

DOI: 10.7596/taksad.v7i2.1449

Citation: Ersoy, İ. (2018). Türk Sanat Müzikleri ve Türk Halk Müzikleri Dikotomisinde Önemli Bir Dinamik: “Toplumsal Katmanlar”. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(2), 639-652. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i2.1449>

Türk Sanat Müzikleri ve Türk Halk Müzikleri Dikotomisinde Önemli Bir Dinamik: “Toplumsal Katmanlar”

The Dichotomy between Art Music and Folk Music in the Framework of Turkish Traditional Music and its Relation with Social Layers

İlhan Ersoy¹

Abstract

This article examines the diversity in music with a “sociological/social” centered perspective. Based on the fact that music has a social basis independent of all other musical components, the article asserts that different societies have different kinds of music at both the national and international scale. In other words, the differentiation of societies also differs the music they produce and consume. This approach theoretically carries the subject over to the grounds of ethnomusicology which is a musical discipline that leans against anthropology.

The article first examines the relationship between music-society providing examples regarding the fact that there is a differentiation in music just as societies are separated into different layers. Afterwards, the relationships of *Turkish Art Music* and *Turkish Folk Music* with different social layers at different geographies are taken into consideration.

Secondly, the article also carries out evaluations on the differentiation of *Turkish Art Music* and *Turkish Folk Music* on a social basis as two different musical traditions of Turkey. It has been put forth through various examples in the article that Turkish Art Music is a music type that has developed under the auspices of the ruling class. Whereas Turkish Folk Music has not received sufficient attention from the ruling class even if it has been supported from time to time. In addition, it has been argued that Turkish Folk Music is a type of music that contains different cultures and local traces instead of being the only type of music adopted by the public.

The cultural context of music has been examined in the final section of the article thereby making evaluations by way of concepts such as public culture, learned culture and hybrid culture.

Keywords: Ethnomusicology, Music genres, Society, Cultural capital, Turkish Folk Music, Turkish Art Music.

¹ Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türkiye. E-mail: ilhan.ersoy@ege.edu.tr

Öz

Bu makale, müzikteki çeşitliliği, “sosyolojik/toplumsal” merkezli bir bakış açısıyla incelemektedir. Yani makale, var olan diğer müziksel bileşenlerden bağımsız bir biçimde, müziklerin toplumsal bir zemini olduğundan hareket ederek hem ulusal hem de uluslararası ölçekte, farklı toplumların farklı müziklere sahip olduğunu savunmaktadır. Bir başka ifadeyle, toplumların farklılaşması, onların ürettikleri ve tükettikleri müzikleri de farklılaştırır. Bu yaklaşım, konuyu kuramsal olarak, antropolojiye yaslanan müziksel bir disiplin olan, etnomüzikoloji zeminine de taşımaktadır.

Makalede öncelikle müzik-toplum ilişkisi incelenerek toplumların farklı tabakalara ayrılması gibi müzikte de bir farklılaşmanın olduğu konusunda örnekler sunulmaktadır. Sonrasında ise *Türk Sanat Müziği* ve *Türk Halk Müziği* türlerinin farklı coğrafyalarda farklı toplumsal katmanlar ile ilişkisi ele alınmaktadır.

Makale ikinci olarak, Türkiye’deki iki farklı müzik geleneği olan *Türk Sanat Müziği* ve *Türk Halk Müziği* türlerinin toplumsal zemindeki farklılıkları üzerine değerlendirmeler yapmaktadır. Makalede, Türk Sanat Müziğinin yönetici sınıfın himayesinde gelişen bir müzik türü olduğu ile ilgili örneklerle yer verilmiştir. Türk Halk Müziği ise zaman zaman yönetici sınıf tarafından desteklense de bu kesimden yeterli ilgiyi görememiştir. Buna ilaveten, Türk Halk Müziğinin halkın bütünü tarafından benimsenen tek bir müzik türü olmak yerine farklı kültürleri içerisinde barındıran ve yöresel izler taşıyan bir tür olduğu savunulmuştur.

Makalenin son bölümünde ise müziğin kültürel bağlamı incelenerek halk kültürü, öğrenilmiş kültür ve melez kültür gibi kavramlar üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Müzik türleri, Toplum, Kültürel sermaye, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği.

Giriş

Bir şeyin sanat olup-olmadığı konusunda toplumsal mutabakatın oluşması veya bu mutabakata ihtiyaç duyulması, sanatın ve onun önemli bir alt bileşeni olan müziğin güçlü bir biçimde toplumsal yönünün olduğunu ortaya koyar. Müzik, salt seslerden değil, sosyal yapıya dayalı, bir sosyal davranışın sonucunda üretilmekte, icra edilmekte ve tüketilmektedir. “Bu nedenle müzik, yalnız bir ses sistemini değil, etnolojik bir yapının oluşturduğu, belli bir davranışın sonucunu içinde taşımaktadır” (Kaplan 2013: 122). Her ne kadar “sanatı ve sanatsal yapıtları toplumdan bağımsız olarak düşünenlere rastlamak mümkün” (Armağan 1992:10) olsa da müziğin her sürecinde insan ve toplum vardır; kaynağı, üreticisi, icra edeni, tüketeni ve sonraki kuşaklara aktaranı insandır, daha doğru bir ifadeyle insanın içinde yaşadığı toplumdur. Daha iddialı ve keskin bir ifadeyle; müziğin varlık temeli insandır, toplumdur. Cook (1999:9) da bu minvalde, müziğin “kendi kendine olan bir şey değil, [insanların] bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şey” olduğunu söyler. Dolayısıyla müzik yalnızca müzik için kavramlar ve edimler değil; toplumla da açıklanmaya muhtaçtır.

Müzik türlerinin toplumsal bir zeminde ele alınma gerekliliği, özellikle etnomüzikoloji disiplini literatüründe sıklıkla rastlanan güçlü bir önermedir, aksi taktirde “müziksel metni, yani tınlayan bir müzik parçasını ve onunla ilgili üslubu onu üreten ve toplumsal olarak anlamlandıran ve müzik pratiğini çerçeveleyen bağlam dışında nasıl analiz edeceğimiz” (Erol 2009:185) belirsizdir. Merriam’a (1964:27) göre de: “Müzik toplumsal olarak kabul gören/anlam verilen ses kalıplarıdır”. Yani, müzik her ne kadar başka bileşenlere sahip olsa da, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir fenomendir. Müziğin toplumsallığından bahsederken, burada “müziği üretenlerin ve tüketenlerin olduğu gibi bunlar üzerine bilgi üretenlerin de toplumsal olarak ele alınabileceği”ni (Erol, 2009: 173) söylemek gerekir. Dolayısıyla burada kullanılan toplumsallık sözcüğü, müzik ile bir biçimde ilişkilenen insanlar bütünü kapsar. “Müzik, insanları müzisyen, dansçı ya da dinleyici

olarak özel biçimlerde biraraya getiren toplumsal bir faaliyettir” (Kaplan, 2013: 121-122). Buradan hareketle toplumsallık, birbirinden bağımsız insan topluluklarını değil bir ortaklık zemininde bir araya gelen insanları ifade eder. Erol (2009: 174) müzik ekseninde insanları bir araya gelmesini “kolektif bir özne” olarak kavramsallaştırırken tam da bunu imler.

Müzik şu ya da bu biçimde tüm insan toplumlarında vardır, ama toplumların tümü müziği kullanım şekilleri ve değer verdikleri tınıları, doğası bakımından çeşitlilik gösterirler (Kaemmer 1993:7). “İlkel/yabanıl müzikler”, “halk müzikleri” ya da “sanat müzikleri” gibi müziksel ifadeler, -her ne kadar kendi içinde homojenlik taşımasa da- genel geçer bir kategorizasyon olarak farklı toplumsallıklara ait olan müziklere gönderme yapan ifadelerdir. Yani bu müziklerin ait olduğu ve diğerlerinden farklılaşan toplumsal kategorileri vardır. Bu kategorilerin tanımlanması, ilgili müziğin tanımlanmasına ve toplumsal sınırlarının belirlenmesine yönelik bir katkı sağlar². Buna yönelik olarak makalede önce konuya ilişkin literatürde yer alan toplumsal farklılıkları niteleyen kimi kavramlara değinilecek, daha sonra bu kavramlar, müziksel zeminde halk müzikleri ve sanat müzikleri arasındaki farkın ortaya konulmasında araçsallaştırılarak konu pekiştirilecektir.

