

TÜRKİYE'DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ: DEĞİŞEN PARADİGMALAR, KESİŞEN TEMALAR

Güneş AYAS

Özet: Yakın zamana kadar müzik sosyolojisi hem Türkiye'de hem de dünyada sosyolojinin marjinal bir dalı olarak görülmekteydi. 1980'lerden sonra bu tablonun dramatik bir şekilde değiştiği ve özellikle Batı'da müzik sosyolojisi yayınlarında bir patlama olduğu görülmektedir. Bu alanda yapılan çalışmaların sayısı her geçen gün artmaktadır. Bu çalışmada, Türkiye'de müzik sosyolojisinde değişen paradigmlar, değişen temalar üzerine tartışmalar yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Sosyolojisi, Ziya Gökalp, Türk Müziği, Erken Cumhuriyet Dönemi.

MUSIC SOCIOLOGY IN TURKEY: CHANGING PARADIGMS, INTERCHANGING THEMES

Güneş AYAS

Abstract: Until recently, music sociology was seen as a marginal branch of sociology both in Turkey and in the world. It is seen that this picture has changed dramatically after the 1980s, and there has been an explosion in music sociology publications, especially in the West. The number of studies in this field has increased day by day. In this study, discussions will be held on changing paradigms, interchanging themes in music sociology in Turkey.

Keywords: Music Sociology, Ziya Gökalp, Turkish Music, Early Republic Period.

TÜRKİYE’DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ: DEĞİŞEN PARADİGMALAR, KESİŞEN TEMALAR

Güneş Ayas



Müzik sosyolojisi yakın zamana kadar gerek Türkiye’de gerekse dünya-da sosyolojinin marjinal bir şubesi olarak görülüyordu. Bu tablonun 1980’lerden sonra çarpıcı bir şekilde değiştiği, bilhassa Batıda müzik sosyolojisi yayınlarında bir patlamanın yaşandığı görülmektedir. Timothy J. Dowd 1970-1980 arasında *Sociological Abstracts* listesinde müzik sosyolojisiyle ilgili yalnızca 269 makale varken, bu sayının 1980-1990 arasında önce aşağı yukarı ikiye katlandığını, 1990-2000 arasındaysa 847’yi bulduğunu kaydeder. Müzik sosyolojisi yayınları yükselişini 2000’li yıllarda da katlanarak sürdürmüştür (2007, 249). Türkiye’de müzik sosyolojisi çalışmaları, henüz Batıyla karşılaştırılabilir düzeyde olmasa da, 1980’ler, 90’lar ve 2000’ler, Türkiye için de bu alanda kayda değer bir canlanmanın yaşandığı yıllardır. Bilhassa popüler müzik ve arabesk üzerine yapılan tartışmalar o denli etkili olmuştur ki, Türkiye’nin XX. yüzyılın bilhassa ikinci yarısında yaşadığı büyük toplumsal ve kültürel dönüşümü bu çalışmalar olmaksızın analiz etmek artık mümkün değildir. Sonuç olarak hem Batıda hem de Türkiye’de müzik sosyolojisi çalışmalarının sayısı ve etkisi açısından, kabaca 1980 öncesi ve sonrası arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır.

Bu tablo, günümüz müzik sosyolojisi çalışmalarının belli bir tarihsel birime dayanmadığı, 1980’lerde aniden patladığı izlenimini verebilir. Hâlbuki Batıda ve Türkiye’de sosyolojinin kuruluş yıllarına döndüğümüzde bu izlenimi temelden sarsan bambaşka bir tabloyla karşılaşırız. Batı sosyolojisinin dört kurucu babası arasında sayılan Weber (1958) ve Simmel’in (1882) müzik sosyolojisiyle ilgili müstakil çalışmaları vardır. Bilhassa Weber müzik sosyolojisinin kurucusu sayılabilir. Türk sosyolojisinin kurucusu Gökalp ise, müzik hakkında müstakil bir kitap yazmamış olsa da, Türk müziği hakkındaki görüşleriyle resmi müzik politikasını şekillendirmiştir. Gökalpçi paradigma erken cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarına o kadar damgasını vurmuştur ki, resmi müzik politikasının savunucuları kadar muhalifleri de onun

şablonlarına dayanarak fikirlerini savunmak durumunda kalmıştır. Daha da önemlisi, müzik Gökalp'in medeniyet değiştirme ve kimlik inşasıyla ilgili makro modelinin geniş çerçevesi içine yerleştiği için erken cumhuriyet döneminin kültür, sosyoloji ve siyaset tartışmalarının da odağında yer almıştır. Dönemin düşünce adamları, köşe yazarları ve politikacıları arasında Batı sorununu ve uluslaşmayı tartışırken bir şekilde müziğe değinmeyene hemen hemen rastlanmaz.

Weber ve Gökalp'in müziğe yönelik ilgileri benzer bir motivasyondan kaynaklanır. Bilindiği gibi Weber kapitalizmin niye başka yerde değil de Batıda ortaya çıktığını rasyonelleşme süreçleriyle açıklamaktadır. Weber'e göre kapitalizm ancak verimlilik, öngörülebilirlik, hesaplanabilirlik ve denetim gibi işlevlerin mükemmelleşmesine izin veren rasyonelleşmiş bir toplumda ortaya çıkabilirdi. İrrasyonel olduğu düşünülen kültür alanının Batıda diğer toplumlardan farklı olarak nasıl rasyonelleşebildiği açıklanabilirse bu temel tez güç kazanacaktı. Tıpkı Durkheim'ın toplumsal olguların belirleyiciliğine ilişkin tezini en bireysel nitelikte olduğu düşünülen bir eylem olan intihar temelinde kanıtlamaya çalışması gibi Weber de rasyonelleşme tezini din ve müzik gibi en "irrasyonel" olduğu varsayılan alanlarda sınamak istedi. Bu doğrultuda geleneksel müzikten modern müziğe, yani standartlaşmış bir notasyon, icra ve enstrüman anlayışına dayanan çoksesli Batı müziğine geçiş, Weber'e göre, müziğin mistik ve irrasyonel niteliklerinden arınıp rasyonelleşmesinin mükemmel bir örneğiydi. Kapitalizm niye sadece Batıda ortaya çıktıysa çoksesli modern Batı müziği de aynı sebeple Batıda ortaya çıkmıştı.

Nasıl ki Weber modern Batı müziğinin tarihsel serüvenini Batıda kapitalizmin gelişmesini açıklayan genel teorisiyle ilişkilendirdiyse, Gökalp de klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği arasındaki ilişkilere dair gözlemlerini Türk toplumunun medeniyet değiştirme süreciyle ilgili önerdiği genel açıklamaların bir doğrulaması saydı. Erken Cumhuriyet devrinde yönetici elit Batı medeniyeti tercihiyle, Türk kimliğinin korunması ve imparatorluk mirasından kurtulma kararlarını bağdaştıracak ve hepsini aynı anda meşrulaştıracak bir modele ihtiyaç duyuyordu. Bu çerçevede yeni Türk kimliğini inşa ederken, geçmişten tevarüs edilen kültürel unsurların hangisinin kabul edilip hangisinin dışlanacağı da temel bir tartışma konusuydu. Gökalp'in modeli, milli kültür üzerindeki vurgusu sayesinde, tarihsel kültürel mirasla ilgili olarak hem dışlama hem içermeye yönündeki eğilimlere temel bir kavramsal çerçeve sağladı. Üstelik bunu yaparken devletin siyasi tercihlerini tartışma dışı tutmayı da başardı.

Weber'in ve Gökalp'in müziği bir makro problematiğin parçası olarak ele almaları her iki sosyoloji geleneğinde de müziğin merkezi tartışma alanına dâhil olmasına yol açtı. Bu, müzik sosyolojisi açısından meselenin olumlu yanındı. Ne var ki aynı durum, bir başka açıdan da müzik sosyolojisinin zararına oldu. Müzik, müzik olarak değil de başka alanlardaki açıklamaları doğrulayacak ikincil bir malzeme olarak araçsallaştırıldı, adeta modernleşmenin muhtelif cepheleriyle ilgili açıklamaları destekleyecek bir stepne olarak görüldü. Weber sadece sosyolojik anlamda değil teknik anlamda da müziği iyi bilen bir sosyologdu. Bu yüzden Batı müzik sosyolojisinde bu durumun olumsuz sonuçları daha az hissedildi. Buna karşılık Gökalp, sosyal bilimlerdeki olağanüstü dehasının aksine müzik konusunda son derece bilgisizdi. Nitekim Gökalpçi paradigmayı kabul edenler ve en hararetle savunanlar bile bu durumu kabul etmişlerdir. Bununla birlikte Gökalpçi paradigma sadece sosyologlar arasında değil müzik adamları arasında da Erken Cumhuriyet dönemi boyunca ezici bir hakimiyet kurdu. Böylelikle müzik konusunda çalışanlar siyasetin mütehakkim nefesini hep enselerinde hissetiler.

1950'lere kadar Türkiye, kültürel ve siyasal açıdan son derece köklü ve hızlı bir değişim yaşasa da, kentleşme ve kapitalistleşme açısından bir o kadar yavaş bir sosyolojik dönüşüm geçirdi. 1923-1950 arasında kentleşme oranı neredeyse aynı kaldı. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının köyden kente göç, kentleşmenin yol açtığı yeni sınıf ilişkileri, kültür endüstrisi, kapitalistleşmenin müzik üzerindeki etkisi ve benzeri sosyolojik araştırma konularıyla ilişkili "popüler müzik" paradigmalarından ziyade Gökalpçi paradigmaya dayanmasına şaşmamak gerekir. Ayrıca 1950'lere gelindiğinde Türkiye'nin NATO'ya kabul edilerek Batı ittifakına girmeyi başararak birliğe Batılılaşmayla ilgili sorunların en azından siyaseten çözüldüğü yönünde bir intiba oluştuğu da söylenebilir. Ayrıca çok partili demokrasiye geçiş, halkın tepki duyduğu eski kültür politikalarını sürdürmenin politikacılar açısından maliyetini artırmaya başlamıştır. Bu iki gelişme müzik tartışmaları üzerindeki siyasal-kültürel baskıların hafiflemesine sebep olmuş, ayrıca müziğin siyasal imalardan arındırılarak daha teknik ve pür sosyolojik kaygılarla ele alınmasının yolunu açmıştır. Sosyal bilimlerin farklı alanlarından gelen araştırmacılar ve müzikologların özellikle klasik Türk müziğine ilişkin Gökalpçi paradigmanın dışında özgün çalışmalara başlaması bütün bir çalışma alanını etkilemiştir. Bu çalışmaların çoğunu doğrudan müzik sosyolojisi başlığı altında değerlendirmek mümkün olmasa da, günümüzdeki müzik sosyolojisi çalışmalarına malzeme ve bakış açısı olarak olağanüstü bir katkıda bulundukları yadsınamaz. Bunun yanı sıra, 1960'lardan

sonra Türkiye’de gelişen ve gitgide güçlenen sol akımların Marksist kültür tartışmalarını adım adım Türkiye’ye aktarması da Gökalpçi paradigmanın sarsılmasına yol açan sebepler arasındadır. 1950’lerden sonra hızla kapitalistleşen Türkiye’nin Batıdaki endüstri toplumunun sosyo-kültürel yapısıyla daha benzer hale geldiği ve ortak sorunları paylaşmaya başladığı varsayımı, medeniyet-kültür gerilimine dayanan Gökalp’in modelindense sınıf ve kent temelli popüler kültür analizlerinin önünü açmıştır. İlk dönemde özellikle Frankfurt Okulu’nun etkisiyle yüksek kültürden yana tavır belirten olumsuz bir popüler kültür görüşü hâkimken, 1980’lerden sonra popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören ve seçkinci yaklaşımları eleştiren görüşler yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu çerçevede Arabesk tartışması, Doğu-Batı sorunsalına dayanan ilk dönem tartışmalarıyla kapitalistleşme ve kentleşme temelli popüler müzik tartışmaları arasında bir köprü oluşturmuş, Türkiye’de müzik sosyolojisini tüm akımlarıyla birlikte aynı tablo içinde görmemizi sağlamıştır. Günümüzde müzik sosyolojisi çalışmaları son derece çeşitlenmiştir ve elbette ki bu sözü edilen yaklaşımlara indirgenemez. Ancak bu bölümde temalardaki süreklilik ve değişimi ve farklı paradigmlar arasındaki ilişkileri daha yukarıdan gözlemleyebilmek ve daha genel bir tablo ortaya koyabilmek için belli bir sınırlamaya gidilmek zorunda kalınmıştır.¹ Bu yukarıdan bakış müzik sosyolojisinde birbiriyle ilişkisiz görünen birçok paradigma ve tartışma arasında sanıldığından çok daha derin bir süreklilik ve içiçe geçmenin söz konusu olduğunu gösterebilir. Temalardaki süreklilik, değişim ve içiçe geçmeleri tespit edebilmek için, ana tartışma ve yaklaşımları daha yakından incelemek gerekmektedir. Bu incelemeye Türkiye’de müzik sosyolojisinin başlangıç paradigması olan Gökalpçi paradigmayla başlayabiliriz.

Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Sosyolojisi: Gökalpçi Paradigmanın Hâkimiyeti

Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarına damgasını vuran ve yeni rejimin resmi müzik görüşü haline gelen Gökalpçi paradigma Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları* (1923) adlı kitabının “Milli Mûsiki” alt başlıklı

¹ Bu makalede müzik sosyolojisi çalışmalarının genel bir dökümünü çıkarmaktansa, bu çalışmalardaki tematik süreklilik ve değişimi örnekleyecek telif eserler üzerinde durmayı tercih ettim. Batı kaynaklı çeviri müzik sosyolojisi kitaplarına ve bu bölümün ana tartışma çerçevesinin dışında kalan spesifik müzik sosyolojisi çalışmalarına yer vermedim. Elbette ki Türkiye’de müzik sosyolojisi çalışmaları bu bölümde yansıtılandan daha zengin ve çeşitlidir.

bölümüyle *Yeni Mecmua*'da "Bedii Türkçülük" (1923) adıyla yayınladığı bir makaleye dayanır. Ancak köklerinin peşine düşüldüğünde bu görüş Türkçü düşünür Necip Asım'a, hatta Vambery kanalıyla II. Abdülhamid'e kadar geri götürülebilir. Zira asıl Türk müziğinin Anadolu köylerinde dinlenebileceğini, Osmanlı müziğininse yabancı bir medeniyetin ürünü olduğu görüşü Gökalp'ten önce de savunulmuştur. Hatta daha da ilginç, Osmanlı müziğinin Türklere ait olmadığı fikrinin esas kaynağı, Batı oryantalizmidir. Türkçü düşünürlerin Osmanlı'nın Şarklı mirasından kopmak ve Batıya yönelmek amacıyla bu Türk karşıtı hislerden kaynaklanan görüşü benimsemiş olması düşünce tarihimizin paradokslarından biridir. Gökalp'in esas katkısı, Türk müziği hakkındaki bu Batılı oryantalist görüşü medeniyet değiştirme sürecinde milli kimliğin durumuna açıklık getirmeye çalışan genel bir teorik modelin içine yerleştirmesidir.

