup (Figure 7). Each of these 3 ports was used individually to connect the groups of parameters to Logic Pro.

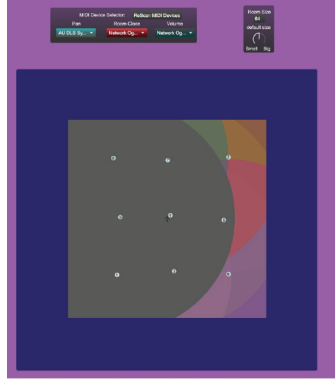


Figure 7. User interface of the Max MSP patch

The final problem with the connection is moving custom MIDI assignments to the other computers. Researchers could not find an uncomplicated way to create a file which was able to be copied and pasted to other computers easily.

The only solution was copying Logic Pro's MIDI assignments file. The MIDI parameters which are assigned in Logic are stored in "~/Library/Preferences/com.apple.logic.pro.cs". The new parameters and assignments are saved in this path after each change. Copying and pasting this file without changing the name is the easiest way to move the parameters to another computer.

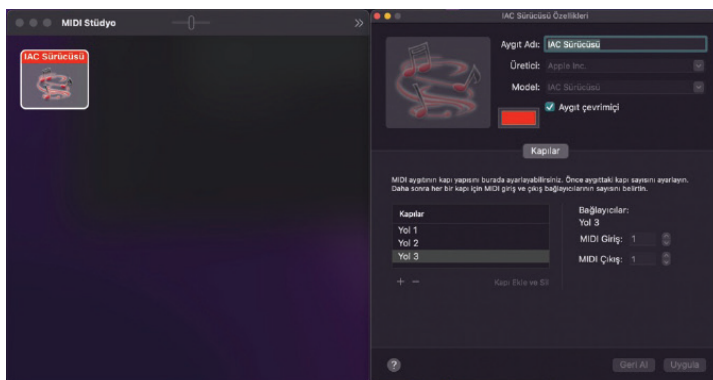


Figure 8. MIDI IAC settings

Explanation of the Max/MSP Patch

Figure 8 shows the basic user interface of the Max/MSP patch. There are 2 different main sections in the patch. The settings section is located on the upper side of the patch. In this section, MIDI connections and the virtual “room size” can be set. Users can select the different virtual MIDI devices with the pop-up menus. It is possible to scan the other possible MIDI devices by clicking the “ReScan MIDI Devices” button. Figure 9 shows the patch of the MIDI control section.

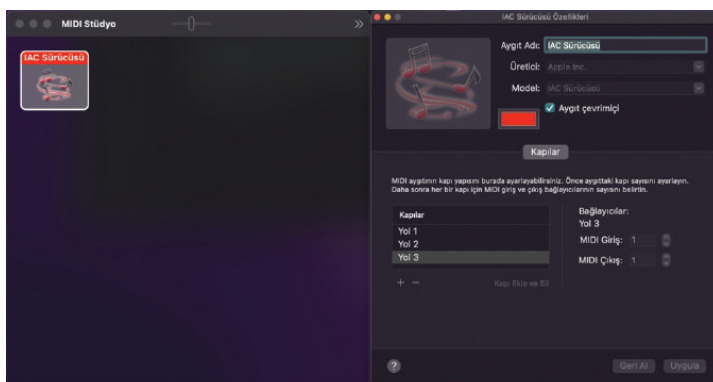


Figure 9. Patching view of the setting section

The panning section is located on the lower side of the patch. The “nodes” object is used to control the position of the listener and the sound sources. Nodes object size is controlled by room size knob. “midiinfo” objects outputs a list of midi devices to a pop-up menu when it receives bang. A “message” object named “ReScan MIDI Devices” is connected to bang the “midiinfo” object and create the MIDI device list. “umenu” objects are connected to show and select the MIDI device. It is time consuming to select each MIDI device separately. To select devices sequentially at once, each “umenu” object is linked to each other to select the next device.

All “umenu” objects are connected to different “send” objects to send the name of the selected devices to each parameter’s dedicated “midiout” objects in abstractions. The “Room size” section is also connected to other “send” objects to send the size data to abstractions. Room size is controlling the virtual room size by changing distances between objects. The range lies within 0-127 while 64 is the default value.

The “Nodes” object is used to set the main parameters which are 3 volume faders (room, close microphones, and auxiliaries) and 2 locations information (left/right, front/back) for each instrument in the mix. The “node” represents the sound source and “slider” represents the listener. In “nodes” object it is possible to create up to 64 different nodes, however it is limited to 9 nodes because there are only 9 instruments in this project. Each “nodes” is assigned to control the locations and volume faders of one instrument. The input of the object is used to set the visual representation of the room, to change the number of objects and to “bang” the object to get x-y axis data (Figure 10).

The “presentationRoomDisplay” patcher is created to control the size of the “nodes” object in the presentation view. The data obtained from the room size setting is scaled between certain numbers to make the view bigger or smaller and to make it seem to stay in the same center by changing the object’s left corner position, which is the reference point to position any object in Max/MSP. The “getxy” message box is banged continuously while positions are changing and sends the “getxy” message to send the position data of nodes and the slider from the middle outlet of the nodes object.

Nodes object gives several outputs at the same time which are optimized and assigned to different parameters.

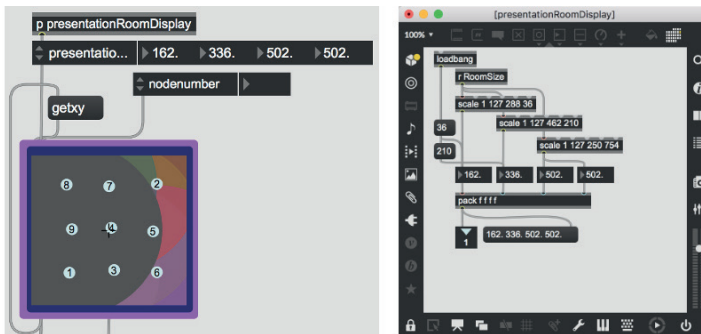


Figure 10. Patcher view of room size controller

Following outputs are used in the patch:

- Nodes position
- Slider position
- Distances between nodes and slider

Creating abstractions is the easiest and proper way to control and edit the patch in the Max/MSP environment. Changing only one abstracted patch is enough to make the same changes for all channels. Also, abstractions make the patch run like the logic of fader bank, which can give further opportunities to expand the patch. The abstraction named “ChCtrl” was created to set essential parameters to make the patch work (Figure 11). Four inputs of the “ChCtrl” object are connected to different parameters coming from the nodes object and message boxes. Three different data coming from nodes object are used for the positioning and volume faders, while message boxes set the fader bank numbers. The message boxes named 1-9 determine the fader bank number for each ChCtrl object. The “loadbang” object bangs the message boxes to send the fader bank numbers to each ChCtrl object when the patch is opened.

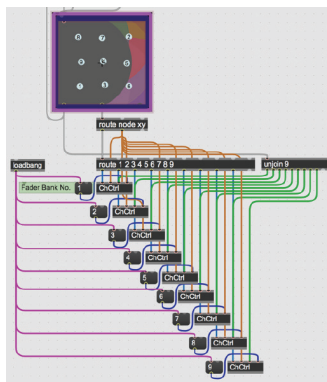


Figure 11. Connection to “ChCtrl” patch

The left outlet of the nodes object sends proximity information which shows distances between the nodes and the slider. Data is listed. Listed data should be separated, then carried to individual ChCtrl objects, which have the fader bank number the same as the node number, to control different channels. The middle outlet of the node objects is dump-out which sends several types of data. This outlet also sends the listed information which should be separated. The first route object which has “node” and “xy” arguments routes the positions of each node from the left outlet as a list and the slider position from the middle outlet. The second route object distributes the nodes position data to their individual “ChCtrl” objects.

Explanation of “ChCtrl” Object

ChCtrl object is the main abstracted patch which collects and processes data and sends them via MIDI out (Figure 12). Location information is processed on the upper side of the patch while the auxiliaries, room and close microphones volumes processing is being done in the lower side of the patch. The 8 main parts are color coded to make the explanation easier. Each input and output is named and has a green colored background. There are also 7 different receive objects to get data which is the same for each ChCtrl object (Table 1).

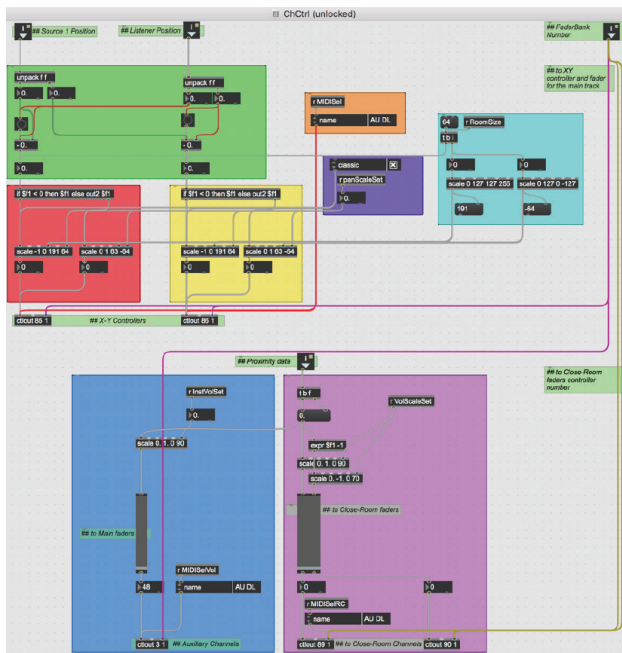


Figure 12. Inside “ChCtrl” patch

Table 1. Names of send objects and information they carry

Object Name	Area	Data Information
MIDISel	Orange	Rescan and select MIDI device for pan
RoomSize	Turquoise	Room size
PanScaleSet	Purple	Pan Law
InstVolSet	Blue	Logarithmic scaling for auxiliary
MIDISelVol	Blue	Rescan and select MIDI device for auxiliary
VolScaleSet	Pink	Logarithmic scaling for room and close microphones
MIDISelRC	Pink	Rescan and select MIDI device for room and close microphones

Green Area: The location data comes from the first and the second inlets of the ChCTRL object. They are unpacked and sent to float number objects to see the data. The subtraction object is used to calculate the location of the channels according to the virtual listener.

Red and Yellow Area: The linear data given by the nodes object are not sufficient to create a realistic soundscape while the virtual listener is walking between the sources. The movement of the sources should be changed according to the distance between them and the listener, especially when the room gets bigger. The location data, which is calculated by subtraction, is divided into 2 parts, and processed differently. If it is below zero, which means the source is positioned to the left of the listener, data is sent to the left scale object and scaled between 191 and 64. If it is above zero, data is sent to the right scale object and scaled between 63 and -64. This is the widest scaling range. It can be changed by the room size data, which is obtained at the 3rd inlets of the scale objects. Even though the panning in the DAW has 128 steps, data which is below zero or above 127 are calculated to minimize the patch work. The far-left inlets of scale objects are connected to data calculated in the purple area of the patch. The final calculated panning data is sent to “ctlout” objects, which have 2 arguments; controller number (can be changed from middle inlet) and MIDI channel (can be changed from left inlet). Controller number 85 is for the X axis and 86 for the Y axis for each channel (Table 2). MIDI channels are different for each “ChCtrl” objects. The left inlet of all “ctlout” objects are connected to their individual fader bank number which is coming from the 4th inlet of the “ChCtrl” objects.

Orange Area: The receive object carries the selected MIDI device for the “ctlout” objects which send the MIDI data assigned to control pan knobs.

Purple Area: The receive object carries the selected float number to change the exponent in the scale objects to change the scaling curve.

Turquoise Area: The receive object carries the integer room size number coming from the room size setting. The data is scaled twice. Left scale object is to control the far left and far front value. A right scale object is to control the far right and far back value. They are connected to the 4th inlet of the scale objects, which calculates the MIDI data for pan knobs and changes the scaling range.

Blue Area: The proximity data that shows the distance between nodes and slider in nodes object comes from the 3 inlets of ChCtrl object. The data is in float number format and has a range between 0. and 1. It should be scaled to the range between 0-127 for MIDI. However, in the scale object, it is scaled to 0-90 because in the DAW, the MIDI value 90 is equal to 0 dBFS on the volume fader. The “r InstVolSet” object is the receive object which carries the float value which is used to change the scaling curve to make the fader movement coherent to the pan law. The “r MIDISelVol” receive object gets the name of the selected MIDI device name which is used to transfer the MIDI signal to the DAW to control the auxiliary fader movement. The “ctlout 3 1” objects are used to send MIDI data over the controller number 3, and the same MIDI channel with other ctlout objects in the ChCtrl object.