Müzikteki çeşitliliklerin toplumsal dinamikleri, sanat müzikleri ve halk müzikleri ile sınırlı değildir. Ancak toplumsal zeminde oluşan tüm müziksel çeşitliliğin bir makale hacminde ele alınması mümkün olmayacağından, bu makale, *Türk sanat müziği* ile *Türk halk müziği* olarak adlandırılan müzik türleriyle sınırlandırılmıştır. Burada değinilen toplumsal farklılıklar, bir hiyerarşi oluşturma çabası taşımaz; aksine “bi- taraf” kalınarak, toplumsal farklılıkların altı çizilir. Belirtmem gereken başka bir konu ise; makalede sanat müziğinin “sanatlı”; halk müziğinin ise “sanatsız” olduğu cinsinden gereksiz bir tartışmaya girilmeyeceğidir. Buradan hareketle bahsi geçen iki müzik türü, Türkiye’deki müzik çevrelerince genel-geçer olarak kabul gören *Türk sanat müziği* ve *Türk halk müziği* terimleri/kavramları üzerinden irdelenecektir.

TOPLUMSAL EKSENDE “MÜZİK” KAVRAMI

Literatürde ifade kültürü ve sanat dalı olarak ele alınan müziğin toplumsallığına atfen kimi düşünürlerin kavramsallaştırmaları konunun daha iyi anlaşılması açısından değerlidir. Müzik özelinde toplumsallıkları tanımlama becerisi açısından üretmiş olduğu işlevsel kavramlar çerçevesinde Howard S. Becker’i (2013) ve Pierre Bourdieu’yu (2015) burada anmak yerinde olacaktır. Becker’a (2013: 15) göre “... sanat eserinin oldukları şey haline gelmesi için çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekir. Becker (2013: 28) bu ağı, “Sanat Dünyaları” olarak kavramsallaştırır. Bir sanat dünyası, “kendilerine ait ideolojileri, estetik anlayışları, örgütlenme biçimleriyle” (Becker, 2013: 339) bir diğer sanat dünyasında farklılaşır. Bourdieu ise sanatta toplumsallığın farklılığını vurgulamak adına “kültürel sermaye” kavramını toplumsal konumları yansıtan en temel olgulardan biri olarak görür. *Ayrım (Distinction)* kitabında Bourdieu, neyin iyi ya da kötü beğeniye ilişkin olduğu konusunda evrensel nesnel ölçütler temelinde estetik yargıların yapılabileceğine ilişkin felsefi fikre saldırır. Aksine beğenin toplumsal olarak belirlendiğini savunur. Kültürel sermaye, eğitim içerirken burada ne tek başına bir resmi eğitim kurumlarıyla sınırlı, ne aile içindeki informel eğitim ile sınırlı, ne de diğer bireylerle olan ilişkisindeki eğitim ile sınırlıdır. Burada bu eğitim süreçlerinin tamamını kapsayan kültürel sermaye, bir bireyin yaşamdan edindiği tüm deneyimler ve entelektüel birikimlerin toplamını oluşturur.

Bir kültürel sermaye olarak müziğin bir “sanat dünyası” vardır ve müzik bu bağlamda toplumsal olarak açıklanması gereken bir fenomendir. Toplumsallaşan kültürel gruplar, kendi içinde benzeşirken, aynı zamanda diğer kültürel gruplara göre de farklılaşır. Gerçekten de sosyolojik açıdan toplum, benzerlik, aynılık

² Middleton’a göre: “popüler müziğin belirli bir toplumsal katmanla ilişkilendirilmesi belirli toplumsal bağlamlar tarafından bütünüyle asla kapsanamayan hatta çoğu azınlık tarzlarında bile var olan müzik türleri ve pratiklerinden ötürü iflas eder” (Akt: Erol, 2002:83).

demek olduğu gibi farklılık unsurunu da içinde barındırır. Bu, klasik sosyoloji literatüründeki kuramlara da yansır. Örneğin, toplum Marx için “çatışmadır”, Durkheim için ise “denge” ve “uyum”. Yani toplumsallıklar, aynılık/benzeşme ve farklılaşma olarak ikili karşıtlığa (diyalektik yaklaşıma) dayalı olarak anlamlı hale gelir. Fiske, (2012: 36-37) “bütün toplumsal dayanışmaların birisiyle birlikte olma duygusunun yanı sıra birisine karşı olma duygusunu da taşıdığı” söyler. Arslan, (2007: 18), farklılık ve benzeşme gerçekleşmesinde her ne kadar benzeşmeyi öne çıkarsa da; farklılığı yok saymaz: “Farklılık da toplumun öğelerinden birisidir, fakat farklılık ikinci dereceden bir öğedir ve toplum oluşturamaz. Dolayısıyla farklılık, [ancak] farklı toplum oluştururken birincil öge olur”. Toplumsal bir fenomen olduğu görüşünden hareketle müzikler de diğerlerine göre farklılaştığı gibi, kendi türü içinde aynılığı/benzerliği barındırır. Bu bağlamda, halk müziklerinin ve sanat müziklerinin benzeşen yönlerinin olduğu kadar farklılaşan yönlerinin de olduğunu unutmamak gereklidir. Burada konuyu hangi ekle ve perspektifle ele aldığınıza göre konumlanırsınız. Bu makalenin, konumlandığı zemin farklılık ve çeşitlilik eksenidir, dolayısıyla makalenin bundan sonraki aşamasında iki müzik kültürü arasındaki farklılıkları vurgulayan argümanlara değinilecektir.

Toplumsallıklar müziklerin kategorize edilmesi bakımından önemli birer “ayraç” görevi görür. Yani müzik, ulusu, ulus içindeki geniş ya da dar ölçekli bir toplumu kendi içinde sosyolojik/kültürel anlamda ve sınırdaki diğerlerine göre farklılaştırma potansiyeli taşır. Ancak genel-geçer algıya göre spesifik olarak kimi müzikler tamamen birleştirici, homojenleştirici bir özellik taşır. Örneğin, makro düzeyde *Gamelan* Endonezya’yı; *Salsa* Brezilya’yı; *Tango* Arjantin’i çağrıştırdığı gibi, *horonun* Lazları; *Bozlakın* Abdalları; *Semah*’ın Alevileri çağrıştırmasının en temel nedeni, adı geçen müziklerin, bahsedilen kültürel kimliklerle, kategorik bir toplumsal zemin ile olan özdeşleştirilmesinin sonucudur. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere müzik yalnız birleştirici değil, aynı zamanda farklılaştırıcı bir fenomendir. Örneğin bir yanılısama olarak “tüm siyahilere atfedilen *Reggae*, oldukça özel bir deneyime, yani Jamaika ve Büyük Britanya’daki siyahi insanların deneyimlerine dayanır” (Hebdige 2004:35). Aynı minvalde *Flamenko* da köken itibarıyla tüm İspanyollara değil, Endülüslülere ya da o bölgenin Çingenelerine aittir. Bu bakımdan sosyolojik manada, “toplum ya da toplulukla uyum sağladığı ve birliktelikleri sürekli kılmaya başladığında toplumsal kimliği vurgulayan ‘belli bir müzik türü’ oluşur” (Kaplan, 2013:15). Tersten bir bakışla; müzik de aynı zamanda toplumsal katmanları oluşturur ve bütün toplum içinde daha küçük ölçekli grupları sınıflandırır. Yani müziksel tercihler bakımından toplum içinde bizler, *rockçı*, *popçu*, *klasikçi*, *arabeskçi* olarak fraksiyonlara ayrılırız. Bu tip tercihler ekseninde bizler olur ve bir araya geliriz.