Gökalp Türklüğü ve Osmanlı'dan miras aldığımız tarihsel-kültürel geleneği Batılılaşma önünde bir engel değil imkân olarak görmekteydi. Yalnız Şarklı "kirlerinden" arındırılması şartıyla. Bu arınmayı sağlamak için de bir katalizör lazımdı. Müzik alanında bu katalizör Osmanlı'nın son döneminde Türkiye'ye giren Batı müziği olacaktı. Gökalp Türkiye'deki müzik türlerini sınıflandırırken Batı müziğinin ülkeye girişini milat olarak kabul etti. "Milattan önce" iki tür müzik vardı: "Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark mûsikisi" ve "Türk mûsikisinin devamı olan halk melodileri." Bu tasnife göre şehrin hâkim müzik geleneği olan klasik Türk müziği veya müzik tartışmalarındaki yaygın adıyla "alaturka" yabancı bir medeniyetin müziği olarak damgalanmış olmaktaydı. Bu medeniyet yabancı olduğu kadar geri kalmış ve işe yaramazdı. Dolayısıyla yerini Batı medeniyetine, yani çoksesli Batı müziğine bırakması gerekiyordu. Ancak burada daha büyük bir sorun ortaya çıkıyordu. Türkçü fikir adamı Gökalp'in esas kaygısı Şarklı "kirlerinden" arınmış yeni bir Türk kültürü yaratmaktı. Ne var ki Batı müziği olduğu gibi alındığında müziğimiz Şarklılıktan kurtulsa da ortada Türk müziği diye bir şey kalmıyordu. Öyleyse Osmanlı'dan devraldığımız müzik geleneğinin bir kısmını dışlayıp bir kısmını sahiplenmeliydik. Dışlanacak kısım zaten belliydi: Bizans kaynaklı olduğu iddia edilen Şark mûsikisi. Sahiplenilecek kısım ise şehirlerde hâkim olan bu "yabancı" müzikle temas etmediği varsayılan Anadolu köylerindeki halk ezgileriydi. Türklüğün "saf" müziği Anadolu köylerinden derlenecek ve Batı tekniğiyle işlenerek yeni ve modern bir milli müzik yaratılacaktı. "Halk mûsikisi harsımızın, Garp mûsikisi de yeni medeniyetimizin mûsikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değil"di. Gökalp'e göre bize yabancı olan tek müzik, Osmanlı'dan devraldığımız en

zengin müzik geleneği olan ve “ ark m sikisi” veya “alaturka” olarak adlandırılan klasik Türk m ziğiydi.

Gökalp’in müzik g r    yeni rejimin kültürel siyasal elitlerine çok basit ve köşeli bir formül önermekteydi. Tekelioğlu’nun  zl  ifadesiyle “düşman doğu m sikisi, kaynak halk m sikisi, model Batı m sikisi ve armonisi, erek ise milli m siki” olacaktı (2006: 102) Bu formülün Erken Cumhuriyet döneminin hâkim müzik g r    olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz. Atatürk başta olmak üzere M siki  nkil b ’na yön veren Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Mahmut Rag p Gazimihal, Vahit Lütfi Salcı gibi birçok yazar müzik g r   lerini Gökalpçi bir  er eve içinde ifade etmişlerdir. Gökalp’in müzik g r    Osmanlı müziğinin d  lanması, Batı müzik tekniğinin aktarılması ve saf Türk müziğini bulmak için Anadolu’dan türküler derlenmesi gibi resmi pratik uygulamalara y n vermiştir. Bilhassa “alaturkanın” d  lanması çok saldırgan bir söylem ve uygulamalar bütünüyle hayata geçirildiği için Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmaları bir bakıma bir kültürel meşruluk tartışması biçimini almıştır. Egemen görüş Batı müziğinin benimsenmesi ve Osmanlı müziğinin d  lanması kararını me rula tıracak ideolojik, politik, sosyolojik argümanlar geliştirirken, muhalif görüş buna yaratılması planlanan yeni milli müzik içinde Osmanlı müziğine de yer verilmesine imkân sağlayacak karşı argümanlarla cevap vermiştir. Müzik tartışmaları estetik ve teknik kaygılardan çok politik, ideolojik, sosyolojik argümanlara dayanarak y r t lm  tur.

Gökalp bir müzik adamı değildi. Onun müzik hakkındaki bilgisinin yetersizliği taraftarlarınca da kabul edilmiştir. Örneğin Mahmut Rag p Gazimihal 1927 yılında Milli Mecmua’nın 97. sayısında yayınlanan bir makalesinde Gökalp’in müziğe ilişkin fikirlerindeki parlaklıkla bu fikirleri desteklemek için ileri sürdüğü delillerin zayıflığı arasında bir uçurum olduğunu söyler. Yine de onun çerçevesine bağlı kalır. Sadece bu genel çerçeveyi müzik hakkındaki teknik bilgisiyle doldurur. Ancak bu da öyle yabana atılacak bir katkı değildir. Türkiye’de Erken Cumhuriyet dönemi müzik araştırmalarının önemli bir bölümü Gökalp’in paradigmasına dayanan uzman müzik adamlarının çalışmalarıdır. Gökalp’in paradigmasının benimsenmesi bu çalışmaları dar anlamda teknik müzikal incelemeler olmaktan çıkarmış, sosyolojik bir temele oturtmu tur. Gökalp’in medeniyet değiştirme süreciyle ilgili g r   leriyle evrimci ve yapısal-i levselci sosyoloji g r    arasındaki sentez Türk müziğinin tarihsel serüveniyle ilgili çalışmaların temel çerçevesini oluşturur. Söz gelimi, Mahmut Rag p Gazimihal müzik tekniğinin Aksay  ark, Yakın  ark ve Garp tekniği olmak üzere üç evreden geçtiğini belirtirken bunun medeniyetin coğ-

rafi olarak doğudan batıya ilerleyişine tekabül ettiğini söyler. Aynı zamanda evrimci bir dünya görüşü doğrultusunda bu tarihsel-coğrafi hareketin ilkel olandan gelişmiş olana doğru bir evrime işaret ettiğini iddia eder. Buna göre Türkler Orta Asya'da iken birinci, İslam'la temas sonrasında ikinci ve nihayet Tanzimat'tan sonra üçüncü ve "en mütekâmil" tekniği benimsemiştir. Gazimihal de Gökalp gibi Batı müziğini kültürel bir ürün olarak değil bilimsel bir teknik olarak değerlendirir. Tekniğin vatani, milleti olmadığı için rahatlıkla millettten millete aktarılabilir. Hatta en ileri teknik olduğu için gelişmek isteyen milletlerin bu tekniği ithal etmesi bilimsel bir zorunluluktur (2006: 14-5). Bu minvalde dönemin önemli müzik adamlarından Halil Bedii Yönetken de Gazimihal'le aynı noktadan yola çıkarak "alaturka mûsikinin teknik mahiyetinin Avrupa'nın monodisine tekabül ettiğini" ileri sürmüştür. Yani alaturka mûsiki artık geçmişte kalmış, Batı tarafından çoktan aşılmış bir tekniktir. Bu yüzden Batı tekniğini almak bir tercih meselesi değil, bir mecburiyettir. "Bu mecburiyet ve ihtiyacı hissetmeyip hayatın tabii evolmanı (evrimi) önüne geçerek, geriye bizim çeyrek seslerimiz vardır diye onu durdurmaya ve döndürmeye çalışmak cinnetten başka bir şey değildir." (Tebiş-Karaman, 2012: 53-5) Peyami Safa da (2010: 136, 162) *Türk İnkılâbı'na Bakışlar*'da aynı görüşü savunur. Avrupa'nın açtığı bilim kapısından giremezsek sanatımız "primitif" kalacaktır. Avrupalılaşmak riyazîleşmek demektir, bu ise çoksesli Batı müziğinin kabul edilmesini gerektirmektedir. Keza Peyami Safa gibi yeni rejimin muhafazakâr savunucuları arasında yer alan sosyolog-pedagog İsmail Hakkı Baltacıoğlu da Osmanlı müziğini savunmanın bir irtica hareketi olduğunu ileri sürer. Ona göre "mûsiki sahasında medeniliğin yalnız bir şekli vardır. O da garp mûsikilerine has olan beynelmilel tekniği aynen ve harfiyen kabul etmektir" (Arslan, 2009).

Müzikte Batılılaşmayı savunan yazarlar görüşlerini, Batı ve Doğu toplumları arasındaki farklılıklarla müzik teknikleri arasında sosyolojik bir ilişki olduğunu varsayan argümanlarla da desteklemiştir. Yönetken'e göre "Şarkta taassup ve diğer içtimai sebepler mûsikiyi monodi çemberi içinde zaptetmiş... Garpta hayat serbest bir inkişafı yürümüş ve mûsiki bu serbest ve mütekâmil hayatı kudretli lisanıyla terennüm etmiştir." Yönetken sosyologların bunun sebebini bilimsel yöntemlerle açıkladıklarını iddia eder. Avrupa'da işbölümünün karmaşıklaşması ferdi şahsiyetlerin gelişmesine, bu da yeni toplumsal ilişkilerin eski ifade vasıtalarına sığmamasına yol açmıştır. Doğuda ise bu süreç henüz yaşanmadığı için tek sesli müziğin eski durağan ve ilkel ifade biçimleri varlığını sürdürmektedir (Tebiş-Kahraman, 2012: 150-1). Ahmet Ağaoğlu (2012: 84-5) ise medeniyet değiştirme sürecinin

tarihsel sosyolojik bir analizini yaptığı Üç Medeniyet adlı eserinde benzer bir mantıkla Şark müziğini Şark despotizmiyle ilişkilendirmiştir. Şark müziğinin “iniltili” ve “uyuşturucu” nağmeleri “celladın bıçağı altında titreyen” ve Avrupa’daki gibi “serbest bir yaşamı” tecrübe etmemiş toplumlara hitap etmektedir. Bu toplumlar Batı medeniyetini kabul edip serbest bir yaşama yöneldikçe onun ürünü olan Batı müzik tekniğini ve opera gibi formlarını da benimseyecektir.

Müzikte Batılılaşmayı savunan bütün düşünce adamları Batı medeniyetini kabul etmenin kaçınılmaz olduğu görüşünden hareket ederek Tanzimat’tan beri her alanda Batıya yönelmiş bir toplumun müzikte bundan imtina etmesinin mümkün olmadığını ileri sürerler. Sosyolog Nurettin Şazi Kösemihal (1949) bu görüşü organik toplum anlayışına dayanan yapısalcı-işlevselci paradigmaya başvurarak destekler: “Toplumlar organik birer bütündürler. Bu itibarla bütün sosyal organları Batı zihniyetiyle işlemiş bir sosyal organizmada aksayan bir organın tutunması mümkün değildir. Onun için günün birinde mûsiki organının da mutlaka sosyal ahenge katılacağına eminiz. Yalnız işi tabii seyrine bırakmayıp da müdahale edecek olursak, gayeye daha kolay erişileceğine şüphe yoktur.” Başka bir deyişle bu yaklaşıma göre Osmanlı müziğinin dışlanması ve Batı müziğinin benimsenmesi, Huntington’ın deyişiyle “iki medeniyet arasında bölünmüş” olan Türk toplumunu, zorla da olsa birleştirecek bir tedbirdir.

Kısacası bu ilk kategorideki fikirlerin hepsi Batı müziğini kabul etmenin ve Osmanlı müziğini dışlamanın sosyolojik, politik ve tarihsel gerekçeleri üzerinde kafa yormuşlardır. Hâlbuki miadını doldurmuş yabancı bir medeniyetin müziği olarak damgalanan Osmanlı müziği bilhassa popülerleşen karnadı vasıtasıyla şehrin en yaygın müzik geleneği olmayı sürdürmüştü, hatta en sıkı baskı dönemlerinde bile toplumsal tabanını genişletmeye devam etmiştir. Alaturka üzerindeki ambargo, adım adım şehrin popüler kültürü haline gelen bu köklü müzik geleneğinin müzik çalışmalarında göz ardı edilmesine yol açmıştır. Zaten bu canlı geleneği analiz etmede Gökaltıpcı paradigmanın elverişli olmayacağı açıktır. Gökaltıpcıların müzik sosyolojisine pratik ve ampirik katkıları daha ziyade halk müziği alanındadır.² Devlet öncülüğünde

² Son dönemdeki halk müziği çalışmaları yine kimlikle bir şekilde ilişkili olmakla birlikte bu kez olayı ele alış tarzı radikal bir şekilde değişmiş durumdadır. Erken Cumhuriyet döneminde halk müziği birleştirici ve homojen bir milli kimliğin kaynağı olarak düşünülürken, toplumsal farklılaşmanın ve çok-kültürcü yeni siyasi konjonktürün de etkisiyle son dönemde halk müzikleri Türkiye içindeki farklılıkların altını çizen ve alt kültür gruplarının kimlik inşa

Anadolu'da girilen derleme gezileri, Türk folkloru hakkında kayda değer bir külliyyatın oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu açıdan Gökaltıçı paradigmaya bağılı kalan müzik adamlarının halk müziğı alanındaki çalışmaları zengin bir ampirik malzemeyle de desteklenmiştir. Gerçi çalışmaları önemli bir kısmı ideoloji yüklüdür ve ampirik gözlemleri Gökaltıçı varsayımları desteklemek için eğip bükme eğilimindedir; ama yine de bugünkü folk, hatta Alevi müziğı çalışmaları son derece kıymetli bir temel sağlamışlardır. Dönemin halk müziğı çalışmaları, Osmanlı müziğinin makamsal temeline zıt, çoksesliliğe yatkın bir Türk halk müziğı keşfetmeyi amaçlar. Anadolu'dan derlenen türkülerin ezici bir kısmının makamsal bir temele sahip olması ve Ahmet Adnan Saygun, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen gibi müzik adamlarının bulmayı bekledikleri pentatonik ezgilere çok az rastlanması bu varsayımın doğrulanmasını zorlaştırmıştır. Vahit Lütfi Salcı mezhep taassubu nedeniyle gizlenmek zorunda kaldığını varsaydığı bir gizli (Alevi) halk müziğı keşfederek ve bunu Batının çoksesli müziğıyle ilişkilendirerek bu soruna bir çözüm bulmaya çalışmıştır. Vahit Lütfi'nin (1942) çoksesliliğe yatkın "gizli Türk mûsikisi" ile ilgili fantastik görüşleri ampirik olarak doğrulanamasa da Türkiye'de Alevi müziğı araştırmalarının önünü açtığı söylenebilir.