Pink Area: The proximity data coming from the third inlet is used to control room and close microphone signals. Two separate scale objects are used to scale the proximity data differently. The one on the left is used to control the close microphone while the right one is for the room microphone. The “r VolScaleSet” object carries the float value which is used to change the scaling curve to make the fader movements coherent to the pan law. The range of the scales is different. The closed signal is scaled between 0 and 90 which is infinity to 0 dBFS in the DAW. However, 0 dBFS for room microphone sounds much more than it is needed in the mix. Scaling between 0-70 is set by researchers’ aesthetic choice during the mix. MIDI value 70 is equal to -10 dB in the DAW. The “r MIDISelRC” object receives the MIDI device name which is used to transfer the data from patch to DAW. Two separate ctlout objects are used to send scaled signals via 2 individual CC numbers and the same MIDI channel with other ctlout objects in the ChCTRL objects.

Table 2. MIDI CC numbers and data they carry

MIDI Controller Number (CC Number)	Data
85	Pan (X axis)
86	Pan (Y Axis)
3	Auxiliary channel's volume fader
89	Close microphone's volume fader
90	Room microphone's volume fader

DAW-MIDI assignments

Figure 13a shows the channel list in the Logic Pro X session. The first 9 channels are the auxiliary faders of each instrument. These channels control the main volume fader coming from each instrument's room and close microphones. Also, these auxiliary channels are responsible for 3D panning for each instrument. The stereo signal which comes from the close and room microphones does not have any 3D panning information.

They panned in stereo domain, then that stereo signal is panned on the 3D domain in the auxiliary channel. Close and room microphone channels which are used for the volume changes depending on the movement in Max/MSP are located after the 10th channel. EQ processing is also applied on these channels. To create a more realistic approach, a reverb is used in the mix. The Reverb channel is fed by the microphones' channels in post-fader routing settings. The reverb amount is not changed during the mix, but the fader movement affects the amount of dry signal which is feed the reverb. Close microphones' reverb send levels are lower than the room microphones. Even with the loudest volume level of the close microphone the signal should not have too much reverb because the louder close microphone signal would give the impression that the listener is closer to the source. For this feature, Logic Pro's default reverb plugin is used.

All the MIDI CC signals should be assigned to correct parameters in Logic Pro. The fader bank-wise design of the MaxMSP patch allows the same MIDI CC information to be used for each channel with just a different fader bank number. Figure 13b shows the MIDI mapping views for X axis (left-right) panning of the first and the second faders. They are set in fader bank channel strip class with the fader bank number in order.



Figure 13. a) Channel order in Logic Pro (left) b) MIDI mapping in Logic Pro (right)

The MIDI input section shows that the controller numbers are the same as in the Max/MSP ChCtrl objects (CC85) and the channel numbers are the same as the channels' fader bank number in Logic Pro. The value change box displays the MIDI controller assignment as a sequence of hexadecimal bytes. In the first channel's assignment's, B0 is MIDI CC Channel 1, 55 is 85. Lo7 indicates that the MIDI signal is 7-bit, and the variable parts of the messages are the lower 7-bits (aka. Least Significant Bit or LSB).

Conclusion

This project has its unique requirements which basic Max/MSP usage is enough to work on. There are other developments planned for future applications. Z axis cannot be controlled in this version of "PannerBank" because the height information is not used for the realistic approach of this project. As it is explained in the previous sections, the main approach is to create an illusion of walking among the objects staying on the ground. Heights of objects does not change in the actual exhibition, so does in the musical imitation. Even though adding the sense of angle change between ear and the source according to the distance was thought at first, that plan was left because of the technical limitation of the technology. The source should sound like it is at a position which is lower than the listener. However, the lowest position of a source in

Dolby Atmos format is the ear level. Dolby Atmos has a semi-sphere 3D sonic environment. It is impossible to locate a source to a position which is lower than the ear level. Nevertheless, since the height of the sources cannot be changed, automation for Z axis was not necessary in this project. It can be adjusted within the DAW if it is needed in this type of aesthetic approach.

Using 2D objects -as “nodes” is- is not comfortable while working on 3D audio, especially with the height information. It is not clear to understand all 3 dimensions in a single view. It is possible to have three views from different angles, which show top, side, and front view. It can depend on a switch to change a view or three different views at the same time in the same window but both options have their own disadvantages. Having three different views could not be space-efficient for the application. If a switch is used to change the view, it is not easy to understand which source is in front or back. The perspective is not easy to achieve in 2D views. To solve these problems, OpenGL support of MaxMSP can be used to create better visuals, which interpret the sense of sonic space in a more intuitive way. The perspective between the objects can be easier to understand. 3D figures rather than just circles can be used to have a more accurate display. Moreover, “jit.phys” objects can be used for different approaches with its advantages of collision detection and body dynamics. The sources can be automated as if sounds fall with gravity or collide with other sources and make them move.

The OSC protocol can be used to connect other programs along with MaxMSP to create visual expressions. It would create new experiences for both musicians and audiences. Using a daily device such as a regular cell phone is one of those developments currently being worked on. The researcher is working on another MaxMSP patch using a smartphone’s sensor data to pan the musical sources in the mix. In a piece named “Pieces and Parts, Part 1” composed by Nihal Saruhanlı, which was recorded, and Dolby Atmos format mixed by researchers of this paper, sounds of flying birds in the mix were panned by moving a cell phone.

The starting point of the project was to show the possibilities of programming to the sound engineers and the sound engineering students who are mostly trained only in music and music production. Although this project focused on panning, the data can be routed to any other musical parameter. Max MSP’s other features such as audio or video processing allow engineers and producers to create their own tools. The data can be connected to the visuals or lighting systems in live productions. Patches can be used to change the music and visuals together and make the experience more immersive for the audience in a concert venue. Hence, details about the connection between the applications are given in the paper to create another technical approach to connection possibilities.

This patch works well enough to fulfill its function in the abovementioned project. However, some other features should be supported. First, it is not possible to see and revise the current places of the objects in this patch because of the feedback

support problem of Logic Pro. There is no option to save and recreate the walking path in the patch. Also, further technical developments are needed to make mixing easier. There should be a transport section on the patch to start/stop and to see the time code coordinated. The size feature of Dolby Atmos can be controlled via another section in the patch. Lastly, the elevation feature cannot be controlled by the current version of the patch. It was not implemented here because there is no elevation processing needed in the project.

Three-dimensional audio production gives many different possibilities to the producers to expand the sonic experience. Main aesthetic approach is placing the listener to the center; however, dynamic listener panning with steady objects is one of the features, which was not possible before. Moreover, modern technologies like head tracking can make experiences interactive even with the standard streaming services without any need for more than a pair of headphones.

References

- Apple Inc. (2023, 05 12). Controller assignments Expert view Value parameters in Logic Pro. Retrieved from Apple Support: <https://support.apple.com/en-gb/guide/logicpro/ctls71c308ee/10.7.5/mac/12.3>
- Barry, R. (1975, February). Four Channel Sound Systems. *The Michigan Technic*, XCIII(4), 6-10.
- Boren, B. (2018). History of 3D Sound. In A. Roginska, & P. Geluso, *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio* (pp. 40-62). New York: Routledge.
- Tsingos, N. (2018). Object-Based Audio. In A. Roginska, & P. Geluso, *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio* (pp. 244-275). New York: Routledge.
- Şekerciler, H., & Yalkın, A. (2023, 07 15). Mindflow. Retrieved from ha:ar: <https://www.wearehaar.com/mindflow>

Araştırma Makalesi

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



Müzik Endüstrisinde Tüketicinin Değer Yaratımı*

Cevher SARIGÜL**

Özet

Son yıllarda sanat ve kültür alanındaki araştırmalar, tüketicilerin yaratım süreçlerine katılımlarına da odaklanmaktadır. Ancak şaşırtıcı bir şekilde tüketici profilinin müzik endüstrisinde meydana gelen dijital dönüşüme yönelik aldığı konuma değinilmemiştir. Yeni medya teknolojileri, tüketicilere tanıdığı imkânlar sayesinde tek taraflı üretim ve dağıtım ağ modellerini dönüştürmüştür. Örneğin, bu medya teknolojileri ile bir müzik üretiminde tüketiciyle birlikte yapılan çalışmalar veya hayran topluluklarının oyları ile belirlenen sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bu gelişme de yeni görev tanımları doğurmuştur. Çalışmada “yeni” olan medya evreninin imkanlarına bağlı olarak ortaya çıkan bu yeni görevler tartışılacaktır. Kullanıcı, üretici ve dolaşım ağlarının birbirine entegre olması, birbirini beslemesi ve etkilemesi ile oluşan “prosumer” (üre-tüketici), “value creation” (değer yaratımı), “collaborative consumption”(işbirlikçi tüketim) gibi kavramlar irdelenecektir. Yanı sıra, yeni medya araçlarının ortaya çıkardığı bu kavramlarla tüketicinin değer yaratma sürecindeki katılım fenomeni, mevcut literatür ışığında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anabtar Kelimeler: Tüketici değer yaratımı, işbirlikçi üretim, dijital müzik endüstrisi, birlikte üretim, prosumer.

* Makale Geliş Tarihi: 15 Eylül 2023 Makale Kabul Tarihi: 24 Eylül 2023

**İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji Y.L.Ö. ORCID: 0000-0003-2285-9361

Consumer Value Creation in the Music Industry

Abstract

In recent years, research in the field of arts and culture has also focused on the participation of consumers in the creative process. Surprisingly, however, the position of the consumer profile in relation to the digital transformation of the music industry has not been addressed. New media technologies have transformed unilateral production and distribution network models by providing some opportunities to consumers. For example, these media technologies have led to the emergence of consumer-driven music production or results determined by the votes of fan communities. This development has given rise to new task descriptions. The research will discuss these new tasks that have ... emerged due to the opportunities of the “new” media universe. Concepts such as “prosumer”, “value creation”, “collaborative consumption”, which are formed by the integration of consumer, producer and circulation networks, feeding and influencing each other will be analyzed. In addition, the phenomenon of participation of the consumer in the process of value creation with these concepts emerged by new media tools will be evaluated in the light of the existing literature.

Keywords: Consumer value creation, collaborative production, digital music industry, co-production, prosumer.

Giriş: Ortak Üretim, Ortak Yaratım ve Değer Yaratma

Bireysel tüketici profili, 1990’ların başından itibaren 2000’lerin ikinci yarısına kadar olan dönemde işbirlikçi tüketicileri belirgin hale getirmiştir (Chaney, 2010). Bu kavram, ilk kez Felson ve Spaeth tarafından 1978 yılında yayımlanan “Topluluk Yapısı ve İşbirlikçi Tüketim: Rutin Bir Aktivite Yaklaşımı” adlı makalede ortaya atılmıştır. Mülkiyete sahip bireylerin ürünleri paylaşma, hediye etme ve birbirleriyle takas etme temeline dayanan işbirlikçi üretim; ilk olarak ekonomik bir model olarak ortaya çıkmıştır (Botsman & Rogers, 2011, s. 9-10). Günümüzde ürünleri belirli bir maddi değer olmadan, karşılıksız olarak paylaşma veya takas etme gibi davranışlar, Web 2.0 teknolojisinin gelişmesiyle; yani yeni medya teknolojileriyle mümkün olmuştur. Tüketiciler, geleneksel pazarlama teorisindeki pasif rolleri yerine, giderek daha aktif hale gelmiş ve işbirlikçi olmuşlardır. Başlangıçta yalnızca hizmet alanında ortaya çıkan “tüketici katılımı” ve uygulaması yeni medya teknolojisinin artması ile genişletilmiştir. Özellikle son dönemde tüketici katılımı birçok akademik çalışmanın

konusu olmuş, üretici-tüketici olarak “prosumer” (Ritzer, 2015, s. 11), işbirlikçi üretici için “collaborative production- co-producer” (Wikström, 1996, s. 7) ve işbirlikçi yaratıcı “collaborative creative” (Hoyer vd., 2010, s. 288) gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Medya araştırmaları ve çevrimiçi netnografi alanında değerli önermelerde bulunan Kozinets (Binark, 2018, s. 82), tüketicilerin aktif davranışlarından yola çıkarak yayıncılık üzerine incelemelerde bulunmuştur. Ancak, müzik endüstrisiyle de birlikte ele alınması gereken tüketici davranışları, derin değişikliklere rağmen çok az araştırmanın konusu olmuştur.