Toplumsal farklılığın tanınması, ilgili toplumsallıkların her birinin farklı biçimde düşünmesini gerekli kılar: “Farklı biçimde düşünmek, toplumsal farklılık duygusunu yeniden üretir, onu onaylar” (Fiske, 2012: 75). Düşünme edimi, bilinç çerçevesinde gelişir. Dolayısıyla bilinç kavramının, insanların yaşam tarzlarını biçimlendirdiğini ve yansıttığını söyleyebiliriz. Müzik de bu bilinç kavramı çerçevesinde farklı toplumsallıklar üretir. Burada ele alınan bilinç kavramının esasen zihin ve zekâ ile bir ilişkisi yoktur. Bahsi geçen bilinç kavramıyla kast edilen: “insana duygularını, düşündüklerini ve bilgilerini araştırma ve soruşturma niteliği kazandırmaktır” (Tekeli, 2008:29). Bilinç ekseninden bakıldığında müzikte iki farklı düzlem ortaya çıkar. İlk düzlem bilinçliliği; ikinci düzlem ise bilinçsizliği ya da yarı bilinçliliği kuşatır. Bilinçlilik müzikte, pratiğin söylemsel olarak da sözlü iletişim yoluyla ve çoğunlukla yazınsal, kavramsal araçlar yardımıyla ifade edilebilen kesiti karşılar. Yarı bilinçlilik ya da bilinçsizlik ise, kavramsal söylemlerin varlığından çok, semboller ve kodlar aracılığıyla, içduyumsal (*tacit*) bir düzlemi kuşatır. Bu çerçeveden bakıldığında bilinç kavramı, toplumsal zeminde halk müzikleri ile sanat müzikleri arasında ayırımın temel noktalarından birini oluşturur. Bilinç ekseninden basit bir bakışla, halk müzikleri, müziksel edimlerden hareketle ve edim sonrasında soyutlanıp (özellikle müzisyenlerin dışında başka bir sanat dünyası üyeleri/akademiler tarafından) kurallaştırılırken; sanat müziklerinde kurallar, ilgili sanat dünyası tarafından müziksel edimden önce oluşturulur ve edimler, bu normatif kurallar çerçevesinde biçimlenir. Literatürde, karşıtlık içeren ikili

kavramsallaştırma örnekleri, burada vurgulanan bilinç kavramının işlevini yerine getiren ve bu makalenin savını güçlendiren kategorizasyonlardır:

Sözlü Kültür – Yazılı Kültür:

Ong (2010), farklı bilinç düzeylerini, “sözlü kültür” ve “yazılı kültür” olarak kavramsallaştırır. Ong, bu iki farklı kültürün “herşeyden önce kişinin düşünme biçimini koşullandır...” dığını iddia eder. Yazı, Ong’a (2010: 97) göre: “insan bilincini en çok değiştiren tekil buluştur”. Dolayısıyla müziksel zeminde sözlü kültürün daha çok halk kültürlerini; yazılı kültürün ise daha çok sanat müziklerini nitelediğini görebiliyoruz.

Yüksek Kültür – Halk (Aşağı) Kültür:

Gans’a (2014:76) göre, sanayi öncesi dönemde Avrupa toplumları “yüksek kültür” ve “halk kültürü” olarak ikiye ayrılmışlardı. Halk kültürü dağınıktı, evlerde yapılıyordu ve köylüler uzak, birbirinden kopuk köylerde yaşadığı için çoğunlukla gözden ırak kalıyordu. Yüksek kültür ise kentlerde yaşayan seçkinler yani saray, soylular, ruhban sınıfı ve tüccarlar gibi, eğlenceye ve sanata harcıyarak kaynakları, zamanı, eğitimi olanlar ve kendilerine sanat üretmeleri için küçük sayıda bir grup yaratıcı insana parasal yardımda bulunabilenler tarafından destekleniyordu.

Büyük Gelenek – Küçük Gelenek:

Redfield’in iddiasına göre toplumlarda iki kültürel gelenek vardı, eğitimli azınlığın “büyük geleneği”; ve geri kalanların “küçük geleneği”³. Büyük gelenek okullarda ya da tapınaklarda geliştirilir, küçük gelenek ise yazıyı bilmeyen köy topluluklarının yaşamlarında kendiliğinden oluşur ve yaşar (Akt: Burke, 1996: 38).

Halk Kültürü – Öğrenilmiş Kültür:

Burke (1996: 269), Avrupa’da iki farklı kültürün olduğunu ve bunlar arasında toplumsal çatışmanın olduğunu vurgularken bu iki farklı kültürü; “halk kültürü” ve “öğrenilmiş kültür” olarak kategorize eder. Burke, daha sert bir yaklaşımla bu kategorizasyonda iki kültür arasında bir “uçurum” olduğunu savunur. Bu uçurumun müziksel zeminde bir çatışmaya hatta savaşa döndüğünü söyler.

Bu ikili karşıtlık içeren kavramların dışında bir karşıtlık yaratmasa da kültürel grupları, kendi içinde diğerlerine / ötekilere göre ortak bir zeminde konumlandıran kavramlar da geliştirilmiştir. *Beğeni Kamusu; Alt Kültür; Scene;* ve *Affinity* gibi kimi kavramlar ilgili toplumu, kültürel ifadelerinde ve özellikle müzikte ortak bir zeminde toplar ve elbette müziksel toplumsallığı bir biçimde niteler.

KÜLTÜREL SERMAYELERİ ve SANAT DÜNYALARI BAKIMINDAN “HALK MÜZİKLERİ” VE “SANAT MÜZİKLERİ”

Halk müzikleri ve sanat müzikleri iki farklı toplumsallıklara, farklı “sanat dünyaları”na ve farklı “kültürel sermaye”lere sahiptir. Bu yalnızca Türkiye’de değil, esasen farklı coğrafyalarda da öteden beri böyledir. Avrupa’daki farklılıkların literatüre nasıl yansıdığına ilişkin Burke’ye bakmak faydalı olacak: “İskoçya’nın yüksek bölgelerinde papazların geleneksel şarkılara danslara ve baladlara karşı yürüttükleri savaş”ı; Hans Hauge’un “Norveçte kemanları yakıp halk şarkılarına halk öykülerine ve halk danslarına karşı [verdikleri] vaazlar”ı; “Fransa’da halk şarkılarının kurlsız ve barbarca diye dışlanması”; Elizabeth döneminde “eğitilmişleri tarafından ozanların ve türkülerinin hor görüldüğü” konuyla ilgili önemli örnekleri oluşturur (Burke, 1996: 340). Yine aynı dönemlerde William Cornwallis’in bir balad şarkısı için: “(halk kesimini kast

³ Gündoğar (2005: 14) Redfield’in bu kategorizasyonuna daha farklı bir yaklaşımla açılım sağlar. Gündoğar’a göre bu ayrışmanın özellikle Selçuklu’dan bu yana aslında kendi içinde geliştiğini savunur: “Selçuklu Devleti hem ekonomik hem de dinsel anlamda farklı bölümleri içeriyordu. Kentte toplum, ‘sultan, emir, melik, ayan, iğdiş, zanaatkar, tüccar olarak çeşitli katmanlara ayrılmıştı. Kırsalda ise yerleşik ve göçebe olmak üzere iki kategoride değerlendirilebilirdi”.

ederek) ... bu fanilerin bu kadar adi gevezeliklerle nasıl da tatmin oldukları” hakkında aşağılayıcı bir ifade kullandığını (Burke, 1996: 311); Kuzey Avrupa’daki yaygın görüşün: “Sözleri anlamsız, dilbilgisi kurallarına aldırmandan ve düşünülmeden çıkarılmış sesler olduğundan ve hareketleri aşırı derecede taşkın olduğundan bu gelenek artık dayanılmaz bir hal aldı”ğı yönündedir (Burke, 1996: 313). Bu tarihsel örnekler, iki farklı toplumsallığın arasındaki mücadelenin anlamlı verileridir.