Osmanlı müziğinin dışlanmasına karşı bu müzik geleneğini savunan muhalif görüş Rauf Yekta Bey'in ismiyle özdeşleşmiştir. Dönemin önemli sanat dergilerinden *Tiyatro ve Mûsiki* dergisi Rauf Yekta Bey'in bu tartışmalardaki konumunu veciz bir şekilde ifade etmektedir: "Üstadı mat etmek Türk mûsikisi davasını mat etmektir." (Duran, 2001: 44) Rauf Yekta Bey Türk müziğı camiasının kaçak güreşmeyi tercih ettiği bir dönemde resmi söylemin saldırılarına cepheden göğüs germe kararlığını göstermiştir. Onun karşıtları tarafından bile saygı görmesinde bu cesaretinin yanı sıra kendi deyimiyle "müzikolog-sosyolog" kimliğinin de önemli bir payı vardır. Paris'te yayınlanan meşhur müzik ansiklopedisine kitap boyutlarında bir Türk Mûsikisi maddesi yazmış ve bu müzik geleneğini bilimsel temelleriyle Batılılara tanıtmış olması onun bütün çevrelerde itibarlı bir konuma yerleşmesine yol açmıştır. Rauf Yekta Bey, resmi söylemin Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik argümanlarına ideolojik cevaplar vermek yerine, soğukkanlı müzikolojik kanıtlar getirmeyi tercih etmiştir. Türk müziğinin kendine has gelişmiş bir tekniğe ve nazariyata sahip olduğu konusunda ısrar eden Rauf Yekta Bey,

süreçlerini besleyen bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönüşüm çok ilginç olmakla birlikte bu makalenin sınırları konuyu derinlemesine ele almaya izin vermemektedir.

halk müziği ve klasik Türk müziği arasındaki kategorik ayrıma ise şiddetle karşı çıkmıştır. Rauf Yekta Bey'e göre halk müziği ve klasik Türk müziği aynı müzik geleneğinin sosyolojik tabanları farklı iki şubesidir. Avamın ve havasın zevklerine hitap eden tek bir Türk mûsikisi vardır. Bunlar arasında bir estetik hiyerarşi olmakla birlikte, bir karşıtlık ve uyumsuzluk yoktur. Rauf Yekta Bey alafrangacıların "bilimsel" söylemine yine onların silahlarıyla cevap verir ve Batılı müzik terminolojisine dayanarak resmi görüşün tezlerini çürütür. Bundan da önemlisi resmi görüşün sınıflandırmalar üzerindeki tekelini kırar. Şark mûsikisi, Enderun mûsikisi, saray mûsikisi, Bizans mûsikisi gibi isimlendirmelerle kültürel meşruluk alanının dışına sürülmek istenen klasik müzik geleneğini bilinçli olarak "Türk mûsikisi" olarak adlandıran ilk müzik adamı odur ve bu adlandırmayı çok geniş kesimlere kabul ettirmeyi başarır. Öyle ki resmi makamlar tarafından kabul edilmese de "Türk mûsikisi" sözcüğü "alaturka" ile özdeşleşir. Bununla birlikte Rauf Yekta Bey müzik tartışmasının siyasal-ideolojik temellerini neredeyse hiç sorgulamaz. Medeniyet değiştirme kararına ve Gökalp'in temel fikirlerine karşı çıkmaz. Adeta müziğe bir istisna tanınmasını talep eder. Evrensel bir teknik olan makam müziği Rauf Yekta Bey'e göre Türk milletiyle o kadar özdeşleşmiştir ki onu medeniyet değiştirme kararına feda etmek hem doğru hem de mümkün değildir (Ayas, 2014b: 211-21).

Sadettin Arel (1990) ise Rauf Yekta Bey'den çok daha ideolojik bir temelden hareket eder. Osmanlı müziğinin dışlanması karşı enteresan bir manevraya girişir ve bu müziğin Orta Asya'dan Ortadoğu'ya yayılan saf Türk müziği olduğunu ileri sürer. Yani Arel'e göre Şark mûsikisi denilen şey öz Türk mûsikisinden başka bir şey değildir. Ancak bu müzik bütün zenginliğine karşın ilkeldir, gelişmemiştir. Gerçek manasını bulması için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Bu müziğin makamsal niteliği çoksesli hale getirilmesi önünde bir engel değil imkândır. Zira Batı müziğinin kriz içindeki tonal müziği, bu makamsal müziğin katkılarıyla daha da zenginleşebilir. Kısacası Arel'e göre Cumhuriyet evrensel müzik içinde yerini alacak bir milli müzik yaratmak istiyorsa, dışlamaya çalıştığı Osmanlı müziği halk müziğine kıyasla çok daha zengin bir hammaddedir. Görüldüğü gibi burada revize edilmiş bir Gökalpçilik söz konusudur. Arel Gökalp'in formülü aynen korumuş, halk müziğinin yerine klasik Türk müziğini koymuştur (Ayas, 2014b: 221-233) Arel'e göre klasik Türk müziğini dışlamayan bir Batılılaşma mümkündür. Arel'de en uç örneğini gördüğümüz bu tutum, muhalif müzik söylemlerinde farklı düzeylerde karşımıza çıkar. Gökalp'in çerçevesi çeşitli revizyonlarla bütün müzik tartışmalarında gölgesini hissettirir. Başka bir deyişle müzik,

sadece Batılılaşma ve milli kimliğin inşasıyla ilgili bir sorun olarak tartışılır. Klasik Türk müziğinin daha objektif ve çok yönlü incelenmesi ancak toz toprak kalktıktan ve müzik tartışmaları üzerindeki siyasi-ideolojik baskı hafifledikten sonra mümkün hale gelecektir.

Paradigmaların Çeşitlenmesi: Türk Müziğine Çok Yönlü Yaklaşımlar

Erken Cumhuriyet döneminde müzik tartışmalarındaki bu canlılık 1970'lerin sonu ve bilhassa 1980 sonrasına kadar yerini durgunluğa bırakmıştır. 1980'lerdeyse popüler müzik ve arabesk tartışmalarıyla müzik sosyolojisi alanında aniden bir canlanma yaşandığını söyleyebiliriz. 1980'lere kadarki durgunluk Türk fikir hayatının diğer alanlarındaki canlılığın ve aşırı odaklanmanın olumsuz bir sonucu olarak görülebilir. Nitekim bu dönemde Türk fikir hayatı azgelişmişlik, kalkınma, kapitalistleşme, toplumsal yapı tartışmaları gibi daha sosyo-ekonomik merkezli makro problemlerle meşguldür. Batıdaki tartışmalar Türkiye'ye aktarılırken öncelikle Marksizmin ekonomik determinizmi ön plana çıkaran ve kültürü basit bir üstyapı meselesi olarak gören daha ortodoks ve vulgar yorumlarının tercih edilmesi de kültürel problemlerin ikinci plana atılmasına yol açmıştır. Yükselen Marksist akımların karşısında yer alan milliyetçi-muhafazakâr akım ise Cumhuriyet'in Batıcı politikalarının belki de en yumuşak karnı olan müzikle ilgili tartışmaları gündeme getirmektense "komünizm tehlikesi"ne karşı argümanlar geliştirmeyi tercih etmişlerdir. 1970'lerin sonu ve bilhassa 1980'lerden itibaren müzik sosyolojisinin yeniden canlanmasındaysa kültürü ön plana çıkaran Batı Marksizmi ekollerinin etkisi olmuştur.

Kronolojik bir anlatımdan vazgeçmek pahasına, bu neo-Marksist yaklaşımları bir sonraki bölümde tartışacağım. Bu bölümdeyse Türk müziğini Gökalpçi paradigmaların dışında analiz eden çok yönlü yaklaşımlardan söz edeceğim. Bilindiği gibi 1950'lere kadar müzik tartışmalarında temel problem, Osmanlı müziğinin yeni milli kültür içinde yerinin ne olacağıydı. Bu alanda çok geniş tartışmalar yürütülmekle birlikte Osmanlı müzik geleneğinin kendisi bu siyasal-ideolojik tartışmadan bağımsız olarak ele alınmıyordu. Puslu havanın dağılması ve müzik tartışmaları üzerindeki siyasi ipoteğin kalkması Osmanlı müzik geleneğinin kendi başına önem taşıyan bir konu olarak incelenmesine olanak sağladı. Aslında Osmanlı müzik geleneğini içeriden inceleyen *Mûsiki Mecmuası* benzeri son derece etkili dergiler mevcuttu. Ancak bu dergilerde hem apolojetik kaygılar ön plandaydı, hem de müzikoloji ağırlıklı teknik incelemelere veya şifahi anekdotlara ağırlık veriliyordu. Klasik

Türk müziğini sosyal bilimlerin diğer disiplinlerinin teorik ve metodolojik aletleriyle inceleyen çalışmalar için yeni bir araştırmacılar kuşağını beklemek gerekiyordu. 1980’lerden itibaren Cem Behar ve Bülent Aksoy farklı disiplinlerden gelmelerine karşın klasik Türk müziğini bilimsel yöntemlerle inceleyen ufuk açıcı çalışmalar yaptılar. Murat Bardakçı aynı gerçeği bir tarihçi ufkuyla kuşattı. 1978’de kurulan Türk Müziği Konservatuari’nin katkılarının ön plana çıkmaya başlaması bile esasen bu “alan dışından gelen” yazarların öncü çalışmalarından bir süre sonra gündeme geldi. Bülent Aksoy Batılı seyyahların Türk müziğiyle ilgili gözlemlerini derlediği kitabında (2003) son derece önemli sosyolojik gözlemler yaptı, bilhassa Edward Said’e dayanarak oryantalist paradigmanın müzik hakkındaki ön yargıları nasıl beslediğini zengin bir ampirik malzemeye ortaya koydu. Makalelerini derlediği *Geçmişin Mûsiki Mirasına Bakışlar*’da (2008) ise Gökalpçi paradigmaya meydan okumakla birlikte kendini Gökalp’in tezlerine cevap yetiştirmekle sınırlamadı ve Türk müziğinin sorunlarını çok geniş bir perspektiften çok yönlü analizlerle kuşatmayı denedi. Oryantalizmin müzik tartışmalarına etkisinden, Türk müziğini sınıflandırma çabalarının ideolojik kökenlerine, modern kitle iletişim araçlarının müziğin aktarım, üretim ve icra şekillerine etkisinden, Osmanlı müziğinin popüler kültürle ilişkisine kadar çok geniş bir yelpazede fikir üretti. Cem Behar ise klasik Türk müziğinin spesifik meseleleriyle ilgili denemelerle işe başladı ve müstakil konuları ele alan daha geniş boyutlu kitaplarla çalışmalarına devam etti. Bilhassa Osmanlı müziğindeki meşk geleneği hakkındaki başyapıtı (2006, ilk baskı 1998), çığır açıcı oldu. Zira meşk belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici bir aktarım ve öğretim mekanizması değil hiç bitmeyen bir süreçti. Bu açıdan meşk geleneğinin bizzat kendisiydi (Karakayalı, 2010: 347). Behar’dan önce de bölük pörçük metinlerde meşk ile ilgili bilgi kırıntılarına ulaşmak mümkündü, ancak bunları sistematik bir bütün haline getiren ve sosyal bilimlerin modern metotlarıyla anlamaya çalışan Behar oldu. Meşk hakkında düşünmek Osmanlı müziğinin üretim, aktarım, eğitim, icra boyutlarını bir arada inceleme fırsatı sağlamanın yanı sıra Osmanlı müziğiyle uğraşan bütün bileşenlerin oluşturduğu karmaşık sosyal ilişkiler ağını da bütün olarak değerlendirmemizin yolunu açtı. Nitekim Batıda müzik sosyolojisi tam da meşkin bütünlüğünü sağladığı bu çalışma alanları (üretim, icra, aktarım, sosyal organizasyon, alımlama vs.) üzerinden şubeleşmiştir. Ne yazık ki Behar’ın başlattığı bu çalışma hala zengin ampirik verilerle derinleştirilmiş değildir.