Tüketici katılımının incelenmesi, son yıllarda akademik araştırmalarda önemli alanlardan biri haline gelmiştir. Ancak, ortak üretim ve ortak yaratım ile ilişkilendirilecek etmenler açısından halen bazı karışıklıklar devam etmektedir. Bu noktada Grönroos (2011), karmaşıklıkları gidermek için belirlemede; üretim, etkileşim ve tüketici değer yaratımı olmak üzere üç aşamadan oluşan bir önerme geliştirilmiştir. Üretim süreçleri; tasarım-geliştirme ve üretim-dağıtım süreçlerini içerir ve genellikle tüketicilerin katılımı olmadan gerçekleşir. Değer ise yaratma aşamasında ortaya çıkar ve bu aşama genellikle tüketiciler ile üreticiler arasında etkileşim olmadan gerçekleşir. Çünkü değer, tüketiciler tarafından ürün veya hizmeti kullanım sırasında deneyimlendiğinde ortaya çıkar (Franklin, 2022, s. 3). İki aşama arasında bir etkileşim olduğunda, ortak yaratım veya ortak üretimden bahsedilir. Bu ilişki, tarafların karşılıklı etkileşimde olduğu, iki tarafın da aktif olarak yer aldığı, birbirlerinden öğrendiği ve birbirlerini etkilediği bir süreçtir (Akaka vd., 2013, s. 273). Ortak üretim, tüketici üretim sürecine katılımını ifade ederken, ortak yaratım ise üreticinin tüketiciyle değer üretmesini olarak ifade edilir.

Sanatta Ortak Değer Yaratımı

Sanat ve kültür etkinlikleri için araştırmacılar; müzik endüstrisi ve diğer eğlence endüstrileri arasında ayırım yapmaktadır. (Leurdijk vd., 2014, s. 133). Yayıncılık, TV yapımları, video oyunları ve kaydedilmiş müzikler üreten topluluklar da kültürel endüstri içerisinde yer alırlar. Dolayısıyla bir eserin üretimini sağlayan üre-tüketiciler, endüstriyel üretim ve dağıtım süreçlerini benimserler. Bu bağlamda tüketicinin ortak değer yaratımının varlığından söz edebiliriz. Medya profesyonelleri ya da üreticiler, bir eserin üreticisi ve yeniden üreticisi olarak (intertextuality) belirli bir rolün avantajını ellerinde bulundururlar. Buradaki yeniden üretim, mevcut olan bir metnin (müzikal metin – nota, transkripsiyon ya da şarkı sözleri) fark edilebilir bir özelliğini, aynı biçimde başka bir çalışmayla ilişkilendirmeden, olduğu gibi almasıyla meydana gelen yapıtlardır.

Tüketici direkt olarak değeri yaratma sürecine müdahil olamaz. Tüketici değer yaratımı teknolojik gelişmelerle bariz hale gelmektedir. Harry Potter serisi ile ilgili Serhiieva (2022) çalışmalarında müzik üzerinden iletişim gücünün tüketicide yarattığı yeni anlamlara dair örnekler göstermiştir. 2016 yılında, Harry Potter filmlerinde kullanılan müzikler, “Cineconcert” adıyla sahne performanslarına dönüşmüştür.

Alexandre Desplat ve John Williams gibi bestecilerin film için besteledikleri eserler, bu konserlerde canlı olarak icra edilmiş ve hayran topluluklarına interaktif bir deneyim sunmuştur. Hayranlar bu film müziklerinden kendi seçkilerine göre çalma listeleri oluşturmuş ve albüm konseptleri üzerinde değişiklikler yaparak yeni bir yaratım ortaya koymuşlardır. (Elveren & Köse, 2021, s. 13). Eserin öğeleri üzerinde işlemler yaparak (albüm kapağı, albüm ismi, ses klip tasarımları vb.) yeniden üretimini sağlamışlardır. Bireyler takas etmeye çalıştığı ürünlerle, tüketici olarak marka elçisi rolünü üstlenmişlerdir (Sadrabadi vd., 2018, s. 55). Dolayısıyla artık tüketiciler kendi içeriklerini üretmeye başlamışlardır. Yeniden üretim şekilleri, prodüktörlere yeni üretim planlamaları kapsamında ilham kaynağı olmuştur. Literatürde tüketicilerin değer yaratım süreçlerine aktif katılımıyla ilgili vurgulayıcı çalışmalar bulunmaktadır. Cova ve arkadaşlarının (2007) Uzak Yol: Atılğan filminin hayranlarıyla ilgili yaptığı araştırmada, hayranların bölüm içerikleri ve müzikleriyle ilgili radyo programları oluşturarak “birlikte üretim”e dahil olduklarını vurgulamaktadır. Hayran tüketiciler daha sonra Star Trek adıyla dizi formatına dönüşecek konseptin örtük yaratıcıları olmuşlardır. Tüketicilerin katıldıkları değer yaratımları, öncelikle ilgi duydukları içerikler için oluşturulan çevrimiçi topluluklarla ve diğer sosyal bağlantılarla gerçekleşir. Literatürde özellikle müzik hayranlarının değer yaratımıyla ilgili Fabien Hein’in “Le fan comme travailleur: les activités méconnues d’un coproducteur dévoué” adlı Fransızca makalesindeki bulgular önemlidir. Bu çalışmasında Hein, hayranların sadece ekonomik bir kaynak değil, aynı zamanda bir iş gücü olduğunu vurgular. Hayranlar ve kültür endüstrisi arasındaki çeşitli iş birliği biçimlerine değinir (2011).

Tüketicilerin değer yaratımında önemli bir topluluk rolü oynadığı birçok çalışmada açıkça görülmektedir. Örneğin oluşturdukları oynatma listeleriyle tüketiciler, popüler olmak için yeni müzik listeleri üretirler. Bu film endüstrisine değer yaratan tüketicilerde de görülmektedir. Bu yeni yaratıcı kimliğine sahip olan topluluklar, film koleksiyonları oluşturarak filmleri yorumlar ve yeni anlamlar yaratırlar. Kurgusal montajlarla topluluk içinde bir statü kazanmaya çalışırlar. Dolayısıyla markalara ve önceden oluşturulmuş prodüksiyonlara karşı rekabet ilan ederler (Bagozzi & Dhoklakia, 2002, s. 3).

Müzik Endüstrisine Dair

Müzik endüstrisiyle ilgili klasik tarihyazımında belirtildiği üzere 1877’de Edison’un fonografı icat etmesiyle müziğin kaydedilişinden bu yana, birey pasif bir tüketici olmaktan öteye gidememiştir. Son yıllarda ise, en kaliteli akustiği ve mükemmel sesi arayışıyla müziği yeniden üretmeye yönelmektedir. Tüketiciler, bir sanatçı ve arkasındaki güçlü organizasyonun kaydettiği müziği pasif olarak çoğaltmak yerine, iyi duyum sağlamak için ekipmanlar satın alarak sürece dahil olur.

Radyo yayıncılığının gelişimiyle bilinmeyen sanatçıların dinleyiciler için performans sergilemesi amatör şarkı yarışmalarını beraberinde getirmiş oldu. Haliyle en

fazla dinleyiciyi harekete geçiren cazibeli amatör müzisyenler müziklerini kaydetme fırsatları buldu. Tüketicinin katılımı, konvansiyonel süreçlerdeki üretimi olumsuz bir sürece sürükledi ve 1990'lara doğru CD'nin ortaya çıkışıyla birlikte özel kopyalama süreci başladı. Dağıtım bakımından kulaktan kulağa yayılan bu kayıtlar, hayran kulüpleri ve sanatçılar için destek sağlamış oldu. Müzik endüstrisi teknolojik gelişmelerle pazarda büyük bir ekonomik çöküş yaşadı. Sonra yeni teknolojik aygıtlar üzerine kendini yeniden inşa etmeye çalıştı ve mevcut düzen tersine dönmüş oldu (Fairchild, 2015, s. 463). Buradaki değişken dijital müziğin ortaya çıkmasıyla, müziğin yeni tüketim tarzıydı. Tetiklenen değişimlerden bir diğeri de müziğin materyal yapısından soyutlanarak dijital bir veriye dönüşmesi oldu. Materyalden kurtulan müzik, paralel biçimde albüm konseptinden tekil birimlere dönüştü. Tıpkı 45'lik plaklarda olduğu gibi. Bu maddesizleşme hali sadece dağıtım gibi bir geleneği değil, tüm değer zincirlerini bertaraf etti (Fairchild, 2015, s. 445). İnternetle birlikte hiperlinkler (Binark, 2018) kolayca çoğaltılabilir halde döndü. Dolayısıyla bu durum yeni düzendeki ödeme sisteminin sorgulanmasına, müziğin ücretsiz erişimine zemin hazırladı.

Dijital müzik gelirlerindeki büyüme; tasarımların çeşitliliği, yükselen rekabet ortamı ve yeni dijital girişimlerin yaygın hale gelmesiyle gerçekleşti. Bunlar konvansiyonel medya patronlarının hiç istemediği senaryolardan biriydi. Örneğin Spotify ve Deezer ve diğer sosyal ağlar (Myspace) gibi birbirinden farklı organizasyonlar şirket olarak ortaya çıktı. Ancak klasik medya sermaye gruplarından farklı olarak, tüketicilerden oluşan organizasyonlar olarak çıkış yaptılar. Daniel Ek, bilgisayar mühendisi ve müziksever biri olarak, müzik oynatma listeleri oluşturup bunu ait olduğu ağ topluluklarla paylaştı. Spotify fikri ilk olarak bu süreçlerde gündeme geldi (Leijonhufvud & Carlsson, 2021, s. 14). Uygulamayı kodlayarak geniş bir pazarda sunumunu sağladı. Bu sayede dijital müzik endüstrisindeki yeni önerilerin bolluğu ve girişimlerin çeşitliliği, tüketici modelinin elinin güçlenmesine imkân tanıdı. Yeni anlayış, yatırımcıların ve tüketicilerin ortak değer yaratımıyla geleneksel endüstri ekonomisine meydan okuyarak yola çıktı

Maddesizleşen yeni dinleme formu, Spotify ve Soundcloud gibi veri akış servisleri aracılığıyla gerçekleşti. Sosyal etkileşimlerin oluşturulması da tüketiciler için önemli bir değer kaynağı haline geldi. Tüketicilerin etkileşim sağladığı forum sitelerindeki içerikler, yüksek abonelik fiyatları dayatan sistemlere yönelik reddiye başlıklarıyla doludur. İnternet kullanıcıları müziğe ücretsiz-çevrimiçi erişim sağladıkları için, bu mecralarda bulunan müzik bankalarına erişimden mahrum kalacaklarını çok sonra fark etmişlerdir. Ancak, tüketiciler, veri akış servislerinin müzik türlerine erişimi kolaylaştırdığından ve kaynakları bir araya getirdiğinden habersizdi. Bu durumun fark edilmesiyle, yazılımlar aracılığıyla yapılan takaslar belirgin şekilde azalmaya başlamıştır. Dosya aktarım protokollerinin gelişimi, tüketicilerin değer yaratımlarını çeşitli zorluklara itmiştir.*

* *File Transfer Protocol (FTP) adıyla bilinen dosya aktarım protokolü ya da bir diğer adıyla iletişim proto-*

Tüketici Mülkiyeti ve Katılımcı Kültür: Hayran Olarak Değer Yaratımı

Müziğin manipüle edilebilirliği, soyut karakteristik yapısına bağlı birim tabanlı tüketimi nedeniyle kolaydır. Manovich'e göre (2009) ise bu bir evcilleştirme biçimidir. Yani özne, müziği manipüle ederek ve dosya isimlerini yeniden adlandırarak müziği sahiplenir. Bu yeni müzik, bir hiperlink* haline dönüştürülerek tüketicinin yarattığı değer haliyle medyadaki dolaşımlara sürüklenir. Öte yandan indirme yapan bazı tüketiciler müzikleri boş bir CD'ye yazdırarak kapakları yeniden oluştururlar. Bu bazen orijinal albümün kapak fotokopisiyle bazen de tüketicinin yaratmış olduğu bir kartonete dönüşebilir. Burada müzik metni, paylaşıldığı anlam ve sunumdan daha farklı bir yapıya dönüşebilir. Bir anlamda tüketicinin değer yaratımı konvansiyonel süreçlerdeki alışkanlıkları sürdürmeye devam eder. Dijitaldeki müziği sahiplenme ve bireyin kendi nesnesini oluşturma davranışları böylelikle üretim alışkanlıklarından kaçır ve tüketiciye özel hale dönüşmüş olur. Müziğin dağıtımında tüketicinin rolü ve bireyler arası etkileşimi dolayısıyla hiperlinklerarasılık önemli bir rol oynar. Dolayısıyla sözlü iletişim vasıtasıyla yayılımı sağlanan müzikler, davranışsal bir değişimle kitlelere ulaşır. Böylece tüketici, üretimi dolaylı olarak destekleyerek değer yaratmış olur.