Daha önce de vurgulandığı üzere, halk müzikleri ve sanat müzikleri özellikle toplumsal zeminde iki farklı müzik geleneğini temsil eder⁴. Bu iki farklı müzik kültürünün Türkiye’de de bu minvalde farklılaştığı görülmektedir. Oransay bu farklılaşmayı çok eskilere dayandırır: “İÖ 2800-2160 yıllarını kapsayan eski devlet evresinden kalan resimlerdeyse çok gelişmiş birer musiki sanatına tanık olmakta, yazılı metinlerde bu sanatın bir meslek haline geldiğini okumakta, ünlü ırlayan (vokal seslendirme yapan) ve çalgıcıların adlarını öğrenmekteyiz. Saray ve tapınak musikisi ile halk musikisi birbirinden ayrılmış, halk musikisinin karşısına gelişmiş bir sanat musikisi çıkmıştır” (Akt: Oransay 1976:65). Gündoğar (2005: 14) da bu ayrımı eskilere dayandırırken, ayrımın Selçuklu döneminde daha belirgin bir hal aldığını düşünür: “... Selçuklu ailesinin yanında yer alan Oğuz Türkmenleri ‘yönetici ve halk’ olarak daha keskin çizgilerle birbirlerinden ayrıldılar”.

Türkiye’de bu iki farklı müzik geleneği⁵ için benzerliğe, hatta aynılaştırmaya yönelik çabanın, literatürde daha fazla bir alan kapladığını söylemek gerekir. Bu görüşe göre müziğin sosyolojik temelli ele alınışları ve bu çerçevede ayrımlanmaları, Türkiye’deki kimi yazarlarca ret edilir, hatta “zararlı” görülür. Örneğin Tanrıkorur’a göre (2005:189), “bu sanatı politik istismara açık bir ‘halk-aydın’ veya ‘köylü-şehirli’ polemliği açısından ele alıp klasik müziğimizin dışında görmeğe ve ondan apayrı köklere bağlamaya çalışmak milli bütünlüğümüz açısından son derece zararlı olduğu gibi, tarih ve musiki bilimi yönünden de kökünden yanlıştır”. Özalp (2000: 408-409), konuyu ses sistemleri temelinde irdelerken iki müzik türündeki benzeşmenin sosyolojik zeminde de olduğunu aktarır⁶: “Türk milletinin benliğinden kaynaklanan bu iki türün ayrı ayrı kalıplarda olması sosyoloji kurallarına da ters düşer”. Öztürk (2006), iki müzikte, iki parçalı durumu Habsbawn’ın ‘geleneğin icadı’ kavramını referans alarak bir “icâd” olarak değerlendirir; bu ayrımın temelinde Cumhuriyet dönemindeki radyo yayınlarının⁷ yer aldığını ve yapay olduğunu düşünür. Aynılaştırmaya yönelik bu tutum, Türk edebiyatı yazınında da görünürlük kazanmıştır; Yahya Kemal, Ahmet Hamdi gibi roman yazarları da “klasik Türk [sanat] müziği ile [Türk] halk müziğini karşıt uçlara yerleştirmekten kaçınmışlardır” (Karaca 2005:129).

Bu makalenin, “bu iki farklı müzik türünün, farklı sanat dünyalarının ve farklı kültürel sermaye birikimlerinin olduğu” savına paralel olarak literatürde yer alan kimi yazınlara da rastlamak mümkündür. Sanat müzikleri çoğunlukla, (köken itibarıyla) saray/hanedan müzikleri ve elit bir kesime ait olarak düşünüldüğü için halk müziklerine göre konumlandırılır. Örneğin: Anadolu’da “Dr. Covel’in 1670’lerde sokaklarda herkesin

⁴ Bu yaklaşımın, daha “güzel” olanı aramak gibi estetik bir tarafının olmadığını; buna bağlı biçimde bir hiyerarşi oluşturma çabasının da olmadığını tekrar vurgulamak isterim.

⁵ Bu iki müzik türünün farklılığı yalnızca toplumsallıkla sınırlı değildir. İki müzik arasındaki farklılık, müzik için kavramlarla da ortaya çıkar, dolayısıyla bununla ilgili başka dinamikler de vardır. Ancak bu makale iki farklı müzik geleneğinin toplumsal zemini ile sınırlı olduğu için burada diğer müziksel bileşenlere yer verilmemiştir.

⁶ Özalp (2000) aynı kitabının 418. sayfasında şu metne yer vererek kendi içinde yaşadığı çelişkiyi ortaya koyar: “Göçebe hayattan yerleşik düzene geçildikten, geniş topluluklar sınıflaşmaya başladıktan sonra sanatta düşünce ve zevk anlayışı da değişmiştir. Bu nedenle kültürlü kesimin sanata yönelişi daha ayrıntılı ve akademik özellik kazanırken, diğer kesim ise sade, kolay anlaşılabilir, zevk anlayışlarını kolayca anlatmaya özgü eski sanatlarını korumasını bilmiştir... İşte Türk sanat musikisinin dışında geniş halk toplulukları arasında gelişen bütünü ile otantik, sanatsal endişelerden ve sınırlamalardan uzak, ozan denen halk sanatkarlarının elinde geleneksel nitelikleriyle kuşaktan kuşağa aktarılan halk musikimiz ...”.

⁷ Bu uygulama; radyo yayınlarının ilk dönemlerinde birbirinden farklı müzik türünün bir arada, aynı müzisyen kadrosuyla seslendirilmesi, doğal mecralarında farklı gelişen müzik kültürlerinin suni bir ortamda bir araya getirildiği ve bir potada eritildiği olarak da okunabilir.

rastgele tıgırdattığı üç madeni telli, küçük, değersiz çalgı' diye sözünü ettiği bağlamanın ve bağlama ile özdeşleşmiş halk müziği formlarının hiçbirinin adı dahi geçmez eski Osmanlı edvar kitaplarında. Rauf Yekta 1930'larda türkülerimiz için 'alaturka musikimizin çok iptidai şeklinden başka bir şey değildir' demiştir" (Tokel, 2002: 88). Oransay (1976:5)'a göre: sanat müziği: "Yüksek kültür⁸ taşıyıcısı toplum katmanının malı olan kavramları adlandırılıp tanımlanmış, öğretilmesinden dinlenilmesine değin bütün edimi bilinçle işlenip yöntemler geliştirilmiş müzik türüdür". Gazimihal de sanat müziğinin 'okumuşlar ve arifler zümresinin sanatı' olarak nitelendirir (Akt: Tanrıkorur 2005:190). "Osmanlı-Türk musikisi bu yönüyle seçkin bir musikiydi; bir okumuş çevre sanatıydı. Ortadoğuda bu tür üst gelenekler toplumun geniş bir kesimine, alt kültürlerle ve çevre kültürlerine her zaman açık değildir; gene aynı soydan seçkin geleneklerden etkilenir, onlardan beslenirdi" (Aksoy 2008:38). Sanat müziği Avrupa'da da önceleri kilisenin, sonra imparatorlukların, sonra soyluların ve seçkinlerin müziği olarak toplumsal açıdan himaye edilen bir müzik olarak gelişmiştir. Bu himaye, sanat müziklerinin diğer müziklerden, özellikle halk müziklerinden farklılaştığı anlamına gelir. "Sanatta eğer himaye varsa, o sanat halka mal olmamıştır, bir kasta yöneliktir, bir kastın tekelindedir... Sanat insanlık tarihinin çok uzun bir süresi boyunca himaye edilmesi gereken bir uğraş olarak görülmüştür. Tabii bunun devamında herkesin yararlanması için değil, belli bir zümrenin egemen bir zümrenin imtiyazı olarak da görülmüştür" (Kılıçbay 1996:20). Cook'un (1999: 55) da aktardığı gibi, "sanat müziği, çıkış noktası açısından saray ve soyluların müziği idi ve bu müzik yalnızca bu çevrede üretilir ve tüketilirdi".