Nedim Karakayalı’nın meşk ve notasyon temelinde Batı ve Osmanlı’daki kültürel aktarım sistemlerini karşılaştırdığı çalışması (2010) müzik sosyoloji-

sinin bu en önemli çalışma alanlarından birine mukayeseli tarihsel sosyoloji perspektifini kattı. Karakayalı'nın meşk geleneğini değerlendirirken Bourdieu gibi son dönem sosyologlarının perspektiflerinden de yararlanmış olması Behar'ın analizlerine daha zengin ve teorik bir boyut kazandırdı. Behar spesifik konular hakkındaki makalelerinin yanı sıra Şeyhülislam Esat Efendi'nin *Atrâb'ül Âsâr*'ını (2010) yayına hazırladı. İlk bakışta teknik bir metin neşri gibi gözükse de bu çalışma, bilhassa yorum kısımlarında Osmanlı müzik geleneğiyle uğraşanların sınıfsal tabanları, Osmanlı müzik dünyasında zanaat-sanat ayrımının izdüşümleri, estetik beğeni kalıplarının sosyolojik temelleri, amatörlük-profesyonellik, hatta müziğin şehir kültürüyle ve dini hayatla ilişkileri vb. birçok alanda son derece önemli sosyolojik gözlemler içermektedir. Namık Sinan Turan siyasi tarih ve uluslararası ilişkiler uzmanı olmakla birlikte, bilhassa Osmanlı müziği hakkında çeşitli dergilerde yayınlanan ufuk açıcı makalelerinde pek çok sosyolojik analize yer verdi. Komsuoğlu'yla birlikte kaleme aldığı *Mûsiki İnkılâbı*'na ilişkin makalesinin (2005) deskriptif yanı sıra ağır basmakla birlikte, başka makalelerinde müzik sosyolojisiyle ilişkili çok ilginç konulara el attı. Söz gelimi Osmanlı'nın son döneminde müzikte Batılılaşma çabalarını Hobsbawm'ın icat edilmiş gelenek kavramı çerçevesinde analiz etti (2011), müzikte oryantalist söylemin izini sürdü (2005) veya müziğin Osmanlı kültüründe ve toplumsal hayatında oynadığı rolü tespit etmeye çalıştı (1999) ve böylelikle müziğe odaklanan bir tür tarihsel kültür sosyolojisi yaptı. Namık Sinan Turan geniş müzik kültürüyle tarih bilgisini birleştirerek bu alanda eser vermeye devam ediyor. İlahiyat Fakültesi'nde müzik, sosyoloji ve tarihin kesişme noktasında çalışmalarını sürdüren Fazlı Arslan ise, son Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi Türk müzik adamlarının ve entelektüellerinin müzikle ilgili yazıları hakkında monografik incelemeler yayınlamakta ve şimdiye kadar ihmal edilmiş bu alandaki kapsamlı çalışmalarıyla müzik sosyolojisinin Türkiye'deki unutulmuş yerli kaynaklarını gün yüzüne çıkartmaktadır. Karl Signell, Walter Feldman gibi yabancı müzikologların çalışmalarında da Türk müziğinin sosyolojik boyutuyla ilgili değinmeler vardır. Alaturka tartışmasını Bourdieu'nün söylemsel pratik analizinden hareketle inceleyen O'Connel'in (2000, 2003, 2005) çalışmalarındaysa sosyolojik boyut çok daha belirgindir.

Yukarıda bahsi geçen yazarların çoğu aslında bir şekilde müzik sosyolojisi yapmakla birlikte, doğrudan müzik sosyolojisi disiplininin hareket etmemişlerdir. Zira Türkiye'de müzik sosyolojisi Batıdaki gibi temel klasikleri ve ortak kavramsal çerçevesiyle bir disiplin olarak kurumlaşmış ve ekolleşmiş değildir. Türkiye üniversitelerinde tek tük müzik sosyolojisi dersleri verilme-

ye başlasa da, halen bir kurumlaşma olmadığı açıktır. Bu alandaki tek ders kitabı Edip Günay'a (2006) aittir, ki o da sosyolojinin temel kavramlarının ve çalışma konularının müziğe uygulanmasını öneren bir deneme niteliğindedir. İyi niyetli ve öncü bir çalışma olmakla birlikte müzik sosyolojisinin son yüzyıldaki spesifik tartışma konularının neredeyse hiçbirini içermez. Türk müziği tartışmalarına Batıdaki müzik sosyolojisi disiplininin teorik araçlarıyla yaklaşan öncü bir isim olarak Ali Ergur ön plana çıkmıştır. Ali Ergur çeşitli kitaplarında bizzat müzik sosyolojisinin kendisini tartışma konusu yapmış, gerek müzikologlar gerekse sosyologlar için müzik sosyolojisine niçin ihtiyaç olduğunu kanıtlayan argümanlar geliştirmiştir. Ali Ergur'un çok ilginç konuları ele alan birçok müzik sosyolojisi çalışması (2006, 2009, 2013), ne yazık ki bu bölümün çerçevesi dışında kalmaktadır. Yine de, Ergur'un Türk müziğinin modernleşme serüvenini Weber'in müzikte rasyonelleşme kavramı çerçevesinde açıklamaya çalışması, Gökalpçi paradigmaya ve alaturka-alafrağa tartışmasına hapsolmuş Türk müziği incelemelerine yeni bir ufuk getirmesi açısından son derece önemlidir. Bu makalenin sınırları içinde, bilhassa Zeki Müren üzerinden popülerleşme ve tampere düzene geçiş sırasında kurduğu bağlantının Weberci analizle modernleşme ve popüler kültür tartışmaları arasında ilginç bir köprü kurduğunu söylemekle yetinebiliriz.

Bu farklı paradigmaların ve çok yönlü anlayışların yaygınlaşmasıyla Erken Cumhuriyet döneminin medeniyet, Osmanlı mirası, kimlik ve Batı sorunu merkezli tartışmalarının kesildiğini söylemek de yanlış olur. Aksine aynı merkezde, ama bu kez Gökalpçi paradigmaya doğrudan meydan okuyan müzik sosyolojisi çalışmalarından da söz etmek gerekir. Örneğin Baykan Sezer ekolü 1990'ların başında Türk Müziği temalı bir sosyoloji yılığı hazırlamış (1993) ve Doğu-Batı çatışması kuramı çerçevesinde müzik tartışmalarını makro düzeyde ele almıştır. Söz konusu çalışmada Baykan Sezer ve Ertan Eğribel müzikle toplum kimliği arasındaki ilişkiyi toplumlararası ilişkiler çerçevesinde yorumlarken yerli bir müzik sosyolojisi paradigması inşa etmeye çalışırlar. Yeri gelmişken, Arabesk tartışmasıyla ilgili olarak bir sosyologun kaleminden çıkan ilk çalışmanın da Ertan Eğribel'e (1984) ait olduğunu hatırlatalım. Sezer ve Eğribel'in çalışmalarında müziğin spesifik sorunlarından ziyade siyasal-toplumsal bağlamı ve daha çok toplum kimliğiyle ilişkisi üzerine eleştirel bir ilgi gözlemlenir. Yalçın Çetinkaya (1998, 1999, 2014) ise sadece bir sosyal bilimci değil aynı zamanda bir müzik adamı olarak Batı müziği ve Türk müziği hakkındaki teknik bilgilerini Mimar Sinan Üniversitesi'nde aldığı sosyoloji formasyonu ile birleştirmiş ve iki müzik geleneği hakkında mukayeseli incelemeler yayınlamıştır. Çetinkaya bilhassa medeniyet, müzik

ve kimlik arasındaki ilişki üzerinde durarak Gökalp'in temalarını devam ettirmekle birlikte ona taban tabana zıt bir noktadan Türk müziğine bakar. Türk müziğini bir medeniyet müziği olarak ihya etmeye dönük bir yaklaşım geliştirir. Batı müziğine kompleksiz bakışı ve büyük bir medeniyetin ürünü olarak gördüğü Osmanlı müziğini, bir özgüven duygusu içinde, evrensel bir bağlam içine oturtma gayreti Çetinkaya'yı diğer apolojetik yaklaşımlardan ayırt etmektedir.

Türk müziğini bir kimlik ve meşruiyet krizine sürükleyen ve bilhassa Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının her cephesini bizzat şekillendiren Mûsiki İnkılâbı hakkında yakın zamana kadar müstakil sosyolojik çalışmalar yapılmamış olması ilginçtir. Çok yakın zamanda, Mûsiki İnkılâbı'nın halk müziği üzerindeki etkisi Özgür Balkılıç (2009), klasik Türk müziği üzerindeki etkisiye tarafımızdan (Ayas 2014) incelenmiştir. Her iki çalışmada da müzik sosyolojisinin en temel tartışma konularından olan kültür endüstrisi, popüler müzik ve kapitalistleşme merkezli analizlere pek başvurulmamış, bunun yerine ulus inşası, geleneğin icadı (Balkılıç), Cumhuriyet modernleşmesinin meşrulaştırma söylemleri ve kültürel meşruluk mücadelesi ve geleneğin direnci, sürekliliği ve dönüşümü (Ayas) gibi temalar ön plana çıkmıştır.³ Her iki yazarın da Gökalpçi paradigmayla hesaplaşmasına ve Hobsbawm, Toynbee, Bourdieu vb. toplum teorisyenlerinin zengin analiz araçlarından faydalanmalarına karşın, kurdukları tartışma çerçevesi müzik sosyolojisinin en yaygın paradigması olan popüler kültür tartışmalarıyla ve bunlara kaynaklık eden Batı Marksizmi ekolleriyle çok zayıf bir ilişki içindedir. Nitekim yazının başında da söylendiği gibi Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmaları için bu tercihin isabetli olduğu savunulabilir. Buna karşılık 1970'lerin sonu ve bilhassa 1980'lerden sonra popüler müzik tartışmaları ön plana çıkacak ve Batıdaki müzik sosyolojisi çalışmalarıyla daha sıkı bir ilişki kurulmaya başlanacaktır.

³ Elbette ki Mûsiki İnkılâbı'yla ilgili çalışmalar bu iki kitapla sınırlı değildir. Fusun Üstel'in Mûsiki İnkılâbı'nı ele alan iki öncü makalesi (1993, 1994), içerdği ampirik malzeme ve özgün yorumlarla öncü çalışmalardır. Keza Poyraz Kolluoğlu'nun oksidentalizm çerçevesinde Mûsiki İnkılâbı'nı ele alan yayınlanmamış yüksek lisans tezini (2010) de kaydetmeden geçmeyelim. Bu minvalde Koray Değirmenci'nin Erken Cumhuriyet döneminde halk müziğinin ulus inşasındaki rolünü ele alan makalesi (2006) müzik sosyolojisine önemli bir katkı sayılmalıdır. Şenol Durgun'un *Devletçi Gelenek ve Müzik* (2005) adlı çalışmasıysa, Mûsiki İnkılâbı'nı da değerlendirmekle birlikte, siyaset bilimi merkezli bir analiz çerçevesi geliştirmektedir. Mûsiki İnkılâbı başta olmak üzere Cumhuriyet'in temel müzik tartışmalarına ilişkin makale ve röportajlardan oluşan kapsamlı bir derleme için Gönül Paçacı'nın özgün makaleleriyle katkı sunarak derlediği *Cumhuriyet'in Sesleri* (1998) adlı kitaba müracaat edilmelidir.

Popüler Müzik-Arabesk Tartışması

Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının popüler müzik merkezli olmamasında bu dönemdeki kentleşme ve kapitalistleşme hızının düşük olması kadar, tartışan tarafların popüler müziğe ön yargılı bakmasının da büyük etkisi vardır. Müzik tartışmalarına katılanlar neredeyse bütün taraflarıyla elitist bir kültür yaklaşımını savunurlar.⁴ “Meyhane mûsikisi”, “piyasa mûsikisi”, hatta “adi mûsiki” gibi yaftalarla aşağılanan popüler müzik, hâkim söylemin de muhalif söylemin de kültürel meşruluk hiyerarşisinin en aşağı derekesindedir. Orhan Tekelioğlu bu dönemde kültürel elitlerin hemen hemen tamamının şehirlerde aşağıdan yukarı gelişen popüler müzik denemelerine kuşkuyla yaklaştıklarını ve gerek alaturkacıların gerekse alafrangacıların popüler kültüre karşı bir zihinsel koalisyon kurduklarını önemle kaydeder (2006: 19, 36). Gerçekten de Tekelioğlu’nun gözlemi doğrulayan çok çarpıcı örnekler vardır. Örneğin alafrangacı kesimin önde gelen sözcülerinden biri olan Mahmut Ragıp Gazimihal, alaturkacılarla kavganın en şiddetli olduğu dönemde, “adi mûsikilere” karşı “geniş bir güzideler (elitler) zümresinin” ortak mücadelesine ihtiyaç olduğunu söyler ve alaturkacı rakiplerini “adi mûsikiye” karşı ittifaka davet eder. Gazimihal gramofonda, plaklarda, radyoda, meyhanede, müzikholde çalınan ve geniş kitleler tarafından dinlenen bütün müzikleri bu “adi mûsiki” kategorisi altında birleştirmektedir (Ayas, 2014b: 194). Gazimihal’le sınırlı değildir bu tavır. Dönemin müzik dergileri incelendiğinde neredeyse herkesin aynı fikirde olduğunu, “meyhane müziği” diye aşağılanan popüler Türk mûsikisi başta olmak üzere, caz dâhil her tür popüler müziğe karşı sık sık harp ilan edildiğini görürüz. İşin ilginç şehrin en yaygın popüler müziği alaturka olmasına karşın, alaturkacı cephenin önemli temsilcileri de aynı popüler müzik düşmanlığında birleşmişlerdir. Örneğin bu cephenin en önde gelen sözcüsü Rauf Yekta Bey bile alaturkanın en yaygın icra şekli olan “fasıl mûsikisinin” bir meyhane müziğine dönüştüğünü kabul ederek, şayet alafrangacılar bu müziği “mevki-i tedavülde

⁴ Özellikle son yıllarda “elitizm” sözcüğü “yüksek kültüre” analizlerinde merkezi bir konum atfeden yaygın bir entelektüel yaklaşımı ifade etmeye yarayan bir bilimsel kategori olarak değil de, “halk düşmanı elitler” olarak yaftalanan bir kesimi mahkûm etmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu politik içerik, uzun yıllar boyunca sağda ve solda kültür çalışmalarına egemen olan yaklaşımların alana katkısının, zengin analiz çerçevesinin ve eleştirel kapasitesinin gözardı edilmesine yol açmıştır. Bu makalede kültür konusundaki elitist yaklaşımlar elitlere yönelik bir suçlama gerekçesi olarak değil, katkıları ve sınırlılıklarıyla birer açıklama modeli olarak değerlendirilmektedir.

kaldırırlarsa” ilk alkışlayacak kişinin kendisi olacağını söyler (Ayas, 2014b: 248). Sadettin Arel ve klasikçi ekol de alaturkanın popülerleşmiş örneklerine karşı aynı olumsuz tutumu paylaşır. Alafrangacı kesimin ve resmi çevrelerin Batı tekniğiyle halk müziği arasında bir sentez kurmayı amaçlarken popüler formlardan değil klasik “yüksek” müzik formlarından hareket etmiş olmaları da bu açıdan manidardır. Halbuki daha sonra Amerikan popüler müziğinin Türkiye’ye girişi sürecinde karşımıza çıktığı gibi, Batı müziğinin aktarılmasında popüler formlar tercih edilse çok daha etkili sonuçlar alınabilirdi. Tekelioğlu’na göre popüler müzik karşısındaki bu olumsuz tutumun sebebi, Cumhuriyet’in milli karakterini köyden alan Batı temelli bir yüksek kültür yaratmayı hedeflemesiydi. Popüler müzik hem şehir kaynaklı olduğu, hem de Osmanlı-Şark kültürüyle çok içli dışlı olduğu için bu modele uymuyordu. Alaturkacıların entelektüel sözcüleri ise bir yandan alafrangacı söylemin ileri-geri, yüksek-aşağı sınıflandırmalarına dayanan hücumlarına ancak yüksek kültür düzeyinde karşı koyabileceklerini hissettiklerinden, bir yandan da kendileri de alafrangacılarla aynı elitist kültürle yoğrulmuş olduklarından benzer bir yaklaşım içinde oldular.