Materyallere dönüşen müzik eseri ve yaratıcıları yukarıda bahsedilen değişikliklerin yaygınlaşması ile piyasada ciddi krizler yaşamışlardır. Bu durum yalnızca plak prodüksiyon şirketleri değil, şirketlerin kendi sanatçılarına da sirayet etmiştir. Böyle bir sürecin çözümünü aramak için müziğin dağıtım ve pazarlanmasında yeni yöntemler aranmaya başlanmıştır. Yeni yöntem arayışları bazı sanatçılar için fırsata dönüşmüş ve müziğin maddeselliğinden istifade ederek web tüketicileriyle sağlıklı ilişkiler kurmaya girişmişlerdir. Örneğin tüketiciler, sanatçıların kariyerlerini geliştirmeyi amaçlayan yarışmalara katılırlar ve dolayısıyla sanatçı ve şirketi için değer üretmeye çalışırlar. Elisa Tovati'nin bir şarkı prodüksiyonu için hayranlarından şarkı sözü yazmasını istemesi de değer yaratım süreçlerine verilecek örnekler arasında yer alabilir. Hayranlar, belirli kültürel üretim biçimleri ve estetik anlayışlarına göre kostüm tasarımları, şarkı sözleri gibi çalışmalar üretebilirler. Bu üretimler genellikle hayran gruplarının özel ilgi alanlarına yönelik anahtar değişkenlere göre şekillenir (Jenkins, 1992, s. 285). Jenkins'e (2009) göre, bu etkileşim, yeni medya tarafından şekillendirilen katılımcı kültürle mümkün hale gelmektedir. Ancak, bu katılımcı deneyimi sağlayan temel unsur, güçlü dijital-sosyal bağlardır. Dolayısıyla, dijital ağlardaki sansür uygulamalarına maruz kalmayan hayranlar, bazen çatışan fikirler arasında gidip gelme veya hemfikir temsiller arasında seyretme durumuyla karşı karşıya

kolü, internete bağlanmış bir bilgisayardan bir diğer bilgisayara dosya aktarımını sağlayan bir kuraldır. Bu eylem iki bilgisayar arası dosya alma ve gönderim işlemlerini tamamlar (Seyir Defteri, "FTP (File Transfer Protocol)", Erişim Tarihi: 05.10.23, [https://bidb.itu.edu.tr/seyr-defteri/blog/2013/09/06/ftp-\(file-transfer-protocol\)#:~:text=FTP%20\(Dosya%20Aktar%C4%B1m%20Protokol%C3%BC\)%20internet,%C4%B0lk%20geli%C5%9Ftirilen%20internet%20protokollerinden%20birisidir.](https://bidb.itu.edu.tr/seyr-defteri/blog/2013/09/06/ftp-(file-transfer-protocol)#:~:text=FTP%20(Dosya%20Aktar%C4%B1m%20Protokol%C3%BC)%20internet,%C4%B0lk%20geli%C5%9Ftirilen%20internet%20protokollerinden%20birisidir.)

* Hiperlink, web tarayıcısında 'başka bir sayfaya geçiş yapmak' için kullanılan programlı komut ve adres bağlantılarıdır (SEM SEO, "Hyperlink Nedir? Hyperlink Ne İşe Yarar?", Erişim Tarihi: 05.10.2023, <https://www.senseo.com.tr/rebber/seo-sozlugu/biperlink-nedir-biperlink-ne-ise-yarar>).

kalabilmektedir. Fikirlerini multimedya aygıtlarını kullanarak en iyi şekilde aktarmaya çalışırlar. Hayranlar, dijital ortamlarda erişim sağlanan her tür içeriği (ses klibi, video ya da hareketli görsel) önce tekil olarak alımlar. Daha sonra, bunu diğer hayranlarla paylaşarak bir beğeni kamusu oluştururlar (Gans, 2014, s. 21). Gans bu yaklaşımında beğeniler üzerinden bir kimlik tanımı yapmaktadır. İdealize edilen tip ve stereotiplerle kültüre aitliğe dair hiyerarşik bir ayırmda bulunur. Buradaki kültürel aidiyeti sosyoekonomik olarak bir kast yapısına uyarlamaktan ziyade, estetik olarak birbirinden ayırır (2014). Fakat yargının asıl dayanağında sosyoekonomik hiyerarşinin varlığı vardır. Konvansiyonel medya gücünün var olduğu süreçlerde bu durum, beğeniye var eden prodüktörler tarafından irdelenir ve bireyleri kategorize etmekle şekillenmektedir. Dijital medya ve müzik endüstrisinin gelişimiyle birlikte bu beğeni toplulukları, tarif edilen tanımlarından soyutlanarak kendi seçkin kitlelerini yaratmış ve hayran toplulukları doğurmuştur. Bu durumda prodüktör ya da medya sermayedarlarının ölçmek istediği husus, bu beğeni kamusunun hangi sanatçı, hangi şarkı ya da müzikal türle ilgilendiğini öğrenmek olmuştur. Bunun için çoğu kez bu hayran topluluklarıyla iletişime geçerler. Katılım sürecinin kültürel ve sosyal anlamlara göre dönüştüğünü ifade eden Jenkins (2016) buradaki hayranların medya patronlarından ziyade daha çok kontrole sahip olduğunu vurgular. Jenkins'in buradaki ifadesinin yoruma dayalı olduğunu ifade etmek gerekir. Çünkü dijital ortamda, hayranların dahi takip edemeyeceği prosedür değişikliklerinin olması mümkündür.

Medya patronları hayran katılımını bir promosyon süreci olarak da görebilir. Ancak içeriği üretenlerin sayısı arttıkça, katılımcı kültürün geliştiğini ve çeşitlilik sağladığını ifade etmek gerekir. Tüketici, çoğu kez girişken hareket ederler. Örnek olarak tüketiciler sanatçılar üzerinden bahis oynama imkânı sunan şirketlerinin etkinliklerine katılırlar. Burada karar verici olan her ne kadar prodüktör gibi görünse de sonuçlar hayranlara bildirildiğinden müdahale edilmesi güçleşir. Dolayısıyla çevrimiçi hale dönen prodüksiyon şirketleri, müzik sektöründe sanatçıların tüketiciye dayattığı durumları tersine çevirebilir. Birey kısmen de olsa yapımçı rolü üstlenerek kendi istedikleri sonuçları önemli kılar. Bu durum bize üretimin görece özerk hale büründüğünü düşündürülebilir.

Prodüktörlerin tüketicileri üretim sürecine dahil etmek için kullandığı yeni yöntemler arasında tüketicilerin görüşlerini almak da vardır. Son yıllarda televizyon yarışmalarında, izleyicilerin tercihlerine göre belirlenen kazananlar, oldukça popüler bir konsept haline gelmiştir. Tüketicilerden en fazla oy alan sanatçı, bir kayıt sözleşmesi kazanmakta ve müzikal ürününü piyasaya sürme imkanına sahip olmaktadır. Türkiye'de O Ses Türkiye, Popstar, X Factor gibi yapımlar, kısmen de olsa tüketiciler (izleyenler) tarafından belirlenen yarışmacıların rekabet ettiği programlardır. Bu bazen katılımcıların hayran kitlelerinden ziyade, akraba ve akran kimselerce de desteklenen bir kampanyaya dönüşebilir. Zamanla diğer oy verenler ve katılımcı yakınlarının desteğiyle seçilen yarışmacılar, kendi hayran kitlelerini yaratmaya başlarlar (Koçak, 2021, s. 407).

Sonuç Yerine

Literatürde aktarılan sonuçlara göre, özellikle müzik endüstrisi özelinde tüketicilerin üretim süreçlerine katılımı gözlemlenmektedir. Tüketicilerin bu üretim aşamalarındaki etkileşimleri, sözlü iletişim aşamasından hipertextler aracılığıyla hiperlinklere dönüştürülerek gerçekleşebilir. Bu etkileşimler, birbirleriyle alışverişleri, sanatçı kariyerinin gelişimine katılımları gibi çeşitli şekillerde gerçekleşebilir. Dolayısıyla, dijital platformlar ve sosyal medya, tüketicilerin ürettikleri içerikleri kolayca paylaşmalarına ve bu şekilde daha geniş bir kitleye ulaşmalarına olanak tanır. Bu da tüketicilerin sanatçılarla ve diğer hayranlarla etkileşimde bulunarak müzik endüstrisine katkıda bulunmalarını sağlar. Bu katılım, müzik endüstrisinin dinamiklerini değiştirerek daha demokratik bir yapıya doğru evrilmektedir. Öte yandan tüketici toplulukların güçlü hale gelme süreçlerini gözlemleyebiliyoruz. Bu, hangi sanatçının, hangi koşullarda piyasaya erişebileceği konusunda üretici-tüketicilerin ortaya koyduğu ağırlıklı kendini var eder. Bu varlık fenomeni, yalnızca müzik endüstrisiyle sınırlı kalmayıp diğer eğlence endüstrilerinde de etkilidir. Örneğin, video oyunları tüketicilerin hayal dünyalarını ve oyun tasarımcılarını nasıl etkilediğini gösteren bir örnektir. Tüketiciler, oyunlar üzerinden yaratıcı fikirlerini ve geri bildirimlerini ifade ederken, oyun tasarımcıları da bu geri bildirimleri dikkate alarak oyunları geliştirirler. Tüketici önermeleri, oyun üretim sürecine değerli katkılarda bulunur; yeni oyun özellikleri, hikayeler ve oyun deneyimi üzerinde önemli etkiler yaratır. Bu şekilde, tüketicilerin aktif katılımı, eğlence endüstrisinde ürünlerin ve deneyimlerin kalitesini artırmak için önemli bir rol oynar. Bu etkileşim, tüketicilerin sadece pasif alıcılar değil, aynı zamanda yaratıcı katılımcılar olarak eğlence endüstrisine entegre olduklarını gösterir. Tüketiciler lider kullanıcı kimliğiyle belki anılabilirler. Böylelikle ortak üretim daha somut hale dönebilir. Müzik endüstrisindeki konumuyla tüketiciler, sanatçılara desteklerini sağlarlar. Bunu şarkı sözü yazımı ve kartonet-kapak tasarımıyla örnekleyebiliriz. Benzer olgular, Harry Potter hayranlarının davranışlarını inceleyen Serhiiieva (2022) tarafından gözlemlenir. Dolayısıyla buradaki üretici profil, katılımcı kültür (Jenkins, 2009) süreçlerinin olgunlaşmasıyla ve hayran kurgusu adı verilen bir fenomenin varlığıyla gün yüzüne çıkar.

Bu çalışmanın sonuçlarında, kaydedilmiş bir müziğin tüketiminde hayran toplulukların oynadığı kilit roller aktarılmaktadır. Dolayısıyla müzik dinleme etkinlikleri, derinlemesine sosyal bir etkinliktir. Tüketici, değer yaratmayla sosyal etkileşimlerinin olgunlaşması ve topluluk içinde tanınma arzusuyla ilerler (Cova vd., 2007). Bu tanınma arzusu, tüketicinin sahip olduğu değil, aynı zamanda kuşaklarına sunacağı performans ve müzik dağarcığıyla ilgilidir. Öte yandan kaydedilmiş olan müziğin tüketicileri, kendi zevklerine göre dijital müzikleri derleyerek listelerini oluştururlar. Buradan tüketicinin özgürlük alanını gözlemleyebiliriz. Ürünleri sahiplenme süreçleri, tüketme deneyimlerine değer atfeder. Sanatçılar birtakım promosyonlar aracılığıyla temsil üretirken, tüketiciler kendi misyonunu sergilerler. Ortak üretim ve yaratımlar bütün fenomenleri bir araya getirir (Grönroos, 2011, s. 283). Dolayısıyla

sinema, video oyunlar ve kaydedilmiş müzikler, üretim ve tüketim aşamalarında belirgin bir ayrımla konvansiyonel endüstri üretim yöntemlerini kabul eder. Şimdiki koşulları incelediğimizde prodüktör, tüketicinin değer yaratma sürecine müdahale edemez hale gelmiştir. Aksine tüketici ortak üretici misyonunu üstlenmiştir.

Müziği tüketiciye sunan aktörler, yalnızca sosyal etkileşimle değil, aynı zamanda dijital müzik dosyalarının manipüle edilmelerine ilişkin keskin dönüşümlerle de dikkate alınmalıdır. Örneğin çalma listeleri hazırlayan şöhret kazanmış dijital küratörlerin varlığını tanımalı ve yeni medya araçlarından biri olan etkileşimselliği iyi anlamalıdır. Tüketicilerin bilgi arayışında müzik endüstrisi, medya profesyonellerinin eylemlerini yeniden irdelememizi sağlamaktadır. Sözlü iletişimden sonra hiperlinkler aracılığıyla eli güçlenen tüketiciler, endüstride büyük açıklar yaratmış ve tüketicilere yönelik ulaşma zeminlerini döşemişlerdir. Burada en büyük medya farkı yaratan, yeni medyanın hipermetinsellik ve etkileşimsellik özellikleri olmuştur.