Halk müzikleri⁹ de toplumsal vurgularla tanımlanırken sanat müziklerine göre konunlandırılır: "Halk müziği elit ve popüler müzikal kültürlerin geliştiği kültürel ve sosyal olarak katmanlaşmış toplumlarda alt sınıfla ilişkilendirilen Middleton (1997:128)"; "yazı kullanmaksızın bir kuşaktan diğerine aktarılan/öğretilen kırsal kesim müziği" olarak tanımlanır. Barkçin (2015:195), her ne kadar literatürde yer alan ayrımlara itiraz etse de kendi kavramları/terimleri ile bu ayrımı teslim eder: "... halk müziği dendi ve bir halk tabiri ortaya çıkarıldı, tıpkı halk şiiri gibi. Halbuki İslam¹⁰ dini ve Osmanlı devletinde aristokrasi olmadığı ve olamayacağı için aristokrat müziği ve avam müziği şeklinde bir ayırım yapabilmemiz mümkün değil. Ama havas ve avam müziği diyebiliriz. Havasın ilmi ayrılır, avamın ilmi ayrılır. Bunların arasında fark var".

Türk Sanat Müziği:

Sanat müziği ifadesi yalnızca bir yerel temele ve bir etnik temele indirgenemez ve dayandırılmaz. Bu bağlamda Türk sanat müziğinde merkezî bir güdümünün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Saray (İstanbul ve Anadolu'daki diğer siyasal/kültürel merkezler) bu bağlamda merkezî bir yönetimin yürütüldüğü mekân(lar) olarak önemli bir işlev üstlenir. Sarayın müziği desteklemesi, ret etmesi, hatta kimi zaman cezalandırması merkezîliğin olduğunu ve müzik üzerindeki hakimiyetini ortaya koyan edimlerdir. Bir başka edim ise yönetimi ve erki elinde bulunduran padişahların bizzat kendilerinin bu müziğe hizmet etmeleridir. Ancak sarayın tarih boyunca standart bir müzik türü ve ekolü desteklediğini, ürettiğini ya da

⁸ Yüksek kültür: Toplumun yöneten eğitilmiş, varlıklı katmanlarınca üretilen ve tüketilen, kültürel sermayeleri bakımından sanatsal değer taşıyan ve bu nedenle popüler olanın karşılığı olarak algılanan genellikle yazılı kültürdür.

⁹ Burada hemen vurgulamak isterim: Türkiye'deki algıya göre, halk müziği terimi tek başına bir homojenliği ifade eder biçimde kullanılır. Oysa gerçekte farklı kültürel grupların farklı estetik değerleriyle ürettikleri farklı yerel müzikler, bölgesel müzikler vardır. Burada bir ulusun tamamının aynı estetik değerleri taşıyor olma ihtimali söz konusu değildir çünkü bir ulusun istisnasız bir biçimde, bütününe hitap eden, ulusça üretilen, ulusça tüketilen homojen, tek bir müzikten bahsetmek olanaksızdır.

¹⁰ İslamiyet'in *tevhid* ve *takva* kavramları ekseninde bir katmanlaşma üretmesi, diğer katmanlaşma dinamiklerini ret etmesi inançsal açıdan son derece tutarlı ve doğaldır. Buna göre, insanlar, köylü-kentli; soylu-soysuz vb gibi sınıflandırılmaz, ancak: Tek bir Allah'ın varlığına "inanmayanlar" ve "inanmayanlar" olarak sınıflandırılabilir. Ancak her ne kadar tevhid esaslı bir homojenite hedeflense de, İslam zemininde bile farklı fraksiyonlara rastlıyoruz. Yani bir gerçek var ki, o da hangi perspektiften bakılırsa bakılsın, hangi dinamikleri işletilirse işletilsin, toplumlar, içinde farklı kültürel grupları ve tabakaları barındırır.

tükettiğini söylemek yanıltıcı olacaktır. Sanat müziği dışında diğer müzik türlerinin belirli dönemlerde ve kesinlikle rutin olmayan bir tüketimi söz konusudur. Bu dönemler ve farklı tutumlar Osmanlı sarayı için padişahların tercihlerine göre biçimlenmiştir. Örneğin III. Selim gibi Türk sanat müziği üretimine ve tüketimine değer veren bir padişah da vardı; II. Mahmud gibi *Mehterhane*'yi lav eden, *Mızıkayı Humayun*'u kuran görece Batı Avrupa müziğinin tüketilmesine yönelik teşvik eden padişah da.

Sanat müzikleri; patrimonial¹¹ olarak yapılan müziklerdir. "... Edebi ve ilmi eserlerin yazarına geçimi için yeterince gelir kaynağı sağladığı dönem gelinceye kadar, bilgin ve sanatkâr, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine muhtaç idi" (İnalçık 2005:9). Burada müzik de önemli bir zemini işgal ediyordu. Dolayısıyla sanat müziklerinin bağımsız ve güdümsüz olduğunu düşünmek hatalı olacaktır. Bu aynı zamanda öznel bir tercihle de belirginleşir. Patronaj¹² kurumunun merkezinde bulunan kişinin ya da kişilerin (örneğin padişahın) beğenisi ne yönde ise ona uygun bir biçimde üretim tetiklenirdi. Padişahın şanı ve şöhreti aynı zamanda adına üretilmiş eserlere bağlıydı. Dolayısıyla "... şöhretini ve mevkiini yüceltmek, kul için hayatta kalmak, ilerlemek için bu bağlılık esastır" (İnalçık 2005:16).

Türk sanat müziği patronlarının himayesinin, zaman zaman halk müziklerine de uygulandığı hakkındaki görüşe yaslanarak, bu iki müzik kültürünün ayrıştırılması, istisnai durumların genel ile örtüştürülme çabasından öteye gitmemektedir. Sarayın kimi zaman saz şairlerini de himaye ettiği, desteklediği kaynaklarda yer alır (Köprülü 1989; Köprülü 1962). Gerçekten de 15. yüzyılda Osmanlı sarayı saz şairlerine açtı (Aksoy 2008:40), ancak bu yalnızca istisnai bir yer verme olarak değerlendirilebilecek sınırlıkta ve nitelikte idi. Bu, hiçbir zaman sarayın daimi, sürekli ve değişmeyen bir müziksel üretim ve tüketim tercihi olmadı. Ayrıca bu himaye halkın "anonim" olarak kategorize edilen ve bağımsız geleneklerin sürdürüldüğü yerel müzikleri için söz konusu değildir, böyle bir himayenin varlığı konusunda bir kaynağa da rastlanmıştır. Kimi müzik üretimlerinde örneğin Dede Efendi'nin de Rumeli yerel müzik unsurlarını kullandığı iddiası, yine bu iki müzik türünün aynı olduğu anlamına gelmez, sanat müzikleri veya popüler diğer müzik türleri, yerel müzikleri malzeme edinebilir, ki bu aslında Avrupa sanat müziğinde de görülebilir bir edimdir. Mozart'tın, Türk unsurlarından hareket etmesi, mehteri kullanması, onun müziğini Osmanlı/Türk yapmaya yetmeyecektir.

İki farklı müzik türünde, kültürleşme sonucunda kültürel sistemlerin değişime uğraması, hatta kimi zaman kesişmesi mümkündür. Ancak bu iki kültür için henüz "birleşme/bir etme" sonucu doğurmamıştır. Bu edimler yalnızca belirli zamansallıklardaki ödünçlenme edimleri olarak değerlendirilmelidir, süreklilikleri yoktur.