Bu elitist kültür anlayışını, tam zıt bir konumdan yola çıkarak yeniden üretenler ise Marksist kültür eleştirmenleri oldu. Aslında Marx’ın ekonomik determinizminin etkisinde kalan sol uzun yıllar kültür sorunlarını ikinci plana atmıştı. 1960-80 arasında solun devrimci akımlarına mensup olanlar, şarkı sözleri açısından devrimci bir içeriğe sahip protest müzikler ve emekçi sınıfları temsil ettiğini varsaydıkları çeşitli halk müziği örnekleri dışında neredeyse bütün müzikleri burjuva müziği kategorisinde değerlendirdi. Yine de ilerlemeci tarih anlayışı çerçevesinde “burjuvazinin ilerici döneminin müziği” olarak görülen klasik Batı müziği, “gerici” Şark müziğine üstün görülürken, bu açıdan Kemalist kültür politikalarıyla da belli bir zeminde ortaklık kurulmaktaydı. Örneğin Ruhi Su’nun Batılı şan tekniğiyle opera arsasına benzer şekilde icra ettiği halk türküleri, resmi kurumlar tarafından dışlansa da, sol çevrelerde adeta Kemalist projenin başarıya ulaşmış bir örneği olarak görüldü. Çeşitli protest müzik grupları ve sanatçılar da “Batı tekniğiyle işlenmiş halk müziği” şablonunu sol bir yorumla yeniden ele aldılar ve Ruhi Su gibi pek çok başarılı örnek yarattılar.

Aslına bakılırsa sol Marx’ın temel metinleriyle 1960’lı yıllarda tanışmıştı. Sol cenahta uzun yıllar etkili olan, ekonomizm ile yoğrulmuş daha vulgar bir ortodoksiydi. 1979’da Frankfurt Okulu’yla ilgili yayınlanan ilk kapsamlı metin olan Patterson’ın makalesinin bile, bu düşünce okulunu kültür alanındaki sarsıcı eleştirel katkılarıyla değil de, sınıf temelli analizi terk ederek Marksiz-

mi tasfiye eden bir akım olduğu vurgusuyla tanıtması üzerine düşünmeye değer. Yine de, Batı Marksizminin ve bilhassa Frankfurt Okulu'nun Türkiye'ye girişi sol cenahta kültürel sorunlara, dolayısıyla müziğe ilgiyi artırdı. Bunda siyasal baskılar sonucu solun akademi dışında kalmasının ve solcu aydınların kültür-sanat dergilerinde popüler kültür incelemelerine başlamasının da etkisi oldu (Gedik, 2011: 53). Murat Belge, Ünsal Oskay ve Ahmet Oktay gibi isimler popüler kültür analizleriyle bu vadide öncülük yaptılar.⁵

Türkiye'ye Frankfurt Okulu'nu tanıtan kişi olarak bilinen Ünsal Oskay, aynı zamanda popüler müzik konusunda en olumsuz tutumu temsil ediyordu. Benjamin'le ilgili önemli bir derleme-çeviri kitap yayınlamış olmakla birlikte müzik analizlerinde daha çok Adorno'nun tutumunu benimsedi. Adorno'dan yola çıkan Oskay müziğin tıpkı toplumsal teori gibi yaşanan toplumdaki var olan bilinç düzeyini aşmaya mecbur olduğunu, bunun için de kendini çok satan bir meta olarak sunmak yerine toplumsal işlevinin bilincinde olması ve bu bilinci kazanması gerektiğini vurguladı (Yergebekov, 2011: 511 ve Oskay, 1995). Oskay daha 1977'te "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine" isimli makalesinde popüler müziği bir sığınak, bir rahatlama aracı olarak görüyor, ancak bu bireysel düzeydeki psikolojik rahatlamanın toplum için hiç sağlıklı olmadığını ileri sürüyordu (1977-1978: 208). Popüler müzik Oskay'ın kapitalist yabancılaşmayla ilişkilendirdiği bir kategoriydi. Zaten Aristo, Huizinga ve Adorno'nun müzik üzerine bazı görüşlerini değerlendiren ve popüler müzikten sadece olumsuz ideolojik işlevleriyle bahseden kitabının adı da "Müzik ve Yabancılaşma" (1995) idi. Oskay

⁵ Veysel Batmaz'ın 1981 yılında kaleme aldığı popüler kültürle ilgili kuramsal makalesi, çoğu zaman doğrudan referans verilme de, kendisinden sonra yapılan çalışmaların teorik çerçevesini çizdi. Bununla birlikte sonraki çalışmalarında Batmaz popüler diye sosyal bir katman olmadığı için popüler kültür diye bir kategorinin de doğru olmadığı fikrine vardı (2006, 48). Batmaz'a göre popüler kültür kentin kültürüydü, dolayısıyla ampirik olarak incelenmesi gereken bir şeydi. Halbuki Türkiye'de spekülative masa başı çalışmalar yaygındı. Hiç araştırmadan en kolay ampirik veriye sahip olunabilen popüler kültür göstergesi müzik olduğu için çoğu kişi popüler kültürü yaygın olarak tüketilen müzik ürünlerine indirgiyordu. Popüler kültür bir olgu olduğu için etkilerini spekülative olarak değerlendirmek yerine ampirik olarak araştırmak gerekiyordu. Batmaz bu açıdan Martin Stokes'un arabeskle ilgili çalışmasının, spekülative aldatmacaların tuzağına düşmeyen çok daha ampirik temelli ve dengeli bir popüler müzik metodolojisine dayandığını ileri sürmüştür. (146-148). Batmaz'ın arzuladığının aksine bu saydığımız gruptaki popüler kültür makaleleri genellikle, ampirik araştırmalara dayanmayan ve spekülative yanı ağır basan denemeler şeklinde ortaya çıktı. Yine de bunlar akademik alanda daha önce neredeyse hiç kimsenin ilgilenmediği konulara ilk kez, hem de eleştirel bir çerçeveden yola çıkarak dikkat çeken metinlerdi ve bu açıdan yol açıcı oldu.

bu öncü kitabında popüler müziği eleştirmekle birlikte hiçbir popüler müzik örneğinden somut olarak bahsetmez. Sadece Adorno'nun yazılarından yola çıkarak klasik Batı müziğinin birkaç çağdaş bestecisine değinmekle yetinir ve popüler müzik konusunda Adorno'nun olumsuz yaklaşımını sürdürür. Türkiye'deki müzik tartışmalarınaysa bu kitapta hiç değinmez.

Popüler müziğe karşı bu olumsuz tutumuna karşın, Ünsal Oskay'ın başka bir açıdan da popüler kültür çalışmalarını teşvik ettiğini söyleyebiliriz. Zira Oskay Türkiye için çok önemli bir tespit yapıyor ve popüler müziğin olumsuz işlevlerinden dolayı ciddiye alınmamasına karşı çıkıyordu. Oskay'a göre kitleler tarafından en çok dinlenen müzik türü olan "hafif müzik" ciddiye alınmadığı için eleştiri dışı tutulmakta, buna karşılık toplumsal düzenin tüm teknik olanaklarından en üst düzeyde faydalanmaktaydı. Metalaşmış bu müziğin etkin kullanımı onun fantazy işlevini rahatlıkla sürdürmesini sağlarken, eleştiri dışı tutulması bu ideolojik işlevi pekiştirmektedir (1995: 51, 53-54). Yine de Oskay'ın temsil ettiği çizgi, popüler müziği sadece olumsuz niteliklerini açığa çıkartmak amacıyla incelenmeye değer buluyordu. Ahmet Oktay ise ortak teorik kaynaklardan yola çıkmakla birlikte popüler kültürle kitle kültürü ayrımının altını çizen daha esnek bir yaklaşıma sahipti. Ona göre popüler kültürü yanlış bilince indirgemek ve elitist bir yaklaşımla onu bir kenara itmek ne kadar yanlışsa, ondaki muhalif potansiyeli abartmak da bir o kadar yanlıştı (Yüksel, 2011: 421). Murat Belge 1970'lerin sonu ve 1980'lerde yaptığı popüler kültür (müzik) analizleriyle bu alandaki boşluğa dikkat çekti ve gündelik hayatta geniş kitlelerin birebir temas ettiği kültürel unsurların ciddi bir şekilde analiz edilmesi gerektiğini ileri sürdü. Popüler müzik bu unsurların başında gelmekteydi. Frankfurt Okulu'nun elitist yaklaşımlarına meydan okuyan İngiliz Kültürel İncelemeler ekolüyle ilk ilişki kuran isimlerden biri olan Murat Belge'nin aynı zamanda yapısalcı Marksizmi temsil eden ve kültürü hakim sınıflar tarafından üretilen kuşatıcı bir ideoloji olarak gören Althusser'i Türkiye'ye tanıtan kişi olması ilginçtir. Bu açıdan Murat Belge popüler kültürün çeşitli yönlerini ele aldığı "sosyalist deneme"lerinde daha ziyade onun ideolojik işlevini tartışma konusu yapmıştır. Murat Belge, bir yandan kanto ve arabesk gibi kültürel elitlerin meşru görmediği müzik tarzlarını incelenmeye değer görerek bunları gözardı eden elitist yaklaşımları eleştirirken bir yandan da (örneğin arabesk için) "biz bunu hak etmişiz" veya "estetik olarak savunulamaz" türü hükümler belirterek yerleşik "elitist" tutumu sürdürmüştür.

Velhasıl 1990'lara kadar popüler müzik konusunda öyle ya da böyle olumsuz bir yaklaşımın söz konusu olduğu söylenebilir. Popüler müziğin

özgürleştirici potansiyellerinin üzerinde duran ve elitist kültür anlayışlarına meydan okuyan müzik sosyolojisi çalışmaları esasen 1990'lardan sonra gündeme gelmiş ve gitgide sahneye hakim olmuştur. Bu alanda paradigma değiştirici çalışma Meral Özbek'in 1988 sonunda tamamlayıp ilk kez 1991 yılında kitap olarak yayınladığı Orhan Gencebay arabeskiyle ilgili meşhur doktora tezidir. Özbek ufuk açıcı çalışmasında "bir popüler kültür ürünü olarak arabeski geniş halk kitlelerinin oy vererek değil müziksel ürünleri satın almayı, dinlemeyi seçerek gösterdikleri bir kamuoyu tepkisi, Türkiye'nin 1960'lardaki modernleşme sürecine hem bir yanıt, hem de bizzat bu modernleşme sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenme süreci" olarak görür. Böylece Özbek kitleleri daha önceki popüler müzik analizlerinde olduğu gibi pasif ve itaatkâr bir yığın olarak görmek yerine kendi kültürünü inşa eden aktif özneler olarak değerlendirir. Ayrıca kadercı bir söyleme sahip olduğu iddia edilen arabeskin özgürleştirici yanına vurgu yapar ve genel olarak popüler kültürün özgürleştirici bir proje açısından içinde barındırdığı potansiyelleri ortaya koymaya çalışır.

Yine de Özbek'in Frankfurt Okulu'yla köprüleri tamamen attığı da söylenemez. Zira Özbek de Orhan Gencebay arabeskinin 1980'i kırılma noktası olarak iki döneme ayırır ve ikinci dönemde Gencebay'ın popüler sınıflara aidiyeti ifade eden simge ve söylemleri geri plana attığından ve daha uyumcu bir niteliğe bürünerek kültür endüstrisine eklemlendiğinden söz eder. Her hâlükârda Özbek popüler müziğin en çok dışlanan ve aşağılanan türü olan arabesk hakkında yaptığı çalışmayla, popüler müziğin olumlu ve özgürleştirici yanlarına dikkat çekmiş, hiç olmazsa bu tür müziklerin daha objektif olarak incelenmesinin önünü açmıştır.