Dijitalleşmeyle kaydedilmiş müzikler hem sanatçılar hem de prodüksiyon şirketleri için sözlü iletişim önerilerinin şekillenmesine ve yeni aktörlerin doğmasına imkân sağlamıştır. Dolayısıyla etkileşimi artırmak için müzik şirketleri ve tüketiciler düzenli iletişim kurmaya özen göstermelidir. Kaydedilmiş müziğin tüketim özneleri birlikte-üreticilere dönüştükçe, prodüksiyon şirketleri üretimin geliştirilmesi için istek ve önerilerine yönelik araştırmalar yapmalıdır. Daha çok kapak tasarımı, şarkı sözü üretimi, albüme isim verme gibi misyonları payda ederek hayranların, yeni yaratıcıların, bir başka ifadeyle tüketicilerin katılımlarını sağlamalıdır. Bugüne baktığımızda prodüksiyon tercihleri, halen sanatçıları onaylayan geleneksel bir ideolojiyle hareket etmektedir. Dolayısıyla üretimi tüketicilerle tamamen paylaşarak, meşru bir zemin yaratmalılar. Üretici, tüketiciyle ürünü inşa ederse, erişilebilir hale gelmesinden dolayı dinler kitlelere bağlılığını pekiştirmiş olacaktır.

Kaynaklar

- Akaka, M.A., Schau, H.J. & Vargo, S.L. (2013), "The Co-Creation of Value-in-Cultural-Context". *Consumer Culture Theory (Research in Consumer Behavior, Vol. 15)*, Emerald Group Publishing Limited, Bingley, pp. 265-284.
- Bagozzi, R. P., & Dholakia, U. M. (2002). "Intentional social action in virtual communities". *Journal of Interactive Marketing*, 16(2), 2-21.
- Binark, M., Mert, E., Bayraktutan, G., Halaiqa, İ., Tunç, S., Çomu, T., & Büker Ayanak, Z. (2018). "Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri". (M. BİNARK, Derleyici) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Botsman, R. & Rogers, R. (2011). *What's mine is yours? The rise of collaborative consumption*, Harper Collins: London.
- Chaney, D. (2010). "What Future for Fan-Funded Labels in the Music Recording Industry? The Cases of My Major Company and Artist Share". *International Journal*

- of Arts Management, 12(2), 44–48.
- Cova, B., Kozinets, R., & Shankar, A. (2007). *Consumer Tribes* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080549743>
- Elveren Arı, B. & Gürses Köse, İ. (2021). “Metinlerarasılıktan Transmedya Hikâye Anlatıcılığına: Harry Potter”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4. Kültürel Bilişim, İletişim ve Medya Çalışmaları Kongresi Özel Sayısı, 1-25.
- Fairchild, C. (2015). “Crowds, Clouds, and Idols: New Dynamics and Old Agendas in the Music Industry”. 1982-2012. *American Music*, 33(4), 441–476.
- Felson, M. & Spaeth, J. L. (1978). “Community structure and collaborative consumption: A routine activity approach”. *American Behavioral Scientist*, 21(4), 614–624.
- Franklin, A. (2022). Introduction: Sustainability Science as Co-Creative Research Praxis. In: Franklin, A. (eds) *Co-Creativity and Engaged Scholarship*. Palgrave Macmillan.
- Gans, H. J. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İncirlioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grönroos, C. (2011). “Value co-creation in service logic: A critical analysis. *Marketing Theory*”. 11(3), 279–301.
- Hein, F. (2011). “Le fan comme travailleur: Les activités méconnues d’un coproducteur dévoué”. *Sociologie du Travail*, 53(1), 37-51.
- Hoyer, W. D., Chandy, R., Dorotic, M., Krafft, M., & Singh, S. S. (2010). “Consumer Cocreation in New Product Development”. *Journal of Service Research*, 13(3), 283-296. <https://doi.org/10.1177/1094670510375604>
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203361917>
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. MIT Press.
- Jenkins, H. (2016). *Cesur Yeni Dünya- Teknolojiler ve Hayran Kültürü*. (N. Yeğenil, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Koçak, C. (2021). “TV8’in “Gerçeksi Gösterilerinde” Kimlik İnşası”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8 (1), 399-419
- Leijonhufvud, J., & Carlsson, S. (2021). *Spotify Untold: How a Small Swedish Start up Changed Music Forever?* New York: Diversion Books.
- Leurdijk, A., Nieuwenhuis, O., Poel, M. (2014). *The Music Industry*. In: De Prato, G., Sanz, E., Simon, J.P. (eds) *Digital Media Worlds*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9781137344250_9
- Manovich, L. (2009). “The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?” *Critical Inquiry*, 35(2), 319–331.
- Ritzer, G. (2015). The “New World of Prosumption: Evolution, “Return of the Same,” or Revolution?” *Sociological Forum*, 30(1), 1–17.
- Sadrabadi, A.N., Saraji, M.K., & Monshizadeh, M.R. (2018). “Evaluating the Role

of Brand Ambassadors in Social Media”. *Journal of Marketing Management and Consumer Behavior*, Vol. (2) 54-70.

Serhiieva, O., Broiako, N., Dorofieieva, V., Kaplun, T., Shcherbak, I., (2022). “Contemporary Musicology”. *Postmodern Openings*, 13(1), 351-362.

Wikström, S. (1996). “The customer as co producer”, *European Journal of Marketing*, Vol. 30 No. 4, 6-19.

Araştırma Makalesi

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



Louis Spohr'un Op.35 Solo Arp İçin Do Minör Fantezi'sinin Tarihi ve İcra Önerileri*

Merve KOCABEYLER**

Öz

Louis Spohr'un 19. yüzyılın başlarında solo arp için bestelemiş olduğu "Op. 35 Do Minör Fantezi", enstrümanın teknik ve müzikal kapasitesini ortaya çıkaran ve geliştiren bir başyapıt olarak tarihe geçmiştir. Bu makalede, günümüzde sıklıkla icra edilen bu eseri anlayabilmek için bestecinin hayatı, yaşadığı dönemin özellikleri, eseri bestelerken göz önünde bulundurduğu dönem enstrümanının yapısal özellikleri ve besteciye ilham veren arp virtüözü eşi Dorette Scheidler Spohr'un hayatı incelenmiştir. Konuyla ilgili kısıtlı sayıda bulunan kaynaklara katkısı olması hedeflenen çalışmanın araştırma sürecinde gerekli literatür taramaları yapılarak, Spohr'un otobiyografisi başta olmak üzere yerli ve yabancı kaynaklar kullanılmıştır. Eserin ustalıkla icra edilebilmesi için rehber niteliği taşıyan bu makalede, icra önerilerine ve çalışma yöntemlerine yer verilmiştir.

Anabtar Kelimeler: Arp, Louis Spohr, Dorette Scheidler Spohr, Virtüöz, Fantezi

* Makale Geliş Tarihi: 17 Eylül 2023 Makale Kabul Tarihi: 21 Ekim 2023

**Merve Kocabeyler, mervekocabeyler@hotmail.com. ORCID: 0009-0000-1705-779X

The Historical Background of Louis Spohr's Fantasy in C Minor for Harp, Op.35 and Performance Suggestions

Abstract

Louis Spohr's Fantasy in C Minor, Op.35, composed for solo harp in the early 19th century, has earned its place in history as a masterpiece that showcases and advances the technical and musical capabilities of the instrument. In this article, to better comprehend this frequently performed work, the life of the composer, the characteristics of the era in which he lived, the structural features of the period instrument he considered while composing the piece, and the life of the harp virtuoso and composer's wife, Dorette Scheidler Spohr, who inspired him, have been examined. During the research process of this study, which aims to contribute to the limited number of existing sources on the subject, necessary literature reviews were conducted, utilizing both domestic and foreign sources, including Spohr's autobiography. This article serves as a guide for the masterful performance of the composition, offering performance suggestions and practice methods.

Keywords: Harp, Louis Spohr, Dorette Scheidler Spohr, Virtuoso, Fantasy

Giriş

Louis Spohr'un bestelemiş olduğu do minör tonundaki Fantezi, romantik döneme geçiş sürecinde yazılmış olan en önemli solo arp eserlerinden biridir. Günümüzde halen arp repertuarındaki sayılı başyapıttan biri olarak öne çıkmaktadır. İcrasında yüksek virtüözite ve müzikalite gerektiren eser, uluslararası solo yarışmaların programlarında ve orkestra giriş sınavlarının solo repertuarlarında yer almaktadır.

19. yüzyılın dahi bestecilerinden biri olan Spohr, aslında bir keman virtüözüdür. Gençliğinde özel arp dersleri alarak basit eşlikler çalabilecek düzeye gelmiştir ve bu enstrümanı çok sevmiştir. Ancak onu arp için bestelemeye yönelten en büyük etken büyük bir tutkuyla bağlandığı arpist eşi Dorette Scheidler olmuştur. Keman ve arp için beş düo sonat ve iki düo konçertant bestelemiştir. Bu eserleri eşikle birlikte icra etmişlerdir ve büyük beğeni toplamışlardır. Spohr oda müziği eserlerinin yanı sıra, arp için iki solo eser bestelemiştir. Bu eserlerden biri, "Op. 35 Do Minör Fantezi" diğeri ise "Op. 36 Bir Fransız Şarkısı Üzerine Varyasyonlar"dır. En çok ses getiren eseri, Fantezi olmuştur. 1807 yılında "Allgemeine musikalische Zeitung" adlı Alman müzik gazetesinde, o yıl solo arp için bestelenmiş olan en anlamlı ve sanatsal eserin "Op.

35 Do Minör Fantezi" olduğu ifadelerine yer verilmiştir (Zingel, 1937, s. 463). Bu eser, arpın müzikal potansiyelini ortaya çıkararak enstrüman hakkındaki önyargıları kırmıştır. Arpı şancılara veya diğer tek sesli enstrümanlara eşlik eden enstrüman olmaktan çıkarmıştır ve fantezi gibi solo müzik formlarında da ne kadar başarılı sonuçlar alınabileceğini kanıtlamıştır. Spohr, yenilikçi arp yazımı yaklaşımıyla kendinden sonraki bestecilere ilham vermiştir.

Louis Spohr'un Hayatı

Louis Spohr, 1784 – 1859 yılları arasında yaşamıştır. Almanya'nın Braunschweig şehrinde dünyaya gelmiştir. Amatör müzisyenlerden oluşan bir ailenin çocuğu olarak, beş yaşında keman çalmaya başlamış ve yedi yaşında Louis Maucort'dan keman dersleri almaya başlamıştır (Say, 2005, s. 352). Beethoven'ın çağdaşıdır ve Paganini'den sonra gelen en önemli keman virtüözlerinden biri olarak anılmaktadır (Aktüze, 2004, s. 2222). Keman dersleriyle birlikte keman için ilk bestelerini de yapmaya başlayan Spohr, Franz Eck ile çalışmak üzere San Petersburg'a gittiğinde buradaki performansı ile ilgi toplamıştır (Say, 2005, s. 352). Spohr, Almanya'daki Gotha saray orkestrasında başkemancı olarak çalışmaya başladığında öncelikle bir saray şarkıcısı olan Madame Scheidler ve ardından kızı arpist Dorette Scheidler ile tanıştığında yaşadığı heyecanı otobiyografisinde anlatmıştır (Spohr, 1865, s. 89). Dorette'nin arp çalışması Spohr'u derinden etkilemiştir ancak bestecinin arp ile ilk tanışması çok daha eskiye dayanmaktadır. 1770 – 1859 yılları arasında yaşamış olan Johann Friedrich Hasenbalg, Spohr'a arp dersleri vermiştir (Rensch, 2007, s. 150). O zamanlar arpı sadece kendi şarkılarını söylerken eşlik etmek amacıyla çalan Spohr, Dorette ile tanışır tanışmaz birlikte çalabilmek için ilk keman ve arp düo sonatını bestelemiştir (Spohr, 1865, s. 90).

Virtüöz ve besteci olmasının yanı sıra, başarılı bir orkestra şefi ve eğitimci de olan Spohr'un bestelediği eserler arasında operalar, oratoryolar, senfoniler, solo çalgı ve orkestra için konçertolar, konçertantlar ve oda müziği eserleri bulunmaktadır. Keman çalma teknikleriyle ilgili yazdığı öğretici kitaplar dönemin kemancılarına ışık tutmuştur. İngiltere ve Almanya'da keman okulları kurmuştur (Aktüze, 2004, s. 2222). Yeniliklere oldukça açık bir besteci olan Spohr, çift orkestra için senfoni yazmak gibi deneysel çalışmalarda bulunmuştur (Mimaroglu, 2022, s. 91). Spohr'un müziği, klasik dönemin akılcı stiline, romantik dönemin duygusal derinlik ve hayal gücüyle birleşimini yansıtmaktadır.