Türk Halk Müziği:

Halk müziği genel geçer olarak homojen küçük ve kapalı bir topluma işaret eder ve sanayi devrimi öncesi dönemlerin kültürel yaşamını çağrıştırır. Halk kültürüne ve müziğine ilginin olduğu dönem, Avrupa Romantizmine rastlar. Halk kültürüne önem atfeden ve onun araştırılması gereken bir alan olduğunu söyleyen ilk kişi Herder'dir (Edgar vd. 2007:140). Genel bir deyişle halk müziği; gelenekselliği, sözlü aktarımı ve bölgesel, etnik bir temele dayalı küçük gruplar arasında sıkça çalınan, çoğunlukla gündelik yaşamdaki yüz yüze iletişim aracılığıyla toplumsal etkileşimi vurgulayan müzik türlerini kapsamaktadır" (Titon 1999:59). Halk müzikleri günlük yaşamın içerisinde gelişen ve günlük yaşamda kullanılan, ilgili toplumun yaygın kültürüyle biçimlenen ve özel/örgün bir eğitim süreci koşulu olmadan üretilip tüketilebilen ortak bir

¹¹ Sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği toplum

¹² "Patronaj, eşit olmayanlar (bir yanda önderler/hamiler, öte yanda yandaşlar/himaye edilenler) arasındaki kişisel ilişkilere dayanan bir siyasal sistem diye tanımlanır" (Burke 2011:74)

zeminde yer alan bir müzik türüdür. Dolayısıyla Türk sanat müzikleri ile Türk halk müzikleri özellikle toplumsal düzeyde birbirlerinden farklı müzik türleri olarak değerlendirilmelidir.

Halk müziği ifadesi birbirinden bağımsız müzik kültürlerinin ulusal zeminde bir ritme potasında homojenleştirilmesine yönelik bir kavramsal çerçeveyi niteler. Türk halk müziği ifadesi de bunun Türk ulusu eksenindeki yansımasıdır. Oysa bir ulusun tamamının aynı estetik değerleri taşıyor olma ihtimali büyük bir ütopyadır. Bu niteliksel farklılığın yanı sıra zamansal bir değişim de söz konusudur. Esasen tüm müziklerde, fakat özellikle halk müziklerine ilişkin özelliklerin, bütün zamanlarda ortak olması veya zaman dışı olması da söz konusu değildir. Zamansal düzlem, değişime açık bir yatkınlık taşır. Çünkü sosyal bir kategori olan halk, zaman içerisinde sınırları değişen, yaşama ilişkili olarak davranışları ve tutumları değişen bir kategoridir. Bu kategori, onun (yani halkın) müziğini de bu değişim ekseninde biçimlendirmektedir. Dolayısıyla halk müziğinin bütününe ilişkin ve bütün zamanlar için geçerli bir tanımın aranması aslında beyhude bir çabadır, bu nesnel bir sonuç yaratmayacaktır. "... gerçekte "bir" 'Türk Halk Musikisi' yoktur. Teknik düzeyleri, güzellik anlayışları birbirinden hayli farklı olan birçok yerel ve bölgesel musikiler vardır. Doğu Karadeniz'in bir *horonu*yla, Batı Anadolu'nun bir *zeybeği* ve Gaziantep'in bir *mayası* apayrı kültürleri yansıtır (Oransay 1976:56). Halk müziğindeki halk kavramının bu derece heterojen yapısına rağmen, bir de bunun ötesinde aynılaştırma çabasıyla sanat müziğinin eklenmesi, Türkiye'deki geleneksel müzikler açısından son derece karmaşık bir ortam yaratır. Bu da etnomüzikoloji açısından üzerinde çalışılabilir, analitik bir düzlem yaratmaz.

İzlerkitle ve Müzik Kategorileri

Müzik, içinde müzisyenlerin yanında müzik ile ilişkili olan diğer bireylerin de düşünülmesi ve değerlendirilmesi gereken bir fenomendir. Bir çok müzik kültürü için müzisyenler ve izlerkitle arasında keskin bir ayırım söz konusu değildir. "Müzisyen ve izlerkitlenin var olduğu her durumda müzik toplumsal bir olgudur ve etki kuramı da toplumsal bir nitelik kazanır" (Özer, 2002: 103). Burada bahsedilen; müzik zeminindeki besteci/üretici; müzisyen/yorumcu; dağıtımçı/aracı ve tüketici/izlerkitle ortaklıklarıdır. Dolayısıyla izlerkitlenin yok sayılması müzik hakkındaki bilgi üretiminin ve değerlendirmenin eksikliği gibi bir sonuç ortaya çıkarır. İzlerkitle, dolaylı ya da dolaysız olarak sürecin içine dahil olur; ilgi duydukları müziğe para yatırır ya da onlara bu müziğin seslendirilmesi için gerekli manevi desteği sağlar. Ancak izlerkitleyi yalnızca satın alma gücüne sahip bir kesim olarak; satın alınanın ise yalnızca herkesin bir ihtiyacı olarak gören, ekonomi temelli bir varsayım, bu çözümlenmeye katkı sağlamaz. İzlerkitlenin tercihlerinin basit bir tüketim fonksiyonuna indirgemek ve böylece ekonomik bir alanının içine sıkıştırmak, çok anlamlı değildir. Bu bakımdan izlerkitlenin tutum ve davranışları bu makale içinde ekonomik boyutlu ve indirgemeci yaklaşımla ele alınmaz. İzlerkitlenin konumlandırılmasında en önemli dinamik, müziğe ve müzisyene olan total tepkisidir. "Sanatçı kendini varedebilmek için... izle[rkitle]ye bağımlıdır. İzle[rkitle]si olmayan bir sanat yapıtının varlığı ile yokluğu aynı anlamına gelir" (Timuçin 2005:16). Bu bakımdan izlerkitle¹³ bağlamında müzik, insanları atomize eder. Her yapıt kategorik olarak takipçi oluşturur ve bu takipçileri ortak bir beğeni ekseninde "biz"leştirir.

Uluslararası (Batı) sanat müziği halktan oluşturulmuş bir kalabalığa dinletilmeye ancak 20. yüzyıl başlarında başlanmıştır. O zamana kadar böyle bir uygulama yapılmamıştır. Bu müzik o döneme kadar yalnızca

¹³ İzlerkitle, ortak bir estetik değer ekseninde bir araya gelen toplulukları nitelense de, izlerkitle edimi olarak müzik tüketiminde, hemen her bireyin özgürlüğü vardır, bu açıdan her birey istediği müziği tüketebilir. Ancak, burada anlam yaratma kapasitesi, kendi kültürel deneyimleriyle oluşacağı için, müziğe yüklenen anlam ve kullanım amacı çoğu zaman farklılık gösterecektir.

Prenslere, Kraliçelere, İmparatorlara, zenginlere, güç sahiplerine, aristokratlara dinletilirdi¹⁴. Türk sanat müziği için de aynı süreç yaşanmıştır. Tüm halkın Türk sanat müziğini tüketebilme olanağı ancak 19. yüzyılda gerçekleştirilmiştir. “Tarihimizde sanat müziği performansının halk için verilen ilk konseri 1840’lı yıllarda Tanburi Aleksan Efendi tarafından İstanbul Süleyman Paşa Han’ındaki kahvede gerçekleştirilmiştir” (Sarı, 2017: 107). Sanat müziğinin halktan o tarihe kadar kopuk olarak gelişmesi; bu tip bir halk konserinin 19. yüzyıla kadar gecikmiş olması; neden daha önce gerçekleştirilmediği problematik bir merak konusudur. 19. yüzyıldan itibaren ve daha sonraları özellikle 20. yüzyılda gazino vb. gibi farklı popüler platformların varlığı, günümüzde de teknolojik ve bilişim olanaklarının gelişmesiyle ucuz ve kolay erişim, tercih edenler için Türk sanat müziğinin halk tarafından tüketilmesine katkı sağlamıştır.