Yazım esnasında birbirlerinden habersiz olmalarına karşın Özbek'in çalışmasıyla hemen hemen aynı dönemde (1992) yayınlanan Stokes'un arabesk hakkındaki çalışması Batmaz'ın da belirttiği gibi ampirik temelini daha geniş olması ve Özbek'in aksine sadece şarkı sözlerine değil doğrudan müziğin kendisine yoğunlaşması açısından önemlidir.⁶ Elbette ki bunda Stokes'un

⁶ Uğur Küçükkaplan'ın 2013 yılında yayımlanan *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Analiz* adlı çalışması da, şarkı sözlerinden ziyade müziğin kendisine yoğunlaşan bir çalışma olarak önemlidir. Küçükkaplan haklı olarak arabeskin sosyolojik süreçlere indirgenmesini ve sadece belli sosyolojik açıklamalara dayanak oluşturan sosyolojik bir gösterge olarak ele alınmasına karşı çıkmakta, sanatsal bir üslup olarak da incelenmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Bu açıdan Küçükkaplan'ın çalışması sosyolojik açıklamalarla müzikolojik uzmanlığı birleştiren bir örnektir.

müzikolog olmasının büyük bir payı vardır. Ayrıca Stokes gerek halk müziği ve sanat müziğini gerekse arabeski doğrudan Türk müzisyenlerden “meşk ederek” bizzat öğrendiği için çok zengin bir pratik gözlem malzemesinden hareket etmiş, müziğin aktarım, eğitim, icra ve organizasyon örüntülerini canlı bir şekilde tasvir edebilmiştir. Bilhassa müziğin sınıflandırılmasıyla ilgili tartışmaları ele alış biçimi orijinaldir. Müzik tartışmaları sırasında genellikle müziğin sınıflandırılması (yüksek / popüler, saf / karışık, milli / gayrimilli, alaturka / alafranga, otantik halk / arabesk) daha ziyade ideolojik veya estetik bir mesele olarak görülmüştür. Stokes ise sahadaki gözlemlerinden faydalanarak bu sınıflandırma tartışmalarına ilişkin daha orijinal bir görüş ileri sürer. Stokes’a göre resmi ve yarı-resmi kurumlarda çalışan çeşitli müzisyenlerin arabesk konusundaki sert tutumu, hatta arabeskin tartışılmasına bile izin vermemeleri, kendi konumlarının bu müziğin temsilcileri tarafından tehdit edildiğini düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Arabesk gibi popüler müziğin TSM ve THM gibi radyoda veya resmi kurumlar meşru bir varlık kazanması sosyal konumlarını eski sınıflandırmalar sayesinde elde etmiş olanların aleyhinedir. Arabeskin meşruiyetinin kabul edilmemesi, başka şeylerin yanı sıra, müzik dünyasında belli grupların yerleşik çıkarlarını koruma stratejisinin bir parçasıdır (2012: 159, 162). Stokes Bourdieu’ye gönderme yapmasa da bu tip sınıflandırma stratejileri, Bourdieu’nün teorik çerçevesinden etkilenen müzik sosyolojisi çalışmalarında yaygın olarak tekrarlanan bir temadır. Stokes kitabında ayrıca arabeskin doğuşu ve yaygınlaşmasıyla ilgili yapılmış özensiz sosyolojik açıklamaları da çürütür, bu müziği gecekonduyla, dolmuşla veya köyden kente göç eden alt sınıflarla özdeşleştiren görüşleri eleştirir. Stokes’a göre popüler nosyonuna tıpatıp uyan bir müzik tüketicisi sınıf aramak ve tanımlamak anlamsızdır. Arabesk toplumun her sınıfına hitap eden, şehrin her kesiminde yaygın bir popüler müziktir. Ayrıca teybe bir kaset koymak elitist kültür teorisyenlerinin iddiasının aksine pasif tüketicinin bir eylemi değildir, kitlelerin bilinçli tercihlerinin bir sonucudur (182). Bu açıdan Stokes Özbek’le aynı yerde durur. Ancak Özbek’in arabeskin ikinci dönemiyle ilgili benimsediği eleştirel tutumu paylaşmaz.

Özbek’in öncülük ettiği anti-elitist yaklaşım, spesifik müzik sosyolojisi çalışmalarının yanı sıra popüler müzikle ilgili çalışmalara rehberlik eden genel teorik çerçeveyi de etkilemiştir. Örneğin, popüler müzikle ilgili Türkçede yayınlanan en kapsamlı teorik çalışma Ayhan Erol’a (2002) aittir, ki bir başvuru eseri haline gelerek alandaki çalışmaların çoğuna rehberlik eden bu eserin de “anti-elitist” bir teorik perspektiften yola çıktığı görülmektedir. Ayhan Erol kitabında İngiliz kültürel incelemeler ekolünün yaklaşımını benimser ve po-

püler müziğe ilişkin Ortodoks Marksist ve elitist yaklaşımları eleştirir. Erol'un çalışması popüler müzikle ilgili neo-Marksist ve post-Marksist sosyolojik açıklamalarla kimlik merkezli etnomüzikolojik açıklamalar arasında köprü kurması açısından da önemlidir. Erol yaklaşımını çeşitli alanlarda kaleme aldığı müzik sosyolojisi makalelerine de uygulamış, klasik Türk müziğine karşı uygulanan sembolik şiddetten Alevi müziğinin spesifik özelliklerine kadar birçok konuyu müzik sosyolojisinin evrensel kavramlarını kullanarak analiz etmiştir. Erol'un popüler müzik hakkındaki kitabı Türk müziği çalışmaları üzerinde de etkili olmuştur. Söz gelimi popülerleşme bağlamında bestekar Sadettin Kaynak'ı ele alan Sinem Özdemir'in doktora tezinde (2009) Ayhan Erol'un etkisi hissedilmektedir. Müzik sosyolojisi çalışmalarında 1980'lerden sonra adım adım yaşanan bu ton değişimi Türk müziği camiasındaki elitist atmosferi de kırmış klasisist ekolün çeşitli şekillerde hiyerarşik ötekileştirmeye maruz bıraktığı popüler Türk müziği bestekârlarına ilgiyi artırmıştır.⁷ Örneğin Münir Nurettin Beken'in Türk müziği camiasının bile "meyhane müziği" diye aşağıladığı gazino kültürünü, hakkında ampirik-sosyolojik çalışmalar yapmaya değer bulması ve gazino müziği hakkında kapsamlı bir doktora tezi (1998) hazırlaması 1980 sonrasındaki bu yeni atmosferin bir sonucu olsa gerektir.

Türk Modernleşmesi ve Doğu-Batı Tartışmasına Dönüş

Her hâlükârda elitist kültür yaklaşımlarının sarsılması en çok arabesk çalışmalarında etkili olmuştur. Söz gelimi Caner Işık ve Nuran Erol'un Müslüm Gürses hakkındaki çalışmaları (1999 ve 2013), kitle kültürü-popüler kültür ayırımından hareket eder ve popüler kültüre olumlu bir bakışı yansıtır. Işık ve Erol kitle kültürü yaklaşımıyla Cumhuriyet'in siyasal-kültürel projesi arasında da bağlantı kurarlar ve Cumhuriyet elitlerinin Batıcı siyasal-kültürel projeye uygun olmayan popüler kültür ürünlerini yanlış bilinç ve yozlaşma gibi sözcüklerle damgaladıklarını ileri sürerler. Işık ve Erol'a

⁷ Aynı teorik çerçeveyi paylaşmasa da Ali Akay'ın öncülük ettiği, popüler müziği ciddiye alan ve İstanbul'da Rock müziği camiası hakkında yargılayıcı olmayan, hatta ondaki muhalif potansiyeli açığa çıkartan çalışma da (1995) bu ton değişiminin bir ifadesi olarak görülebilir. Ali Akay ve arkadaşlarının çalışması, aynı zamanda popüler müziği sosyolojinin temel teorik kategorileri çerçevesinde ve ampirik olarak incelemesi açısından da önemlidir. Bununla birlikte Ali Akay'ın heterodoks sosyal bilim anlayışı bu çalışmasına da yansımış, rock camiası toplumun parçalanması sonucunda marjinalleşen ve parça parça işleyen "yeni sosyalliklerin" bir örneği olarak mikro eleştirel yaklaşımlarla ve "minör politika"yla ilişkilendirilmiştir.

göre Birmingham Okulu, Frankfurt Okulu'nun güdüp-yönetme kuramına kıyasla arabeski anlamaya çok daha elverişli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bu çerçevede Frankfurt Okulu'nun sanata yaklaşımı hakkında öncü çalışmalardan birini gerçekleştiren Dellaloğlu'nun Adorno'nun caz aleyhindeki elitist yorumlarıyla Türkiye'deki modernist aydınların arabesk yorumları arasında kurduğu paralelliği önemle kaydetmek gerekir (2001: 86-87'den akt. Karaoğlu, 2011: 532). Böylelikle Işık ve Erol'da doğrudan, Dellaloğlu'nda dolaylı olarak Kemalist kültür söylemiyle Marksist kültür söylemi arasında bir süreklilik saptanmış olmaktadır. Velhasıl arabeskle ilgili tüm bu yorumlarda her ne kadar neo-Marksizm ve post-Marksizm merkezli temalar dile getirilse de, aslında tekrar dirilen şey, Erken Cumhuriyet dönemindeki alaturka-alaf-ranga tartışmasının bütün belli başlı temalarını da içeren bir Türk modernleşmesi tartışmasıdır.

Arabesk tartışmaları pek çok açıdan Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki alaturka tartışmasıyla, 1980'lerin popüler kültür tartışmalarını birleştiren bir köprü işlevi görmüştür. Öyle ki Türk modernleşmesi, Batılılaşma ve kapitalistleşmenin bütün sorunları arabesk üzerinden tartışılır olmuştur. Meral Özbek yukarıda da bahsettiğimiz gibi arabeskin hiç değilse ilk dönemine olumlu bir bakışı temsil eder ve bu yönüyle sadece müzik sosyolojisi çalışmalarına değil Türk modernleşmesi analizlerine de yeni bir ufuk kazandırır. Söz gelimi Özbek'in çok etkilendiği ve Batı Marksizmini kendisi aracılığıyla tanıdığı hocası Ünsal Oskay 1982 yılında "Arabesk Yalnızca Bir Müzik Türü Değil" başlıklı makalesinde arabeski ortaçağ kalıntısı bir müzik olarak görmekteydi (2004: 24). Oskay'a göre Ortaçağ karanlığının ve Doğu despotizminin yol açtığı çaresizlik ve aczin ifadesiydi bu müzik. Yani elli yıl önce Kemalist elitlerin alaturka için kullandığı söylem Oskay tarafından sol bir dille arabesk için kullanılmaktaydı. Şarklılık yine toplumun istenmeyen yanlarının simgesel ifadesi haline gelmiş ve bu kez arabeskle özdeşleşmişti. Adeta sol kültürel elitler Kemalizmin eksik ve radikalliğini yitirmiş Batıcılığını tamamlamaya çağrılmaktaydı. Zaten Adorno merkezli müzik sosyolojisi çalışmalarının belirgin bir Avrupamerkezci bakışı yansıttığı Batı literatüründe de yaygın bir şekilde kabul edilmektedir. Bu minvalde Adorno'nun Martin Jay tarafından etnosantrik, Edward Said tarafından da Avrupamerkezci olarak tanımlandığını kaydedelim (Yergebekov, 2011: 498). Solun bu Avrupamerkezci, elitist yaklaşımla özdeşleşmesi kitlelerle bağ kurma konusunda yaşadığı zaafıların da önemli bir sebebi olarak görülebilir. Nitekim Martin Stokes Türkiye'de arabeskin politik bir protest müziğe dönüşmemesinin sebebini Türk solunun kendini Batılılaştırıcı devlet politikalarıyla aşırı özdeşleştirmesine bağlamış-

tır (2012: 215). Meral Özbek'in çalışması Türkiye'deki kültürel Batılılaşma politikalarını ve yukarıdan aşağıya modernleşme deneyimini eleştirmesi açısından da bu anlayışla çalışmaktaydı.

Ne var ki arabeski olumsuzlayan her tutumun da bu Avrupamerkezci bakış açısını yansıttığı söylenemez. Örneğin, *Niçin Arabesk Değil?* (1984) adlı kitabın yazarı Ertan Eğribel, bir yandan arabesk müziği hedef alırken bir yandan da Türkiye'nin Batılılaşma politikalarına sert eleştiriler yönelir. Arabeskin ortaya çıkışını bir tür eksik Batılılaşmayla açıklayan görüşlerin aksine, Eğribel çarpık bir tepki olarak gördüğü arabeskten bizzat Batıcı politikalar uygulayan devleti sorumlu tutar. Batılılaşma toplum kimliğine aykırı bir sosyo-kültürel yönelimdir ve tepkiyle karşılaşması kaçınılmazdır. Ancak Türk tarihinde toplumsal çözümler hep devlet merkezli olarak inşa edildiği için yanlış Batılılaşma politikalarına karşı aşağıdan yukarı bir alternatif yaratılamamakta, yaratılan kültürel ürünler ancak gerçek bir alternatifi karikatürüne benzetmektedir. Eğribel dolmuşla ve gecekonduyla "dolmuş müziği" veya "gecekondu müziği" olarak adlandırılan arabesk arasında esas olarak bu yönden bir ilişki kurar. Tıpkı dolmuş ve gecekondu gibi arabesk müzik de Eğribel'e göre devlet tarafından karşılanamayan ihtiyaçlara toplum tarafından verilmiş eksik ama popüler bir yanıttır (1984: 32-40). Eğribel bir yandan arabeski toplumun Batılılaşmaya karşı haklı tepkisiyle ilişkilendirerek Frankfurt Okulu merkezli elitist kültür açıklamalarının karşı kutbunda dururken, bir yandan da onu "kâr ve keyif için üretilen sanat kitschlerinin geçici kültürü" olarak görmesiyle bu Neo-Marksist açıklamalara yaklaşır. Özbek'ten farklı olarak Eğribel'in analizinde Baykan Sezer'in Doğu-Batı çalışması yaklaşımı merkezi bir konumdadır ve arabesk bu çatışmanın çözümü değil çarpık bir sonucu olarak görülmektedir. Yine Özbek'in zıt kutbunda yer alan Nazife Güngör (1990) ise Ertan Eğribel'den farklı olarak geleneksel Batıcı-modernist tutuma çok daha yakın bir yaklaşımı temsil eder. Güngör'e göre arabesk, müzikal olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sadettin Kaynak ile başlayan yozlaşmanın bir sonucudur. Güngör resmi kültürel modernleşme projesinin tasvip etmediği kültürel özelliklerimizle özdeşleştirdiği arabeski, aynı zamanda modernleşme ve kentleşme sürecine ayak uyduramayan kitlelerin ürünü olarak görür. Nitekim Martin Stokes'un da belirttiği gibi Türkiye'de bir söylem olarak arabesk eleştirisine ana çerçeveyi bu manada "sosyoloji" sağlamıştır. Yaygın görüşe göre arabesk hızlı ve plansız gelişmenin yol açtığı sıkıntı ve kötümserliğin bir ifadesi, eski düzenden yenisine geçişin yol açtığı sosyal ve demografik dengesizliğin bir ürünüdür.