Bestecinin Yaşadığı Dönemin Özellikleri

Spohr klasik dönem ile romantik dönem arasında köprü kurmuş bestecilerden biridir. Klasik dönemin etkileri 1800'lerin başına dek hissedilmiştir ve Spohr'un bestecilik açısından en verimli yıllarına denk gelmektedir. Aydınlanma Çağı etkisi altında gelişen klasik dönemde, akıl her şeyin üstünde tutulmuştur ve duygular bastırılmıştır. Bilimin ve akıl yürütmenin ışığıyla aydınlanan klasik dönemin getirdiği

rasyonalizm kendini müzikte de göstermiştir. Bu yaklaşımda müzik yapısında simetri ve melodi çizgisi ön plana çıkmıştır (Boran & Şenürkmez, 2007, s. 134). Barok dönemin süslü stilinden ayrılarak daha dengeli ve net müzik yapıları oluşturulmuştur. Klasik dönemde duygular tamamen reddedilmemiştir ancak daha kontrollü bir şekilde ifade edilmiştir. Dönemin en önemli temsilcileri Mozart, Haydn ve Beethoven olarak anılmaktadır.

Fransız Devrimi'nin etkisiyle halkın duyguları ön plana çıkmıştır ve özgürlük arayışı başlamıştır. Beethoven'ın müziğindeki yalın anlatım ile birleşen özgürlük arayışı, klasik stilin romantik stile evrilmesini sağlamıştır (Say, 2006, s. 255). Beethoven'ın tohumlarını attığı romantik dönem, müzik kaynaklarında 1800'lü yılların başlangıcı itibarıyla ele alınmaktadır.

Romantik anlayış, Aydınlanma Çağı'na tepki olarak 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır (Boran & Şenürkmez, 2007, s. 181). Bu döneme kadar sanat, soylu sınıf ve kiliselerin kontrolü altındadır. Orta sınıfın kültürel gelişimi ve sanata ilgi göstermesiyle, müzisyenlerin de eserlerini özgürce yazıp halka sunabildiği dönem başlamıştır (Kaygısız, 1999, s. 200). Müzikal açıdan özgür hisseden müzisyenler, duygusal deneyimlerini ve yaratıcılıklarını ortaya koyarken yeni ritmik yaklaşımlar ve sıra dışı armoniler kullanmışlardır. Romantizmin getirdiği tutku ve heyecanlı yaklaşım, müzikte kromatizmi öne çıkarmıştır (Say, 2006, s. 265). Kromatik geçişler ve akorlar duygusal yoğunluğu ve dramatik etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Her ne kadar yoğun kromatizm kullanımı ve müziğin akışında aniden gelişen modülasyonlarıyla Wagner tarihe adını yazdırmış olsa da bu akımın öncüleri Weber ve Spohr olmuştur (Mimaroglu, 2022, s. 91). Spohr'un özellikle keman için yazdığı konçertolarda kullandığı kromatik hareketler, eserlerini dinamik tutmuş ve ifade yapısını güçlendirmiştir.

Louis Spohr'un Yaşadığı Dönemdeki Arpın Özellikleri

Bestecinin, çalgı müziklerinde özgürce kullanmış olduğu kromatizmi, arp eserlerinde kullanması pek de kolay olmamıştır. 19. yüzyılda arpın kromatik kullanımı, enstrümanın teknik gelişimiyle doğrudan ilgilidir. Atası lir olan arpın tarihteki ilk örnekleri yalnızca diatonik ses dizisini veren bir akortlama sisteminden oluşmaktadır. Ardından kancalı, iki sıra telli, üç sıra telli ve kromatik arp çeşitleri üretilse de enstrümanın kromatik değişimleri kolaylıkla yapabilmesini sağlayan asıl gelişme 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan pedal sistemiyle olmuştur. Her kromatik değişimde o notaya ait olan pedala basılarak telin gerildiği bu sistem, öncelikle tek hareketli olarak tasarlanmıştır. Tek kademe hareket kapasitesi olan pedallar, bağlı olduğu telleri yalnızca yarım ses tizleştirebilmiştir. Örneğin fa teline bağlı olan pedal aşağı doğru indirildiğinde, aynı tel üzerinde fa diyez notası elde edilmiştir. Tüm tonalitelere çalmaya olanak sağlamasa da esere başlamadan önce tellerin tona uygun akort edilmesi ve gerekli yerlerde anarmonik notaların kullanılmasıyla birçok kromatik değişimin önündeki engel ortadan kalkmıştır. Fransız enstrüman yapımcısı Erard bu sistemi bir

adım öteye taşıyarak, 1811 yılında pedal mekanizması çift hareketli/kademeli olarak tabir edilen arpı icat etmiştir (Say, 2006, s. 192). Arp dünyası için bir devrim niteliği taşıyan bu gelişmiş arpın Almanya'ya ulaşması hemen gerçekleşmemiştir (Zingel, 1937, s. 457). Spohr'un eşi Dorette Scheidler Spohr'un çaldığı arp, tek hareketli pedal mekanizmasına sahip bir enstrümandır. Spohr arp eserlerini bu sistemi göz önünde bulundurarak bestelemiştir.

Louis Spohr'un Arpist Eşi Dorette Scheidler Spohr

Dorette Scheidler Spohr, 1787 – 1834 yılları arasında yaşamıştır. Müzisyen olan anne ve babasının yönlendirmeleriyle erken yaşta piyano çalmaya ve dönemin ünlü arp eğitimci Johann Georg Backofen ile arp çalışmalarına başlamıştır. Henüz 18 yaşında iken Backofen'in bestelediği "Fantasia" başlıklı eseri büyük bir hakimiyetle çalarken onu dinleyen Louis Spohr, çok etkilendiğini ve göz yaşlarına zar zor hakim olduğunu belirtmiştir (Spohr, 1865, s. 90). Tanıştıktan kısa bir süre sonra beraber çalmaya başlamış ve hemen ardından evlenmişlerdir. Evlilikleriyle birlikte kendini arp konusunda geliştirmek isteyen Louis Spohr, bu enstrümanın özel tınısının ve mekanizmasının en iyi nasıl kullanılabileceğini anlamak üzere çalışmalarda bulunmuştur. Yoğun çalışma sürecinde, Gotha düşesi tarafından Dorette'ye hediye edilmiş olan arp onlara yetersiz gelmeye başlamıştır (Spohr, 1865, s. 100). Böylece yeni bir enstrüman arayışına girmişlerdir. Ailelerinin maddi desteğiyle, Backofen'a ait olan Naderman yapımı arpı satın almışlardır (Rensch, 2007, s. 153).

Dorette'nin çaldığı pedal mekanizması tek hareketli/kademeli arp genellikle mi bemol majör veya la bemol majör tonlarına akort edilmektedir. Böylece tellerin serbest pozisyonunda üç veya dört bemol elde edilirken, bemole akortlu tellerden natürel ses istendiğinde, bunu pedalları bir kademe indirerek elde etmek mümkün olmuştur. Kancalı arp döneminin ardından birçok arpist tek hareketli pedal sistemine alışmakta zorlanırken, Dorette bu enstrümanı çalan en başarılı arpistlerden biri olmuştur. Yeni enstrümanlarıyla birlikte turnelere çıkarak Avrupa'yi ve İngiltere'yi dolaşan çift saraylarda, seçkin konser salonlarında ve özel müzik toplantılarında konserler vermişlerdir. Konserlerin ardından Alman basınında Dorette'nin arp çalışındaki özgüven ve duyguları ifade ederken gösterdiği hassasiyetten büyük övgülerle bahsedilmiştir (Rensch, 2007, s. 153).

Spohr çifti, Londra seyahatlerinde ilk defa çift hareketli pedallı Erard arpı ile karşılaşmıştır (Zingel, 1937, s. 459). Tellerin gerginliği dolayısıyla daha fazla güç gerektiren ve yeni pedal sistemiyle oldukça kafa karıştıran Erard arpı, Dorette'yi o kadar zorlamıştır ki başarısız konser denemelerinden sonra bir daha arp çalmamaya karar vermiştir (Rensch, 2007, s. 154-155).

18. ve 19. yüzyıllarda arpın mekanizmasında yaşanan değişimler ve arpistlerin bu değişimlere gösterdiği tepkilerle doğru orantılı olarak, bestecilerin üretimleri etkilenebilir. Dorette Scheidler Spohr gibi virtüöz bir arpistin eşi olmasına rağmen, Louis Spohr da tüm eserlerinde arpın sınırlarını zorlama cesareti göstermemiştir (Zingel,

1937, s. 463). Ancak pedallı arpı ustalıklı kullandığı en önemli eser, 1807 yılında eşine ithafen bestelediği “Op. 35 Do Minör Fantezi” olmuştur. Bu eser, 19. yüzyılın arp dünyasında büyük yankı uyandırmıştır.

Op. 35 Do Minör Fantezi

Fantezi, belirli yapısal kurallara bağlı kalmayan özgür bir müzik formudur. Barok, klasik ve romantik dönemlerde talep görmüştür. Bestecilerin yaratıcılıklarını öne çıkararak hayal dünyalarını çalgılara yansıtılabildiği bu form, oldukça şüurseldir (Say, 2006, s. 250). Fantezi, bir sonat formu gibi bölümlerden oluşmasa da değişik temalar, doğaçlama bölümler ve farklı tempolar içerebilir. Spohr’un arp için bir fantezi besteleme fikri, bu enstrümanın solo potansiyeline ve ifade gücüne olan inancının altını çizmektedir. Besteci eserde arpın hem narin hem de güçlü tınılarını kullanarak kontrast yaratmıştır. Bu kontrast, enstrümanın geniş ses, ifade ve renk yelpazesini öne çıkarmıştır. Tarihte arp için yazılmış sayılı fantezilerden biri olduğu görülen “Op. 35 Do Minör Fantezi”nin 1807 yılındaki başarısının ardından, başka besteciler de arp için bu formda solo eserler yazmıştır. Örneğin ilerleyen yıllarda arpın Liszt’i olarak tanınan virtüöz besteci Elias Parish-Alvars, “Op. 61 Grande Fantaisie” ve Fransız besteci Camille Saint-Saëns, “Op. 95 Fantaisie” başlıklı eserler bestelemiştir.

Klasik dönem ile romantik dönem arasındaki geçiş sürecinde yazılmış bir eser olan “Op. 35 Do Minör Fantezi”, modern icracılar arasında farklı müzikal yaklaşımlar ve sorular oluşturmuştur. Eserin icrasında klasik dönemin kuralcı yapısına bağlı mı kalınmalıdır, yoksa romantik dönemin özgür yapısı mı ortaya çıkarılmalıdır? Bu sorular günümüzde birçok yarışma ve sınavların repertuarında bulunan bu eseri icra edenler arasında yorum farklılıklarına yol açmıştır.

Spohr’un bu eseri do minör tonunda, yani üç bemol içeren bir tonda bestelemesi tesadüf değildir. Bemollü tonlara akort edilen tek hareketli pedallı arp, tonu değiştir-mek için pedallarla telleri germek gerekmediğinden daha iyi tınlamaktadır. Bunu bilen besteci, bemollü ton tercihini hem olabildiğince az pedal değişikliği gerektirecek şekilde hem de konser salonlarında oluşan sıcaklık farklılığı yüzünden sık sık kopan arp tellerini daha fazla germemek amacıyla yaptığını belirtmiştir (Spohr, 1865, s. 96).

Eserde Kullanılan Çalma Teknikleri ve İcra Önerileri

“Op. 35 Do Minör Fantezi”nin tek hareketli pedallı arp ile icra edilebilmesi için çalmaya başlamadan önce arpın la bemol majör tonunda akort edilmesi gerekmektedir. Böylece teller açık pozisyondayken, si, mi, la ve re tellerinden bemol notalar elde edilmektedir. Eserin başlangıcında sadece ana tonda yer alan si bemol, mi bemol ve la bemol yeterli gibi görünse de eserin devamında re bemol notası da bulunmaktadır. Bu notayı elde etmenin tek yolu ise parçaya başlamadan önce re tellerini re bemol sesine akort etmektir. Günümüzde kullanılan modern konser arpları, çift hareketli pedal sistemine sahip olduğundan tonaliteye göre akort etme problemi ortadan kalkmıştır.



Görsel 1. Spohr Fantezi, 1. – 2. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 2)

(Görsel 1) 4/4'lük ölçü birimi ile oldukça yavaş bir tempoda başlayan eser, tek bölümlüdür ancak kendi içinde farklı karakterleri yansıtan ve tempo terimleriyle birbirinden ayrılmış farklı alt kısımlardan oluşmaktadır. Eserin en başında yer alan Adagio molto terimi çok ağır ve oturaklı anlamına gelmektedir (Say, 2005, s. 15). Etkileyici ve dramatik akorlarla başlayarak romantik dönemin özünü yansıtan eserin ilk satırlarında, Beethoven'ın "Patetik Sonatı"nın giriş kısmından esintiler hissedilmektedir. Bu akorların arpeggiando tekniğiyle çalınması, yani tüm notaların çok hızlı şekilde art arda çalınmasıyla kırık akor olarak duyulması, arpın karakteriyle bütünleşmiş ve enstrümandan daha sıcak bir ton elde edilmesini sağlayan bir teknik olarak yaygınlaşmıştır.