Makalede söz konusu edilen halk müziklerinin ve sanat müziklerinin izlerkitle çerçevesinde de farklılaştığı rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Buradaki farklılık, izlerkitlenin performans esnasındaki tutumlarında da belirginleşir. Temel farklılıklardan bir tanesi, sanat müziklerinin, konser salonlarında, genel olarak “sessiz çoğunluklara”, belirli bir disiplin içinde ve “pasif” bir izlerkitleye sunulmasıdır. Burada konsere giderken ne tarz bir giysi giyileceğinden, müziğin seslendirildiği zamanlarda nasıl bir davranış sergileneceğine ve ne zaman alkışlanacağına kadar, bir disiplin ve gelenek içinde izlerkitle davranışı, normatif olarak ortaya konulur. Oysa halk müzikleri (benzer bir şekilde popüler müziklerde olduğu gibi) konser salonu zorunluluğu olmadan çoğu zaman açık havada, doğal ortamlarında, tüketicilerin “aktif bir biçimde” performansla katıldığı, giysilerinin görece daha serbest olduğu, alkış zamanlarının, seslendirme esnasında katılımın daha özgür bir sürece bağlı olduğu gözlemlenir. Hatta kimi halk etkinliklerinde müzisyen ile izlerkitle arasında hiçbir mesafe kalmaz. Oysa sanat müziklerinde izlerkitle ile müzisyen arasında ciddi bir mesafe oluşturulmuştur, burada hiyerarşik bir yapı söz konusudur.

Aktüel Durum: Devinim ve Kültürel Temas

Kültürler dinamiktir ve hemen her kültür bir biçimde devinim halindedir. Bu devinim, hem halk kültürünü, hem de öğrenilmiş (yüksek) kültürü eski hallerine göre zaman içinde farklılaştırmıştır. Öğrenilmiş kültür 1500-1800 yılları arasında Rönesans, karşı reform, bilimsel devrim ve aydınlanma çağları boyunca çok hızlı değişti... Halk kültüründe yer alan sözlü ve görsel gelenek ise aynı hızda değişemedi (Burke, 1996: 314). Dolayısıyla halk kültürü ile öğrenilmiş kültürün ayrılığı hemen tek bir kuşak ile somutlanmadı; farklılıklar belirginleşmedi, ayrışma zamana yayıldı.

Farklı olan dönüşüm ivmeleri, zaten kimi ortak bileşenlere sahip olan yüksek kültür ile halk kültür arasındaki çatışmaları, kimi zaman çakışmalara dönüştürebilmektedir. Nitekim özellikle iletişim olanaklarının artması etkileşimi daha da mümkün hale getirmiş, günümüzde kültürel “saf”lıktan çıkmış, melez kültürler; senktretik kültürler oluşmaya başlamıştır. Burke (1996: 91), “yeniçağ başında Avrupa’da sözlü ve yazılı şehir ve taşra, küçük ve büyük gelenek hepsi birarada yaşıyor ve birbirlerini etkiliyor” der ve bu devinin nasıl bir süreç izlediğini şöyle ayrıntılandırır: “1500’lere kadar halk kültürü olarak bilinen kültürün hemen herkesin kültürü olarak kabul edildiğini; “bunun eğitimliler için ‘ikinci kültür’ ve geri kalanlar için ‘tek bir kültür’ olarak iç-içe geçtiğini” söyler. Ancak “1800’e geldiğinde Avrupa’nın çoğu bölgesinde ruhban sınıfı soylular, tüccarlar meslek sahibi erkek ve karıları, halk kültürünü, dünya görüşleri ile daha önce hiç olmadığı kadar ayrı düşükleri alt sınıflara terk ettiler... Bu çelişkinin bir göstergesi daha önceleri ‘herkes’ veya ‘saygıdeğer’ insanlar anlamında kullanılan ‘halk’ sözcüğünün artık daha çok ‘sıranda insanlar’ anlamına kullanılmaya başlamıştır... İç-içe geçen bu iki kültürün ayrışma dinamiklerinin yüksek kültürün kendisini farklı konumlandırma ve ayrışma çabası” olarak niteler (Burke, 1996: 304).

¹⁴ Beethoven gibi istisna besteciler de tarihte görülmektedir. Beethoven aristokrasiye bağlanmaktan hoşlanmamış ve bağımsızlık peşinde koşmuştur: “Dünyada pek çok Prens vardır ama yalnızca bir tane Ludwig Van Beethoven var” demiştir.

Dolayısıyla bir müzik türünün belirli bir toplumsal zeminin olması; bu toplumsal zeminin değişime kapalı, kalıp davranışta olduğu anlamına gelmez. Değişim aynı toplum içinde toplumun rızası ve onayıyla, yani toplumsal dinamiklerle zaman içinde gerçekleşebileceği gibi, başka toplumlarla olan kültürel temas yoluyla da gerçekleşebilmektedir. Ancak bir müzik türünün eş zamanlı bir biçimde başka bir toplumsal katman tarafından ödünç alınmasıyla gösterdiği değişim zamansal değil tamamen toplumsal bir niteliktedir. Hebdige (2004:49), caz müziğinin beyazlar tarafından ödünçlenmesinin sonucunda meydana gelen değişimleri şöyle aktarır: “Pek çok beyaz müzisyen, siyah sanatçılarla bütünleşmiş onların müziğini ödünç almış (kimileri çaldığını söyler) dönüştürmüş ve farklı ortama taşımıştır. Cazın yapısı ve anlamı işte bu süreç içerisinde değişime uğramıştır. 1920’li ve 1930’lu yıllarda müzik, temel popüler kültür ile iç içe geçtikçe aşırı erotizmden sıyrılma eğilimi göstermiş ve *hot* çizgilerden geliveren öfke veya intikam belirtisi de ince bir ayarla uysal bir gece kulübü müziğine dönüştürülmüştü”.

Özellikle 20 yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk sanat müzikleri ile Türk halk müzikleri arasındaki ilişki başka şekle büründü ve halk kültürü ve müziği, artık üst kültür için keşfedilmesi gereken bir kültür merakına dönüştü¹⁵. Bu merak, müziklerin iki farklı toplumsal dinamiğe sahip olduğunun bir kanıtı olarak okunabilir. 19 yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında özellikle uluslaşma süreçlerinde halk kültürü için artık tam manasıyla yeni ve egzotik bir merak oluştu ve Avrupa’da özellikle her ulus bir alan çalışması süreci başladı. Buradaki süreç ilginç bir güzergahta ilerledi. Bu ki farklı kültür ilişkisi son derece çetrefilli bir ilişki olarak gelişti. Yüksek kültürün, halk kültürüne olan ilişkisi (yakın iken, halk kültüründen, önce kopması sonra tekrar onu keşfetmeye yönelik olarak ona dönmesi vb.) toplumsal ve ideolojik bir varyant oluşturdu. Türkiye çerçevesinde bu tutum bir çok vecizede sloganlaştırılmıştır: (bağlama kast edilerek) “Bu siska sazın bağrında bir kültür yatıyor”; (köylü/kırsal toplum kast edilerek) “ülkenin türkülerini yakanlar yönetenlerden daha değerlidir” vb. gibi. Ancak burada halk kültürü, yüksek kültüre karşı böyle bir süreç yaşamamış ve bu cepheden bir aynışma ya da benzeşme çabasına yönelik bir manevra gerçekleşmemişti. Bu, yüksek kültürün tek taraflı bir yaklaşımı olarak kalmıştır.