Arabeski yanlış veya eksik bir modernleşme projesinin istenmeyen yan ürünü olarak gören bu ana yaklaşımın aksine Meral Özbek arabeski yaratan kitleleri, en azından 80'lere kadar bu modernleşme sürecinin öznelere olarak görür. Arabesk tartışması bir popüler kültür tartışmasının da ötesine geçerek, Türk modernleşmesinin muhasebesine dönüşmüştür. Bu çerçevede Tekelioğlu popüler kültür (müzik) tartışmalarını bütüncül bir perspektif içinde birleştirerek yeniden kalıba sokar. Tekelioğlu 1990'lara kadar popüler kültür analizlerinde üç temel teorik yaklaşım olduğunu belirtir: 1. Elitist muhafazakar 2. Neo-Marksist 3. Post-Marksist yaklaşım. Tekelioğlu'na göre her üç yaklaşım da kültürü içinde yaşayanlardan ziyade oluşturanların perspektifinden değerlendirme eğilimindedir ve açık ve gizli elitizm biçimleri içermektedir. Popüler kültüre en olumlu yaklaşan üçüncü yaklaşım bile kitlelerin çoğunu edilgen bulur, sadece popüler kültürdeki direnme potansiyelini sahiplenir. Estetik olarak ise popüler kültür daha baştan mahkum edilmektedir. Örneğin Murat Belge gibi arabesk konusundaki elitist yaklaşımları eleştiren yazarlar bile bu müziğin "estetik olarak savunulmasının mümkün olmadığını" ileri sürerler. Tekelioğlu ise Gans'tan esinlenerek popüler kültürü yaşayanların perspektifinden ele alır ve hem popüler kültür ürünlerini hem de onları tüketenleri estetik olarak savunulmaya layık bulur. Tekelioğlu'na göre Batıda da terk edilmiş olan yüksek kültür-popüler kültür ayrımını devam ettirmenin anlamı yoktur. Bu konudaki ısrar Cumhuriyet'in yukarıdan aşağıya elitist modernleşmesinin yarattığı elitist aydınlardan kaynaklanmaktadır (2006: 44-48). Asıl kalıcı olan kültürel modernleşme çizgisi aşağıdan yukarı gerçekleşen modernleşmedir ki bunun özü halk zevkinin merkeze yürümesidir (22-25). Tekelioğlu popüler müziğin çeşitli dallarını bu çerçevede analiz ederken, tıpkı Gans gibi iç ve dış göç hareketlerinin sosyolojisinden ve Şerif Mardin'in merkez-çevre yaklaşımından faydalanır. 1980'lerin başında Meral Özbek'in arabesk çalışmasını kabul etmeye pek yanaşmayan "elitist" eğilimli Sosyal Bilimler Enstitüsü idarecilerine karşı Özbek'i savunan bir rapor hazırlayan hocanın Şerif Mardin olduğunu hatırlarsak bu teorik akrabalığı belki daha iyi anlayabiliriz. Tekelioğlu Türkiye'de popüler müziğin tarihsel gelişimini incelerken aynı temelden hareket ederek müzik sosyolojisinin ilk tartışmalarına döner ve Gökalp'le tartışır. Tekelioğlu'nun deyişiyle Gökalp'in devlet eliyle dayatılan "Batı-Doğu" sentezi iflas etmiş, Sadettin Kaynak'ın temsil ettiği popüler sanat müziğiyle başlayan ve aşağıdan yukarı yaratılan "kendiliğinden sentez" veya "Doğu-Batı" sentezi galip gelmiştir. Halk zevkinin merkeze yürümesi, başka bir deyişle çevrenin merkezi ele geçirmesidir bu.

Elitizm Eleştirisinin Eleştirel Kapasitesini Yitirme Tehlikesi

Tekelioğlu'nun bütünlüklü ve kapsayıcı analizleri ne kadar ufuk açıcı olursa olsun, popüler müzik analizinin eleştirel kapasitesini yitirmesine de kapı aralamaktadır. Halk zevki elitleri, çevre de merkezi mağlup ettiğine göre artık Türkiye'de çelişkisiz bir toplumun eleştiriden muaf kültürü ve müziğiyle baş başayız demektir. Halbuki Can Kozanoğlu (1995), her ne kadar çalışmalarını akademik sosyoloji kapsamında değerlendirememese de, 1990'ların pop kültürünü elitizme saplanmadan derinlikli bir şekilde eleştirmeyi başarmıştır. Can Kozanoğlu'nun deyişiyle bugünün devlet destekli harika çocukları Suna Kan'lar ve İdil Biret'ler değil popçular ve pop-arabeskçilerdir (1995: 145). Bu yüzden eleştirel bir konumun nirengi noktası değişmiştir artık.

Tam da bu minvalde, biri deskriptif diğeri eleştirel açıdan çubuğu tersine büken iki akademik çalışmadan bahsedebiliriz. İren Özgür'ün 1990'larda arabeskin durumuyla ilgili deskriptif çalışması (2006) önemli bir vurgu farkını gündeme getirmektedir. 1980'lere kadar marjinal bir müzik türü olan arabeskin 1990'larda Türkiye'nin en popüler müziği haline gelmesinin sebeplerini inceleyen Özgür, arabeskin kendi içinde gerçekleşen teknik ve estetik değişimlerden ziyade Türkiye'yi yöneten elitlerin estetik ve kültürel tercihlerindeki değişime odaklanır.⁸ Arabeskin 90'larda hâkim popüler müzik haline gelmesinde pop müziğin Batılı unsurlarını benimsemesinin, kısacası bir nebze "Batılılaşmasının" rolü yadsınamaz. Ancak Özgür'e göre daha da önemli olan bu süreçte elitlerin Batıdan gitgide uzaklaşması, en azından Batının güvenilirliğine olan inançlarını yitirerek Doğulu köklerine dönmeleridir. Türkiye'nin sosyal ve sınıfsal yapısında bir değişiklik olmamakla birlikte yeni elitler Doğulu köklerinde hoşlanmaya değer şeyler bulmaya ve arabeski bu köklerin kültürel ifadesi olarak görmeye başlamıştır (176). Artık arabeskteki Şarklı unsurlar orta ve üst sınıfları eskisi gibi rahatsız etmediği gibi, arabesk muhalif, marjinal ve sosyo-ekonomik durumu kötü olan insanların müziği olmaktan çıkmıştır. Özbek'in arabeskin ikinci dönemi için saptadığı gibi artık meşru eğlence dünyasına kabul edilen ve kültür endüstrisi tarafından asimile edilen bir müzik olarak arabesk, Batılılaşmış elit de dahil olmak üzere

⁸ Betül Yazar (2008) da benzer bir şekilde arabeskin 1980'lerden sonra Yeni Sağ'a ve neoliberalizme eklemlendiğini tespit etmekle birlikte, arabesk içindeki çeşitlenmeye ve arabeskin hâlâ halkın arzularına cevap verdiğiğine işaret etmekte ve arabeskin neo-liberalizm ve neo-muhafazakarlığa alternatif yeni bir modernleşme projesini ifade edecek bir ilerici güç olma potansiyelini hala sürdürdüğünü ileri sürmektedir.

her sınıftan insana hitap etmektedir. Böylelikle Tekelioğlu'nun halk zevkinin merkeze yürümesi dediği olay gerçekleşmiş ve merkez-çevre ayrımı büyük oranda aşılmıştır. Ancak tıpkı arabeskin Batıcı elit tarafından dışlanan ve marjinalleştirilen alt sınıfların tepkisinden doğması gibi, yeni elitlerin benimsediği hâkim arabesk kültür de bir tepkiden doğmuştur. Yeni orta ve üst sınıfların bir parçası olmak istedikleri Batı tarafından dışlanmalarının yol açtığı tepkiden. Ancak her iki durumda da bu tepkinin Batı ve yerleşik kapitalist sistem karşısındaki tâbi ve edilgen konumunu sorgulamadığı söylenebilir.

Ali Akay (2002) ise aynı süreci daha eleştirel ve sınıfsal bir perspektiften analiz eder. 1980'lere kadar şehir kent-taşra, yüksek-düşük kültürlerin çatışma alanıdır. 1983'ten sonra klasik burjuvazi (İstanbul) ve Ankara burjuvazisinin dışlayıcı kültür politikalarının yerini Özal'ın temsil ettiği yeni bürok-rasi ve taşra sermayesinin içerici politikaları alır. Akay bu yeni burjuvaziyi "arabesk burjuvazi" olarak adlandırır. Ona göre devlette ve sivil toplumda arabesk burjuvazinin klasik burjuvazi üzerindeki hâkimiyeti çok açıktır. 1980'lere kadar "kendiliğinden meydana gelmiş bir hali olan", "düzensiz", "yersizyurtsuz" ve "temsil edilemeyen bir kitle" olan arabesk Özal'ın resmi politik desteğiyle "yerine yurduna yerleştirilmiş" ve hem yeni burjuvazinin hem de toplumun hâkim kültürü haline gelmiştir. Bu noktada Akay Deleuze'e başvurur ve arabeskin birden molar, baskıcı ve toplumsal normları belirleyici bir şekle büründüğünü ileri sürer. Arabeskin poplaşması ve popüler kültürün arabeskleşmesi süreç içinde "molar ve moleküler" olan arasındaki diyalektiğin molar olan lehine bozulmasının sonucudur.⁹

Velhasıl 1980'lere kadar elitizmin sağ ve sol yorumları tarafından bir şekilde dışlanan popüler müzik ve arabesk artık merkeze oturmuş, hâkim kültür haline gelmiş durumdadır. Bugün dışlanan ise aksine Garplı veya Şarklı olmasına bakılmaksızın "yüksek kültür" ve "elitist" beğenilerdir. Entelektüeller bile adeta bu beğenilerini gizlemeye çalışmakta, müzik sosyologları elitizmle suçlanma korkusuyla yüksek kültürle ilişkilendirilen araştırma konularından uzak durmaktadır. Dolayısıyla günümüzde elitizm eleştirisi korkuluklara karşı savaş açmaya dönüşmüş, eleştirel kapasitesini büyük ölçüde yitirmiştir. Meselenin daha da paradoksal olan tarafı bugün elitist kültür eleştirisinde öncü mevzileri işgal eden muhafazakâr söylemin aynı zamanda

⁹ Akay'ın etkilendiği Deleuze ve Guattari'ye göre molar kütsel ve hegemonik olana, katı sınıflandırma ve kodlamalara işaret eder. Mikropolitikanın temeli olan moleküler ise yerel ve tekil olanı temsil eder. Bu çerçevede moleküler alan, içinde muhalif bir potansiyel taşır.

güçlü bir Osmanlı eğilimle özdeşleşmiş olmasıdır. Hâlbuki bugün muhafazakâr kesimin ihya etmeyi hedeflediği Osmanlı medeniyetinin zihniyet dünyasında geniş halk kitlelerinin beğenisi hiçbir zaman bir kültürel meşruluk ölçütü olmamıştır. Osmanlı toplumunda aristokrasi temelli bir sınıfsal bölünmenin söz konusu olmadığı, liyakate dayalı sosyal yükselme kanallarının alt sınıflara kapanmamış olduğu doğrudur. Nitekim büyük mûsiki üstatları arasında alt sınıflardan gelen müzisyenlere rastlandığı gibi, estetik beğeni kıstaslarını da padişah veya toplumun ileri gelenleri değil kendilerini ispat etmiş mûsiki üstatlarından oluşan şehrin mûsiki kamuoyu belirler. Ancak bunu en çok satılan albümün ve en çok dinlenen şarkının en değerli görüldüğü günümüzdeki demokratik meşruiyet anlayışıyla karıştırmamak gerekir. Geleneksel müzik kültürümüzde jüri, bugün çokça söylendiği gibi halk değil müzikal beğeni ve bilgilerini ispat etmiş müzik kamuoyudur. Müzik sosyolojisi estetik tartışmalardan mümkün olduğunca uzak duran ve bunun yerine estetik beğeni hiyerarşilerinin sosyolojik belirlenim şekilleriyle ilgilenen bir alan olmakla birlikte, bugün estetik ve sosyolojik eleştiri arasında köprü kuracak disiplinler arası bir yaklaşıma ihtiyaç duyulduğu da bir gerçektir. Aksi takdirde müziğin sosyolojiye müzik sosyolojisininse müzik dünyasındaki mevcut gerçekliğin tespit edilip onaylanmasına indirgenmesi kaçınılmazdır. Bu ise müzik sosyolojisinin muhafazakâr bir pozitivizme mahkûm olması anlamına gelir. Elitizm eleştirisi müzik sosyolojisi çalışmalarının yeni alanlara açılmasını engelleyen sınırlayıcı bir statükoyu yıkarak çok olumlu bir işlev yerine getirmişti. Ne var ki bugün elitizm eleştirisi o kadar hegemonik hale geldi ve hâkim bir politika yapma tarzıyla o kadar özdeşleşti ki adeta müzikle ilgili her tür estetik veya sosyolojik eleştiriye gayrimeşru hale getirdi. Dahası elitist damgası yeme korkusuyla sosyologlar popüler müzik dışındaki alanlara bulaşamaz hale geldi.

Başlangıçta sosyologların müzik alanına girmesinin önündeki en büyük engel, estetik beğenin toplumsal bir bağlama oturtulmasına şiddetle karşı çıkan, dolayısıyla estetik beğeni hiyerarşilerini tartışılmaz ve sorgulanmaz kılmaya çalışanlardı. Şimdiye benzer bir şekilde estetik beğeniler ve sanatsal yaratımlar kendi özgül gerçekliğinden soyutlanarak sosyolojik temelli tercihlere indirgeniyor ve estetik beğeni bir kez daha tartışılmaz kılınmış oluyor. Sanat sosyolojisindeki bu yeni eğilimi her alanda geçerli kabul edip mantıki sonuçlarına götürsek iyi ve kötü sanatı birbirinden ayıran hiçbir ölçüt kalmayacağından, ne konservatuarların öğrenci kabul etmesi, ne orkestraların eleman seçmesi ne de bir yayınevinin kitap yayınlaması mümkün olurdu. Elbette ki, iyi sanatla kötü sanatı birbirinden ayırmak, sosyolojinin

görevi değildir. Adorno'nun en büyük yanılgısıdır bu. Ancak estetik değer yargılarında bulunmuyor olması, sosyolojiye her tür estetik değerlendirmeyi belli bir toplumsal çıkara indirgeme hakkını vermez. Bir alanın sosyolojiye açılması, bu alanın bütün meselelerinin sosyolojiye indirgenmesi anlamına gelmez. Müzik sosyolojisinde ifrat veya tefrite savrulmaya mecbur değiliz. Örneğin Stewart (2014) gibi bazı sosyologlar elitist beğeni hiyerarşilerine karşı çıkmakla birlikte, türler arasında değilse bile türler içinde belli estetik değerlendirme kıstaslarını kabul etmenin sosyolojik bakışla çatışmak zorunda olmadığını ve gerek estetik beğeni türlerinin gerekse müzikle ilişki kurma biçimlerinin toplumsal bağlamları içinde sınıflandırılıp eleştirilebileceğini göstermektedir. Bu, aynı zamanda müzik sosyolojisiyle müzikoloji arasındaki duvarın yıkılmasına da yardım ederek, yeni disiplinler arası çalışma olanakları sağlayabilir.

Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarının genel seyrine bakıldığında, aslında tartışma konuları açısından belli bir süreklilik tespit etmek mümkündür. Her dönemde bir önceki hâkim paradigmayı eleştiren yaklaşımlar analiz çerçevesini biraz daha zenginleştirmiştir. Bugün de müzik sosyolojisini yeni katkılarla zenginleştirecek olan, Gökalpçi paradigmaya dönmek, elitizm eleştirilerini aynı şekilde devam ettirmek veya bunun tersine elitist kültür teorilerini yeniden ihya etmek değil günümüzün müzik sorunları hakkında sorular sormamıza ve cevaplar bulmamıza yardım edecek yeni eleştirel yaklaşımlar geliştirmektir. Bu ise dünyanın ve Türkiye'nin müzik sosyolojisi birikiminden beslenerek mümkündür.

Seçilmiş Kaynakça

- AĞAOĞLU, A. (2012). *Üç Medeniyet*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AKAY, A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- AKAY, A. vd. (1995). *İstanbul'da Rock Hayatı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- AKSOY, B. (2003). *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsiki*. İstanbul: Pan Kitap.
- AKSOY, B. (2008). *Geçmişin Mûsiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Kitap.
- AREL, H. S. (1990). *Türk Mûsikisi Kimindir?* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ARSLAN, F. (2009). "İ. H. Baltacıoğlu'nun Türk Mûsikisinin Terakkisi Üstüne Fikirleri". *Darülfünun İlahiyat Sempozyumu Tebliğleri*. İstanbul. 253-261.
- ARSLAN, F. (2015). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- AYANGİL, R. (1998). "Cumhuriyetin Müzik Devrimi". *Yeni Türkiye*. (Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme). 23-24: 2984-2995.
- AYANGİL, R. (2008). "Western Notation in Turkish Music". *Journal of the Royal Asiatic Society*. XVIII / 4: 401-447.

- AYAS, G. (2013a). "Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde Müzecilik ve Altıncağ Söylemleri". *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*. 3: 149-159.
- AYAS, G. (2013b). "Edirne'de Osmanlı Devri Makam Müsikisi Hakkında Bazı Sosyolojik Gözlemler". *Edirne İçin*. (Ed. Yeliz Okay) İstanbul: Doğu Kitabevi. 63-74.
- AYAS, G. (2014a). *Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi: H. Sadettin Arel Örneği*. 17-19 Ocak 2014 tarihinde İstanbul'da düzenlenen Medeniyet Üniversitesi I. Uluslararası Medeniyet Kongresi'ne sunulan yayınlanmamış tebliğ.
- AYAS, G. (2014b). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- AYAS, G. (2014c). "Küllere Tapmak mı Ateşi Korumak mı?" *Kadem*. 17: 60-63.
- AYAS, G. (2014d). "Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği". *Muhafazakâr Düşünce*. 40: 189-212.
- AYAS, G. (2015a). "Mûsiki İnkılâbı" ve Medyada Sembolik Şiddet: Erken Cumhuriyet Dönemi Gazete-Dergilerinde Osmanlı Müziğinin Temsili". *Uluslararası Müzik ve Medya Sempozyumu (21-23 Mayıs 2014) Bildiriler Kitabı*.
- AYAS, G. (2015b). "Tek Parti Dönemi Müzik Tartışmalarına Sosyolojik Bir Bakış". *Kadem*. 16: 22-26
- AYAS, G. (2015c). "Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlakı Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi". *Sosyologca*. Sayı 9: 81-96.
- AYAS, G. (2015d). "Bektaş Nefesleri Özelinde Gökalpçi Hars-Medeniyet İkiliğine Eleştirel Bir Bakış". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli-Araştırma Dergisi*. 22(73): 153-172.
- BALKILIÇ, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi.
- BARDAKÇI, M. (1995). *Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Kitap.
- BATMAZ, V. (2006). *Medya Popüler Kültürü Gizler*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- BEHAR, C. (1987). *Klasik Türk Müsikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- BEHAR, C. (1992). *Zaman Mekân Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- BEHAR, C. (1994). "Müzik ve Cumhuriyet Dosyası", Yöneten: C. Behar. Katılımcılar (Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen). *Defter*. 22: 7-27.
- BEHAR, C. (2005). *Mûsikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEHAR, C. (2006a). "Ottoman Musical Tradition". *Cambridge History of Turkey Vol. III*. Ed. Suraiya Faroqi. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEHAR, C. (2006b). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İttikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEHAR, C. (2010). *Şeyhülislam'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Müsikisi ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin Atrab'ül Asar'ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEHAR, C. (2015). *Osmanlı/Türk Müsikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEKEN, M. N. (1998). *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music At the Maksim Gazino of Istanbul*. University of Maryland. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- BELGE, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BELGE, M. (2011). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇETİNKAYA, Y. (1998). "Müziğin Değişimi Değişimin Müziği". *Yeni Türkiye*. "Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme". 23-24: 3012-3017.
- ÇETİNKAYA, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

- ÇETİNKAYA, Y. (2014). "Müzik ve Kimlik: Türk Müziği Türk Kimliği". *Yeni Türkiye Türk Müsikisi Özel Sayısı*. 57: 21-31.
- DEĞİRMENCİ, K. (2006). "On The Pursuit Of A Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. XXXVII: 47-65.
- DELLALOĞLU, B. F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- DOWD, T. (2007). "The Sociology of Music". 21. *Century Sociology Vol II*. (Ed. C. D. Bryant ve D. L. Peck) California: Sage Publications. 249-260.
- DURAN, M. H. (2001). *Milli Mecmua ve Tiyatro ve Müsiki Adlı Dergilerdeki Türk Müsikisi ile İlgili Makaleler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- DURGUN, Ş. (2005). *Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayınları.
- EĞRİBEL, E. (1984). *Niçin Arabesk Değil*. İstanbul: Süreç Yayınları.
- EĞRİBEL, E. (2006). *Debates On Music in Turkey*. İstanbul: Kızılelma Yayınları.
- EĞRİBEL, E. (2009). "Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması". *Sosyoloji Yıllığı 18: Türkiye'de Toplum Bilimlerinin Gelişimi*. (Ed. E. Eğribel ve U. Özcan) İstanbul: Kitabevi. 385-398
- EĞRİBEL, E. (2012). "Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine". *Sosyoloji Yıllığı 22: Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi*. ((Ed. E. Eğribel ve U. Özcan) İstanbul: Doğu Kitabevi. 239-249.
- EĞRİBEL, E. ve B. SEZER (1993). *Türk Müziği*. (Genel Sosyoloji ve Metodoloji Ana Bilim Dalı Çalışma Günleri) İstanbul: Çantay.
- ERGUNER, S. (2003). *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.
- ERGUR, A. ve Y. AYDIN (2006). "Patterns of Modernization in Turkish Music As Indicators of a Changing Society." *Musicae Scientiae*. X/1: 89-108.
- ERGUR, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri: Toplumbilimsel İzdüşümler*. İstanbul: Pan.
- ERGUR, A. (2013). *Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*. Altıkitap.
- EROL, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- EROL, A. (2012). "Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period". *European Journal of Cultural Studies*. 15(1): 35-52.
- ESGİN, A. (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?" *Doğu Batı*. 62: 153-182.
- GAZİMİHAL, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Müsiki Münasebetleri*. İstanbul: Nümûne Matbaası.
- GAZİMİHAL, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- GÖKALP, Z. (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- GÜNAY, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GÜNGÖR, N. (1990). *Sosyo-Kültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- GÜRAY, C. (2010). *Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi Bir Sonsuz Devir*. İstanbul: Metropol.
- GÜVEN, U. Z. ve A. ERGUR (2014). "Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi". *Sosyoloji Dergisi*. III/29: 1-19.
- İŞİK, C. ve N. EROL (1999). "Eleştirel Teoride Kültür Çalışması: Müslüm Gürses Arabeski". *Mürekkap*. 12: 141-173.
- İŞİK, C. ve N. EROL (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul: Ferfir Yayınları.

- KARAKAYALI, N. (2001). "An Introduction to the History of Music Debates in Turkey". *Sufism, Music and Society in Turkey and The Middle East*. (Ed. Hammarlund, Olson ve Ozdalga) Istanbul: Swedish Research Institute. 114-24.
- KARAKAYALI, N. (2010). "Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe". *Journal of Historical Sociology*. XXIII/3, 2010: 343-71.
- KARAOĞLU, A. (2011). "Eleştirinin Olanacağı, Yargısız Sentezin Mantığı: Türkiye’de Telif Eserlerde Adorno ve Popüler Müzik". *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu’nun Türkiye’deki İzleri*. (Ed. B. Kejanlioğlu) Ankara: Deki Yayınları.
- KEJANLIOĞLU, B. (2011). *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu’nun Türkiye’deki İzleri*. Ankara, Deki.
- KOLLUOĞLU, P. (2010). *Modernism in Ottoman-Turkish Music and the Years of 1930’s and 1940’s*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- KOLLUOĞLU, P. (2012). "Türk Müzik Devriminden Popüler Kültür Müziğine Çokseslilik Gündüşleri: Türk Müzik İnkılabında Garbiyatçı Endişeler ve Fanteziler". *Doğu Batı*. 62: 199-224.
- KOMSUOĞLU, A. ve N. S. TURAN (2005). "Modernization Efforts and Music Reforms in Turkey (1923-1946). *Acta Asiatica Varsoviensia*. XVIII: 19-30.
- KOZANOĞLU, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KÖSEMİHAL, N. Ş. (1949). "İstanbul Radyosu Faaliyete Geçerken". *Cumhuriyet*. 9 Eylül 1949.
- KURTIŞOĞLU, B. (2009). "Müzik Sosyolojisi: Max Weber’in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı". *Sanat Sosyolojisi* (Der. Ö. N. Soykan) İstanbul: Dönence Yay. 59-76.
- KURTIŞOĞLU, B. (2014). "Ethnocentricity". *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. London and New York: Sage Publications. 409-11.
- KÜÇÜKKAPLAN, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MERİÇ, M. (2006). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- O’CONNELL, J. M. (2000). "Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926". *Yearbook for Traditional Music*. Cilt XXXII: 117-142.
- O’CONNELL, J. M. (2003). "The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay". *Ethnomusicology*. XLVII/3: 399-414.
- O’CONNELL, J. M. (2005). "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse". *Ethnomusicology*. Cilt XLIX/2: 177-205.
- OKTAY, A. (1995). *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ORANSAY, G. (1982). *Divan Küğü Tarihi Ders Notları*. İzmir: Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müsiki Bölümü.
- ORANSAY, G. (1983). "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müsikimiz". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt VI*. İstanbul: İletişim Yayınları. 1496-1509
- ORANSAY, G. (1985). *Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler*. İzmir: Küğ Yayını.
- OSKAY, Ü. (1978). "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllık*. 201-233.
- OSKAY, Ü. (1995). *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*. İstanbul: Der Yayınları.
- OSKAY, Ü. (2004). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZBEK, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- ÖZBEK, M. (1997). "Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity". *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. (Ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba) University of Washinton Press. 211-232.
- ÖZBEK, M. (1998). "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği". *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Der. S. Bozdoğan ve R. Kasaba). İstanbul: Metis Yayınları. 168-187.
- ÖZDEMİR, H. (2010). *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZDEMİR, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadeddin Kaynak*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü
- ÖZGÜR, İ. (2006). "Arabesk Music in Turkey in the 1990's and Changes in National Demography, Politics and Identity". *Turkish Studies*. VII/2: 175-190.
- PAÇACI, G. (1998). *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- RAUF YEKTA (1985). *Türk Mûsikisi*. (Çev. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayınları.
- SAFA, P. (2010). *Türk İnkılâbına Bakışlar*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- SALCI, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
- SEZER, B. (1993). "Müzik ve Batıcılışma". *Türk Müziği*. Genel Sosyoloji ve Metodoloji Ana Bilim Dalı Çalışma Günleri (Ed. Ertan Eğribel-Baykan Sezer). İstanbul: Çantay.
- SIGNELL, K. (1976) "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese". *Asian Music*. VII/ 2.
- SIMMEL, G. (1882). "Psychological and Ethnological Studies on Music". *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. New York: Teachers College. 105-123.
- SOYKAN, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- STEWART, S. (2014). *A Sociology of Culture, Taste and Value*. London: Palgrave Macmillan.
- STOKES, M. (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çev. Hale Eryılmaz) İstanbul: İletişim Yayınları.
- TEKELİOĞLU, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen "Halk Zevki"*. İstanbul: Telos Yayınları.
- TURA, Y. (1988). *Türk Mûsikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- TURAN, N. S. (1999). "Osmanlı Kültüründe Müziğin Kaynakları ". *İktisat Dergisi*. 394: 74-82.
- TURAN, N. S. (2005). "Bernard Lewis'in Düşündürdükleri". *Andante Müzik ve Toplum*. III/18:12-15
- TURAN, N. S. (2011). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gelenek İcadı ve Müzik". *Evrensel Kültür*. 237: 21-24.
- ÜSTEL, F. (1993). "Mûsiki İnkılâbı ve Aydınlar". *Tarih ve Toplum*. XIX/113: 38-46.
- ÜSTEL, F. (1994). "1920'li ve 30'lu yıllarda Milli Mûsiki ve Mûsiki İnkılabı". *Defter*. Sayı 22: 41-53.
- YARAR, B. (2008). "Politics of/and Popular Music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey". *Cultural Studies*. XXII/1: 35-79.
- YERGEBEKOV, M. (2011). "Klasik Batı Müziği Bağlamında Theodor Wiesengrund Adorno'nun Müzik Estetiğinin Türkiye'de Alınlanması". *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*. (Ed. B. Kejanlıoğlu). Ankara: Deki Yayınları. 497-524.

- YILDIRIM, T. (2014). *Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Aydın ve Mûsikişinaslarının Eserlerinde Müzik Sosyolojisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- YÜKSEK, S. E. (2011). "Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu". *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*. (Ed. B. Kejanlıoğlu). Ankara: Deki Yayınları. 395-448.