Eserin giriş kısmında istenilen müzikal sonuçları elde etmek için dikkatle düşünülmesi gereken ilk unsur tempo tercihidir. Kişisel önerim, sekizlik notaya 60 metronom tercih edilmesi yönündedir. Bu pasajın çok ağır bir tempoda olsa bile ritmik olarak doğru icra edilmesi çok önemlidir ve şaşırtıcı şekilde dünya genelindeki arpistler tarafından sıklıkla yanlış çalındığı görülmektedir. Örneğin 1. ölçünün 3. vuruşundaki akorun genellikle biraz geç çalınmasının sebebi, hemen öncesinde bulunan do notalarının sadece sol el ile oktav şeklinde çalınması ve ardından aynı elin akora atlamakta gecikmesidir. Sağ eldeki akorun gecikmemesi için do notalarının sol el ile çalınması çok iyi bir çözüm olsa da sol eldeki akorun da gecikmemesi için gerekli özen gösterilmelidir. Günümüzdeki icralarda bu gecikme öyle sık duyulmaktadır ki neredeyse Spohr'un yazmış olduğu ritmin unutulmasına yol açmaktadır. Bu problem, sadece sol el üzerinde do oktav ve akor arasında atlama çalışmaları yapılarak çözülebilmektedir.

1. ölçünün son vuruşunda yer alan inici arpejin legato ve lirik duyulması için hafif ritmik esnemeler (rubato) uygun görülse de diğer vuruşlarda ritmik sağlamlık gereklidir. Uluslararası yarışmalarda ve sınavlarda jüri üyelerinin bu eserle ilgili en büyük eleştirisi, ilk iki sayfadaki noktalı ritimlerin ve eserin yanlış icra edilmesiyle ilgilidir. Örneğin 2. ölçünün 3. vuruşundaki dörtlük notanın ardından, bir vuruş daha es bulunmaktadır. Ancak yaygın bir hata olarak, birçok icracı bu esi yeterince beklememektedir. Bunun temponun yavaş olmasının getirdiği sabırsızlıktan kaynaklandığı açık olsa da müzikal bir gerekçe olarak sunulamaz.



Görsel 2. Spohr Fantezi, 3. – 4. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 2)

(Görsel 2) Bir diğer yaygın ritmik hataya ise 3. ölçüde rastlanmaktadır. Buradaki çift noktalı ve ardından gelen tek noktalı on altılık notaların doğru ritimde, artikülasyonda ve eşit yayılmış bir crescendo ile icra edilebilmesi için çok yavaş ve dikkatle çalışılmalıdır. Bu ölçüde metronomu 120'ye getirerek on altılık notaları gösterecek şekilde kullanmak faydalı olacaktır.

4. ölçünün 2. vuruşunda görülen trilin iki el arasında bölüştürülerek çalınması önerilmektedir. Spohr'un dönemindeki kırılğan yapı ve gevşek telli arplar söz konusu olduğunda, bu tür uzun trillerin tek el ile çalınması oldukça kolaydır. Bu arplardaki basit pedal mekanizması sebebiyle tellerin üzerinde çok fazla basınç yoktur ve hızlı çalarken teller üzerinde daha rahat hakimiyet sağlanmaktadır. Günümüzde kullanılan çift hareketli pedal mekanizması ise teller üzerinde basınç oluşturmaktadır. Buna ek olarak geniş ses tahtalarıyla birlikte boyutu da büyüyen modern arplar ile sergilenen performanslarda, iki el arasında bölüştürülmüş triller hız ve artikülasyon açısından daha iyi sonuç vermektedir. 4. ölçünün son vuruşundaki geçiş notalarının ardından gelen 5. ölçüde, kromatik değişimler içeren armonik gamlar görülmektedir. Bu çıkıcı gamlarla birlikte eser, güçlü akorların atmosferinden uzaklaşarak, lirik ve zarif bir dünyaya geçmektedir.



Görsel 3. Spohr Fantezi, 5. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 2)

(Görsel 3) 5. ölçüde sağ elde görülmekte olan tüm notaların staccato tekniğiyle, yani kesik olarak çalınması için tüm notaların ikinci parmak ile çalınması gerekmektedir. İkinci parmak ile çalarken aynı parmak bir önce çalınan tele dokunmaktadır. Böylece telin tınlaması susturulmakta ve staccato tını elde edilmektedir. Önceki paragrafta açıklanan basınç farklılığından dolayı, Spohr'un dönemindeki enstrümanlar ile bunu yapmak oldukça kolayken, günümüzde staccato gamların akıcı ve net

duyulması için daha fazla teknik çalışma gerekmektedir. En faydalı olacak çalışma, ilk notayı çaldıktan sonra mümkün olabilecek en hızlı şekilde ikinci parmağı bir sonraki tele yerleştirmek, ancak çalmamaktır. Hızlı çalmak değil, hızlı yerleştirmek hedef alınmalıdır. Hızlı yerleştirme egzersizinin sonucunda ise hızlı çalma becerisi gelişmektedir. Bunu yaparken sadece ikinci parmak kullanılıyor olsa bile, elin genel pozisyonu ve diğer parmakların duruşu alınacak müzikal sonucu etkilemektedir. Özellikle baş parmağın ve serçe parmağın kasılmadığından emin olunmalıdır. Çıkıcı gam üst oktava doğru ilerlerken, sağ dirseğin de yukarı kaldırılması ve sağ omzun yukarı kalkmadan doğal pozisyonda tutulması gerekmektedir.



Görsel 4. Spohr Fantezi, 10. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 3)

(Görsel 4) 10. ölçüde Spohr arpın farklı renklerini göstererek sol eldeki motif için “flageolet” tekniğini kullanmıştır. Notaların üzerinde küçük bir daire işaretiyle gösterilen bu teknik, eli tele bastırırken eş zamanlı olarak aynı teli çekerek uygulanmaktadır. Böylece aynı telin bir üst oktavadaki sesi elde edilmektedir. Zil sesi veya suya düşen damla sesini anımsatan bir efekttir. Hemen ardından gelen 4. vuruşta ise icracının teknik becerisini gösteren süslemelere yer verilmiş ve dinamizm yaratılmıştır. Lirik, yumuşak motifler, süslemeler ve modülasyonlar içeren birkaç ölçünün ardından, ölçü birimi dışında yazılmış serbest bir pasaj gelmektedir.



Görsel 5. Spohr Fantezi, 15. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 3)

(Görsel 5) Nota üzerinde kadans yazmasa bile, bu pasajın bir kadans serbestliğinde icra edilmesi gelenekselleşmiştir. Bireyselliği ve duyguları öne çıkaran romantik akımın bir temsilcisi olarak Spohr, bu satırlarda icracıya yorum özgürlüğü tanımıştır. Nota üzerinde belirtilmiş cümle bağları, bestecinin müzikal fikirlerini yansıtmaktadır. Bu fikirlerle birlikte yorumcunun tempo, nefes ve nüansları belirleyerek ifade gücünü ortaya koyabileceği bir pasajdır. Geniş bir ses aralığına yayılmış olan bu pasajda, farklı oktavlarda kullanılan tellerin metal, bağırsak ve naylon gibi farklı materyallerden oluşması, aynı artikülasyon kullanılsa da farklı sonuçlar elde edilmesine sebep olmaktadır. Bu pasajda ses eşitliği ve ton kalitesi yakalayabilmek için tellerin materyaline göre artikülasyon planlanmalı ve eşitlik için ritmik egzersizler yapılmalıdır. Örneğin pasajın en başındaki fa diyez notası metal bir tel üzerindedir ve kolaylıkla güçlü ses çıkarmaktadır. Ancak hemen ardından gelen la notası, bağırsak tel üzerindedir ve çıkan ses daha yumuşaktır. Art arda gelen ve güçlü olması planlanan bu notaların eşitliği, hassasiyetle çalışılmalıdır. Heyecan verici arpejler ve icracının ustalığını sergilediği gösterişli bir kadans ile birlikte hazırlanan zeminin ardından, Allegretto bölümü gelmektedir.



Görsel 6. Spohr Fantezi, 16. – 26. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 4)

(Görsel 6) Ağır giriş bölümünün ardından hızlı bir tempo ile atmosferin değiştiği Allegretto bölümünde, klasik dönemi yansıtan sekiz ölçülük melodi formunun kullanıldığı görülmektedir. İki veya dört ölçü ve katlarıyla devam eden düzenli cümle yapıları klasik dönemde öne çıkmıştır (Boran & Şenürkmez, 2007, s. 134). Zarif, canlı ve incedikli bir dansa benzeyen bu melodi çizgisi de kendi içinde iki ve dört ölçülük simetrik yapılar barındırmaktadır. Kromatik değişimlerle çoşkulanırılmış ve sekiz ölçü sonra gerçekleşen armonik çözülümün ardından, 23. ölçünün son sekizliğinde aynı melodi tekrar başlamıştır. Eserin giriş kısmında görülen romantik stilin özgürlüğü, allegretto bölümünde klasik stilin düzenli yapısıyla birleşerek, dönemler arası bir köprü kurmuştur.

Allegretto bölümünde sunulan net melodi çizgisinin altında yer alan armonik ilerleme melodi yapısını desteklemiştir. 16. ölçünün birinci vuruşunda görülmekte olan ve sol el ile icra edilen do ve mi aralığı, bir oktavı aştığı için açık el pozisyonu ile çalınmalıdır. Bu pozisyonda çalarken dördüncü parmak ile bas çizgisindeki ilerleyişin temiz çalınması, armonik değişimlerin net duyurulması açısından önemlidir. Sol elde vuruş başlarında görülen do, re, mi bemol, mi natürel, fa ve sol notalarını çalarken bir önce çalınan teli dördüncü parmak ile susturmak, seslerin birbirine karışmaması için önerilmektedir.



Görsel 7. Spohr Fantezi, 27. – 31. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 4)

(Görsel 7) 27. ölçüdeki modülasyonla birlikte mi bemol majör tonuna geçilirken melodi çizgisi üzerinde dekoratif unsur olarak süslemeler kullanılmıştır. Hızlı tempoda net çalınması oldukça zor olan bu süslemelerin başladığı 29. ölçüde sık rastlanan bir hata, tempoda değişiklik yapılmasıdır. Bu süslemelerin ritmik varyasyonlar içeren egzersizlerle çalışılması, teknik hakimiyetin sağlandığı maksimum tempoya ulaşıldıktan sonra, Allegretto bölümüne başlarken bu temponun tercih edilmesi önerilmektedir. Aksi takdirde fazla hızlı seçilmiş bir Allegretto temposu, ardından net çalınamayan süslemeleri ve istenmeyen tempo değişimlerini beraberinde getirmektedir.



Görsel 8. Spohr Fantezi, 38. – 42. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 4)

(Görsel 8) Mi bemol majör tonunun birinci derecesine çözümünün gerçekleştiği 38. ölçüden itibaren, müziği ileriye taşımak için farklı ritmik desenler kullanılmıştır. Melodi çizgisinde yer alan üçlemeler, sol eldeki sekizlik eşlik notalarıyla desteklenmiştir. Bu ritmik fikir ve Allegretto bölümünün ilk ölçülerinde görülen motif, sağ el ve sol el arasında dönüşümlü olarak kullanılmıştır.



Görsel 9. Spohr Fantezi, 53. – 62. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 5)

(Görsel 9) İki el arasında dönüşümlü olarak kullanılan üçlemelerin ve on altılık notaların icrasında ritmik hassasiyet kazanmak için, küçük kesitlerin peş peşe çalışılması önerilmektedir. Örneğin üçlemelerde eşitlik sağlamak için 53. ölçüden 59.

ölçüye kadar sadece sol el partisini çalıp, 59. ölçüden itibaren sadece sağ el partisini çalarak, iki elde de aynı ritmik hakimiyetin yakalanması hedeflenmelidir. Bu egzersizin hemen ardından, on altılık notalarda eşitlik elde etmek için 53. ölçüden 59. ölçüye kadar sadece sağ el, 59. ölçüden itibaren sadece sol el çalınmalıdır. Bu egzersiz ile her iki eldeki ritmik eşitlik ayrı ayrı incelenirken, zorlu geçişlerin daha iyi anlaşılması ve el değişimlerinin akıcı hale getirilmesi sağlanmaktadır. 59. ölçünün ikinci vuruşunda sol elde görülmekte olan melodi çizgisinin bu kadar hızlı bir tempoda staccato çalınabilmesi için “étouffé” adı verilen farklı bir çalma tekniği kullanılmaktadır. Açık el pozisyonunda tüm notaların baş parmak ile çalındığı bu teknikte, çalınan her tel susturulduğu için sesler birbirine karışmamaktadır. Kesik ses elde etmek için uygun bir teknik olsa da çok hızlı tempoda uzun süre uygulandığında baş parmak için yorucu hale gelmektedir.