SONUÇ

Bu makalenin, sosyal psikoloji disiplininin yaklaşımıyla, total ve görece homojen bir toplumu ikiye ya da daha fazla fraksiyonlara ayırmak; bu ayrıklığın üzerinden bir fraksiyon leyhine ya da aleyhine ayrımcı bir tutum sergilemek gibi bir hedef üzerine kaleme alınmadığını tekrar vurgulamak isterim. Ancak iki farklı müzik kültürünün temelinde önemli bir dinamik olarak iki farklı toplumsallık bulunduğunu ve bu toplumsallıklar arasında bir uzlaşma kadar bir çatışma alanının da olduğunu söylemek istiyorum. Esasen kültür kavramının kendisi de hem uzlaşmayı hem de çatışmayı bir arada barındırır. Burada söz konusu olan, müziğin toplumsal bağlamının tümünden reddi gibi keskin bir yaklaşıma karşı durularak iki müzik kültürünün varlıklarını ve farklılıklarını toplumsal zeminde ortaya koymaktır. Toplumda farklı katmanların varlığını kabul etmek ve buna ilişkin müziksel farklılıkların oluştuğunu kabul etmek, kültürel bir aradalığın sağlanmasına ve başka kültürlerin varlığının farkındalığına ve kültürel barışa hizmet eder. Aksi takdirde burada kültürel bir karmaşa, kaos, hatta çatışma çıkar. Bu çatışmayı önlemek, toplumdaki çıkar çatışmalarını önleyen, düzenleyen kimi kurumların, sistemlerin ve süreçlerin varlığıyla gerçekleştirilir. Ancak bu kurumların, sistemlerin ve süreçlerin varlığını yok saymak, kültürel çeşitliliğin bir kutuplaştırma ve ayrıştırma olarak

¹⁵ Önceleri özellikle Türkiye radyolarında bu iki müzik birbirleriyle iç-içe geçmiş, tek ve homojen bir şekilde icra ediliyordu. Ancak var olan içsel bir farklılık en azından üslup bileşeni bakımından tüketiciyi rahatsız etmiştir. Çünkü bu iki farklı müzik kültürünün aynıştırılması mümkün değildir. Bu konuda “Paşmakçı’nın Şenel’e (2009: 100) yaptığı açıklamalar, değerlidir: Sarısözen, topluluğu, Konyalılardan gelen tepkiler üzerine ‘çaldığımız Konya türkeleri iyi olmuyor’ diye uyarır. Bu tepkiler üzerine Konya’ya gidilir ve konu araştırılır. Tepkilerin seslendirilme üslubuyla ilgili olduğu anlaşılır ve Konya türkeleri ilgili üslup kullanılarak seslendirilir ve daha sonra... yayını takip eden Konya’lılar: ‘Şimdi oldu’ diye ifadelerini belirtirler” (Akt: Ersoy, 2014: 938).

değerlendirilmesine neden olur. Kurumsal ya da bireysel olarak farklı gelenekleri olan halk müzikleri ve sanat müzikleri arasındaki “yapay” korelasyonun var olduğu savının, Türkiye’de eskilere dayanan bir bütüncül hedefin yansımasıdır.

Günümüzde sadece Türk sanat müzikleri ve Türk halk müzikleri için değil; hemen hemen tüm müzikler için gözlemlenebilir bir benzeşme, etkileşim söz konusudur. Örneğin: World Müzik¹⁶ (*World Music*) terimi bile tek başına bu benzeşmenin, etkileşimin olduğunu gösterir niteliktedir. World müzik metaforu ile yaklaşacak olursak bu edim yoluyla, dünyadaki müzik çeşitliliğini görünür kılmak değil; var olan çeşitliliği bir potada eritmenin, bir araya getirmenin amaç edinildiğini görebiliriz. Dolayısıyla burada zamanın iklimi dolayısıyla farklı bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Buradaki etkileşim eskiden olduğu gibi tek taraf eliyle bir ödünçleme veya çift taraflı alış-veriş olarak değil; iki müzik türünün bir başka zeminde yeni oluşumlara kaynak oluşturması biçiminde gelişmektedir. Tarihsel kesitten bakıldığında önceleri, tamamen birbirlerinden bağımsız gelişen, sonra benzeşen, daha sonra yine farklılaşan halk müzikleri ile sanat müzikleri kapitalizm, küreselleşme, modernizm ve popüler kültür gibi günümüz kavramsallaştırmalarının da yansıttığı gibi, yapay bir birleşim sonucu oluşan *senkretik (syncretic/hybrid)* ya da *fusion* müzikler zemininde bir araya gelmişlerdir. Buradaki etkileşim ideolojik bir biçimlendirme sonucunun bir yansımasıdır ve halk müzikleri ve sanat müzikleri bugün ancak bu koşullar altında bir potada eritilebilir. Türkiye ölçeğinde TRT¹⁷’nin özellikle son yıllardaki yayın politikasında da bunu rahatlıkla görebiliyoruz. TRT bünyesindeki müziksel edimlerin çoğunun bu ideolojinin bir yansıması olarak; melez, sentez ve senkretik bir görünümün oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla TRT’nin gerçekten geleneksel müziklerin, otantik halinin icra edildiği bir referans noktası olduğunu düşünmek ve onu bir mihenk taşı görmek, özellikle bugün için son derece yanıltıcı ve yönlendirici olur. Buradan hareketle, Türk sanat müzikleri ve Türk halk müzikleri sanat dünyalarına ve kültürel sermayelerine dayalı olarak toplumsal farklılıklarından ötürü, bugün için, -ancak senkretik bir çerçevede- birbirini etkileme eğilimlerini taşıyan, iki farklı müzik türü olarak tanımlanmalıdır.

Kaynakça / References

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi*. İzmir: İleri Kitabevi.

Arslan, H. (2007). *Epistemik Cemaat Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Attali, J. (2005). *Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine*. İstanbul: Sanat ve Kuram Yayınları.

Barkçin, S. S. (2015). Tevhid ve Müzik. Y. E.-A. Hıdır içinde, *Müzik Söyleşileri*, (s. 191-212), İstanbul: Kapı Yayınları.

Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları (Çev: Evren Yılmaz)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

¹⁶ 1980’e doğru pop müzikten, ritimleri melezleştiren, sıcak liman mahallelerinde doğmuş dansları yeniden ele alan, Güney müziklerini gitgide daha fazla kullanarak en farklı enstrümanları, stilleri ve türleri birbirine karıştıran müzik türüdür (Attali 2005:145).

¹⁷ Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.

- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Derya Fırat&Günce Berkkurt), Ankara: Heretik Yayınları.
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* (Çev: Göktuğ Aksan). Ankara: İmge Kitabevi.
- Burke, P. (2011). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. (Çev: Mete Tunçay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (Çev: Turan Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Edgar, A. & Sedwick, P. (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*. (Çev: Mesut Kardeşhan), İstanbul: Açılımkitap.
- Erol, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak Yurttan Sesler Topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, (s. 931-947).
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak* (Çev: Süleyman İrvan). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Gans, H. J. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek kültür*. (Çev: Emine Onaran İnciroğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gündoğar, S. (2005). *Muhallif Müzik*. İstanbul: Devin Yayıncılık.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür Tarzın Anlamı*. (Çev: Sinan Nişancı), İstanbul: Babil Yayınları.
- İnalçık, H. (2005). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kaemmer, E. J. (1993). *Music in Human Life Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Kaplan, A. (2013). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Karaca, N. T. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kılıçbay, M. A. (1996). *Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1989). *Edebiyat Araştırmaları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Middleton, R. (1997). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Ong, W. J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi*. (Çev: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Oransay, G. (1976). *Müzik Tarihi*. Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.

Öztürk, O. M. (2006). Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir Geleneksel Anadolu Müziği Yaklaşımına Doğru. F. G. Gençler içinde, *Pan'a Armağan* (s. 151-188). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Sarı, İ. (2017). *Osmanlı İmparatorluğu*. Antalya: Nokta E-Book (Net Medya Yayıncılık).

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekeli, İ. (2008). Toplum Bilimlerinin Önünü Açmaya İnsan Modellerini Tartışarak Başlamak. *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek* (s. 13-34). Ankara: Metis Yayıncılık.

Timuçin, A. (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Titon, J. T. (1999). Müzik Halk ve Geleneksellik. (Çev:Çiğdem Kara), *Folklor/Edebiyat*, Sayı:17, (s.59-62), Ankara: Başkent Klişe&Matbaacılık.

Tokel, B. B. (2002). *Bağımıza Gazel Düştü Müziğe Dair*. Ankara: Akçağ Basım.