Görsel 10. Spohr Fantezi, 63. – 72. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 5)

(Görsel 10) 59. ölçüde başlayan “étouffé” çalma tekniğinin, 70. ölçüye kadar devam ettiği görülmektedir. Daha önce arp literatüründeki hiçbir eserde görülmemiş uzunlukta ve hızlı tempoda baş parmak ile çalmak, Spohr'un arp dünyasına kattığı yeni ve zorlayıcı unsurlardan biri olmuştur. Sadece sol el üzerinde ciddi çalışma gerektiren bu pasajda, sol baş parmağın kasılmaması için sol omuz rahat bir pozisyonda tutulmalıdır. Teli çektikten sonra baş parmağın tekrar hızlıca tele koyulması gerektiğinden, elin tellere olabildiğince yakın tutulması, staccato tekniğinin karakterine kapılıp tellerden fazla uzaklaşılması gereklidir. Bu pasajı çok uzun süre peş peşe çalmak kasımlara sebebiyet vereceğinden, sık sık ara vermek ve aralara farklı pasaj çalışmalarını almak önerilmektedir.

Görsel 11. Spohr Fantezi, 79. Ölçü (Miramontes, 2009, s. 6)

(Görsel 11) 79. ölçüde başlayan Allegro bölümü kendi içinde ölçülere bölünmemiştir ve ölçü birimi bulunmamaktadır. İcracıya yorum özgürlüğü veren bu pasaj, kadans niteliği taşımaktadır. Romantik akımın Spohr'un müziğine yansımaları olarak ortaya çıkan yoğun kromatizm kullanımı ve modülasyonlar kendini en çok bu bölümde göstermektedir.

Burada öne çıkan bir diğer teknik ise arpa'nın doğasını yansıtan ve birçok arpa eserinde sıklıkla kullanılan arpejlerdir. Spohr, modülasyonları arpejlerle birleştirerek farklı tonlar arasında akıcılık yakalamıştır. İcracının artikülasyon ve hız becerilerini göstermesine olanak sağlayan arpejler, neredeyse arpa'nın tüm oktavlarını kapsamaktadır. Peş peşe gelen *f* ve *pp* nüanslarının yarattığı kontrast, arpejlerin dramatik gücünü ve gelişen modülasyonların etkisini arttırmaktadır.

Allegro bölümündeki modülasyonların doğurduğu kromatik değişimler çok fazla pedal hareketi gerektirmektedir. Pedal hareketlerinin çok fazla olması arpistler için

icra zorluğu oluştururken, dönemin bestecilerini de arp eserlerinde yoğun modülasyon kullanmamaya yöneltmiştir. Ancak Spohr, arpın gerekliliklerini yakından bilmesi ve modülasyonları ustalıkla kullanılmasıyla, arpın da diğer enstrümanlar gibi farklı tonlarda çalabileceğini kanıtlamıştır (Zingel, 1937, s. 463). Arpejlerde dengeli bir ton yakalanması ve bu dengenin farklı oktavlar arasında korunması gereklidir. Cümle bağları, tempo, hızla değişen nüanslar ve pedal hareketlerinin eş zamanlı olarak ustalıkla yönetilmesi gerektiğinden, bu bölüm eserin virtüözite gerektiren noktalarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Sol elde ve sağ elde tek tek görülen arpej notalarını bir arada, yani akor halinde çalarak çalışmak gerekmektedir. Sol elde akor çaldıktan sonra, sağ eldeki akoru çalmadan sol elin hızla bir üst oktavdaki akora yerleştirilmesi, hızlı çalabilmek için önerilen bir egzersiz çeşididir. Teller üzerinde hakimiyet ve akıcı arpej çalabilmek için en önemli unsur parmakları tellere aynı anda ve çok hızlı yerleştirmektir.

Eserin devamında ise ilk sayfalarda kullanılmış olan "arpeggiando", "flageolet", "étouffé" ve arpejler gibi yerleşik tekniklere bağlı kalınarak, müzikal anlatım modülasyonlarla birlikte örülmeye devam edilmiştir. Müzikal materyal ve çalma teknikleri sabit tutulmuştur. Bu açıdan bakıldığında eserin devamında da aynı çalışma egzersizlerinin uygulanabileceği görülmektedir. Spohr'un tonaliteler arasında yaptığı kusursuz geçişler, farklı notalar üzerinde kromatik değişimler gerektirdiğinden, pedal hareketleri ayrı olarak çalışılmalıdır. Dönem arpistlerinin alışkın olmadığı yoğun kromatizm, arpistleri pedal değişimleri konusunda hızlı ve cesur olmaya teşvik etmiştir.



Görsel 12. Spohr Fantezi, Final (Miramontes, 2009, s. 9)

(Görsel 12) Eserin kapanışında allegretto bölümüyle bütünleşmiş olan motif tekrar görülmektedir. Ancak bu sefer sol eldeki eşlik partisinde oturaklı sekizlik notalar yerine, hızlanma hissi yaratan üçlemelere yer verilmiştir. Bu motifin vurgulu çalınması gerektiği sf terimi ile belirtilmişken, sol elde yer alan mi natürel sesi dikkat çekmektedir. Do minör tonundaki eser sona ermek üzereyken, mi bemol yerine tona aykırı bir ses olan mi natürel kullanılarak kısa bir süreliğine de olsa do majör tonu duyurulmuştur. Bu armonik değişimin belirgin şekilde ifade edilmesi, finalde daha etkileyici bir atmosfer yaratabilmek için önemlidir. Tekrar eden zarif bir motifin stratejik kullanımı ve ritmik desenlerle birlikte Spohr, eseri simetrik bir çözümlüyle sonlandırmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, arp literatüründeki en önemli solo eserlerden biri olan ve günümüzde sıklıkla icra edilen “Op. 35 Do Minör Fantezi”, donanımlı bir icra ortaya koyabilmek için ihtiyaç duyulan tüm yönleriyle incelenmiştir. Eserin tarihsel süreci, müzikal yapısı, eserde kullanılan çalma teknikleri, bestecinin yaşadığı dönemin ve dönem enstrümanının özellikleri ilişkilendirilmiştir.

Bestecinin arpist eşi Dorette Scheidler Spohr’un arp tekniği ve müzikalitesi, Louis Spohr’un arp ile ilgili derin bir anlayış oluşturmasını sağlamıştır. “Arpeggiando”, “flageolet”, “étouffé”, arpejler, hızlı pedal değişimleri gibi birçok farklı çalma tekniğini ustalıkla kapsayan eser, yenilikçi yapısıyla arpistlere ve bestecilere ilham vermiştir.

Üzerinde çok az sayıda çalışma bulunan “Op. 35 Do Minör Fantezi” ile ilgili Türkçe kaynak eksikliğini gidermek amacıyla kaleme alınan bu makalede, eseri şekillendiren faktörler incelenerek icracılara farklı bakış açıları kazandırmaya odaklanılmıştır. Eserin performansında karşılaşılabilecek zorlukları aşmak için çalışma yöntemleri önerilerek, akademik eğitim ve icra süreçlerinde arpistlerin yararlanabileceği bir kaynak oluşturmak hedeflenmiştir.

Kaynaklar

- Aktüze İ. (2004). Müziği Okumak Cilt-5, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Boran İ. & Şenürkmez K. Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Kaygısız M. (1999). Müzik Tarihi, Kaynak Yayınları, İstanbul
- Miramontes, J. H. M. (2009). Spohr Fantasia Para Arpa, Op.35
- Mimaroğlu İ. (2022). Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul
- Rensch R. (2007). Harps And Harpists, Indiana University Press, Bloomington
- Say A. (2006). Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Say A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Spohr L. (1865). Louis Spohr’s Autobiography, Longman, Green, Longman Roberts & Green, London
- Zingel H. J. (1937). Studien Zur Geschichte Des Harfenspiels in Klassischer und Romantischer Zeit, Archiv Für Musikforschung, Leipzig

Albüm Tanıtım

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

**Les Egarés*****Serkan Mesut HALİLİ****

SISSOKO SEGAL PARISİEN PEİRANI



LES ÉGARÉS

”Les Egarés”; No Format Records tarafından 2023 Mart ayında yayınlanan, 2 duo’nun birleşmesiyle meydana gelen bir “quartet” albümü.

Ballaké Sissoko (kora), Vincent Segal (viyolonsel) birlikteliği ile oluşan albümlere aşinayız. Daha önce “Musique De Nuit” ve “Chamber Music” isimli albümler çıkaran ikiliye, bu defa “Memento”, “Abrazo”, “Belle Epoque” albümleriyle uzun yıllardır birlikte dinlediğimiz Vincent Peirani (akordiyon), Émile Parisien (saksafon) ikilisi de ekleniyor. Besteler ve emprovizasyonların zenginleştirdiği 10 eserden oluşan albümde; “Esperanza” Marc Perrone, “Time Bum” Cyril Atef, Thomas Jordan, “Orient Express” Josef Zawinul bestesi olarak fark ediliyor. LP formatında yayınlanan versiyonda bu 3 eser bulunmuyor.

Doç., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü Öğretim Üyesi.

Eser listesi şu şekilde:

1. Ta Nyé - Ballaké Sissoko
2. Izaö - Vincent Peirani
3. Amenhotep - Vincent Segal
4. Orient Express -
5. La Chanson des Egarés - Vincent Segal
6. Esperanza – Marc Perrone
7. Dou - Émile Parisien
8. Nomad's Sky - Vincent Peirani
9. Time Bum - Cyril Atef, Thomas Jordan, Vincent Segal
10. Banja - Ballaké Sissoko

Bu çalışmayı günümüz müzik türleri arasında dünya müziği kategorisinde değerlendirmekle birlikte caz ve modern/çağdaş akımın etkilerini fazlasıyla hissettirdiğini söylemek mümkün.

Kendi deyimleri ile “birbirlerine oyun alanı” sağladıkları, caz olmayan ama tam anlamıyla geleneksel de sağlamayan, avangart ya da oda müziği olarak da kabul edemeyeceğimiz ancak bunların hepsinden öğeler taşıyan, basit bir icra şekli yanında virtüözlük gösterileri olan, dört ayrı sesin tek müzik oluşturduğu iddiasıyla kaydedilmiş bir albüm.

Aslında klasik müzik eğitimi alan üç Fransız müzisyene, Mali asıllı ve kendi geleneksel müziğinin ustası bir performansçının eklenmesi gibi de görülebilir. Uzun zamandır bu iki grup caz ve dünya müziği alanında birçok festivalde başarılı konserler vermekle kalmadı aynı zamanda bireysel ya da beraber eklendikleri farklı grup ve kişilerin albümlerinde de boy gösterdi.

3 Ekim 2023 tarihinde Akbank Caz Festivali kapsamında Cemal Reşit Rey Konser Salonunda sahne alan grup, dörtlü olarak albümün Türkiye prömiyerini yapmış oldu. İstanbul’da gerçekleşen bu konserden kısa bahsetmek gerekirse;

Vincent Peirani’nin küçük bir konuşmasıyla başlayan konserde her eseri diğer icracı sundu. Albümdeki performansların haricinde daha uzun ve doyurucu sololar ile her parça başka bir kimliğe büründü. KONSERE ait hatıramızda kalan ilginç anlardan biri; Ballaké Sissoko’nun sunumu esnasında içinde yetiştiği ve temsil ettiği toplumda müzik insanı olmanın zorluğunu anlattığı, farklı bir ülkede var olma çabası ile daha çok müziğe sarılmanın kendisini bugünkü kariyerine ulaştırdığını söylediği bölüm olabilir. Tabii Fransızca yaptığı bu açıklamayı Vincent Segal tercümesi ile İngilizce dinledik. Bir diğeri ise, Amenhotep isimli bestesinin icrasını, müziğimizi ve kültürümüzü dünyanın birçok yerinde başarıyla temsil eden Derya Türkan’a ithaf etmesiydi.

Albüme dönecek olursak, daha önce örneğine rastlanmayan bu enstrüman kombinasyonu ile oluşturulan eserler doyurucu bir çeşitliliğe de sahip. Doğu Avrupa etkilerini gördüğümüz Izaö, Vincent Segal’in makamsal öğeleri solusunda kullandığı

Orient Express, Marc Perrone'un harika bestesi Esperanza'daki Vincent Peirani performansı, ayrıca Dou'daki Ballaké Sissoko ve Émile Parisien uyumu albümde göze çarpanlar arasında yer almaktadır.



33. Akbank Caz Festivali, 3 Ekim 2023, İstanbul. (Fotoğraf: Merih Akoğul)