

PAPER DETAILS

TITLE: BEGENİ HİYERARSİLERİNİN TESIS EDİLMESİNDE BİR SINIFLANDIRMA STRATEJİSİ
OLARAK KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN İCADI: SOSYOLOJİK BİR YAKLAŞIM

AUTHORS: Onur Günes AYAS

PAGES: 139-146

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/328557>

BEĞENİ HİYERARŞİLERİNİN TESİS EDİLMESİNDE BİR SINIFLANDIRMA STRATEJİSİ OLARAK KLASİK TÜRK MÜZİĞİNİN İCADI: SOSYOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Onur Güneş AYAS^{1*}

¹: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, İstanbul.

Özet

Müzik sosyolojisi alanında çalışanların görevlerinden biri, beğeni hiyerarşilerinin hangi tarihsel-toplumsal bağlam içinde oluştuğunu, nasıl ifade edildiğini, hangi söylemlerle meşrulaştırıldığını, bu meşruluğun hangi kurumlarla pekiştirildiğini ve hangi sosyal çıkarlarla ilişkili olduğunu açığa çıkartmaktır. Klasik müzik kategorisinin icat edilmesi ve kurumsallaştırılması, Batıda ve Türkiye’de farklı bağlamlar içinde gerçekleşmiştir. Batıdaki sınıf temelli beğeni hiyerarşilerinin aksine, Türkiye’de müzik alanında birçok sınıflandırmanın kaynağı Batılılaşma sürecinin yol açtığı meşruiyet bunalımıdır. Klasik Türk müziği kategorisi, Batıcı elitler tarafından dışlanan bir müziğe itibar kazandırmak için bir sınıflandırma stratejisi olarak kullanılmıştır. Bir meşrulaştırma stratejisi olarak önemli başarılar kazanan bu stratejinin olumsuz yönü ise Türk müziğinin yaşayan gelenekle bağlarını zayıflatması ve onu arkaikleştirerek adeta müzelik hale getirmesidir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Sosyoloji, Klasik Türk Müziği.

THE INVENTION OF CLASSICAL TURKISH MUSIC AS A CLASSIFICATION STRATEGY FOR ESTABLISHING CERTAIN HIERARCHIES OF TASTE: A SOCIOLOGICAL APPROACH

Abstract

One of the main tasks of the music sociologist is to reveal the socio-historical context of the hierarchies of taste. This includes attempts to reveal in which forms these hierarchies are expressed, through which discourses they are legitimized, how these discourses are reinforced in institutions and with which social interests they are connected. The invention of the category of classical music in the West and Turkey is the product of different socio-historical contexts. Unlike the class-based hierarchies of taste in the West, the main classifications in Turkish music are rooted in the crisis of legitimacy caused by the Westernization process. The category of classical Turkish music has been employed as a classification strategy by Westernizing elite and their dissidents for different reasons. Turkish music circles have succeeded in giving Turkish music some prestige in official institutions through this classification strategy. However, through the same category, the Westernizing elite archaized and museumized Turkish music which is in fact a living tradition rather than a museum object.

Key Words: Music, Sociology, Classical Turkish Music.

* Yazışma yapılacak yazar: gunesayas@gmail.com

Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım

Giriş

Böylesine uzun bir başlık, okuyucunun (dinleyicinin) daha başlarken gözünü korkutmuş olabilir. Bununla birlikte, yazıyı hiç okumayacak olan biri bile, sadece başlığa bakarak, yazarın müziği nasıl ele aldığına ve hangi temel soruları sorduğuna dair belli bir fikir sahibi olabilir. Örneğin başlıktan çıkan ilk sonuç, beğeni hiyerarşilerinin müziğin özünde yer alan objektif bir realite olmayıp belli sınıflandırma stratejileriyle alakalı olduğudur. Klasik Türk müziği olarak adlandırdığımız kategori de bundan muaf değildir. Bir sınıflandırma stratejisinin ürünü olarak icat edilmiş ve beğeni hiyerarşileri içindeki konumu bu stratejiye göre belirlenmiştir.

Hâlbuki ilk bakışta birçok kişi beğenilerin sosyolojinin bir konusu olmadığını veya olmaması gerektiğini zanneder. Genellikle birisine niye şu müziği değil de diğerini tercih ettiğini sordüğümüzde tatmin edici bir cevap alamayız. Bu, bir müziği beğenmenin adeta sebepsiz, içten gelen, tarif edilmesi ve açıklanması imkânsız bir şeyden kaynaklandığı izlenimini uyandırır. Bazen de “iyi” müziği anlamının ve ondan zevk almanın doğuştan gelen bazı yeteneklerle ilişkili olduğu ileri sürülür. Bu görüşe göre iyi ve diğerlerinden üstün bir müziğin varlığı objektif bir gerçektir. Bazı insanlar bu müziği anlamaya yatkınken bazıları değildir. Hal böyle olunca mevcut estetik beğeni hiyerarşileri, toplumsal ilişkilerin ve kültürel sosyalizasyonun bir sonucu olarak değil de, insanın zihinsel-entelektüel kapasitesinin doğal bir sonucu olarak görülmüş olur. Yakın zamana kadar, gerek “zevkler ve renkler tartışılmaz” klişesinin yaygınlığı gerekse mevcut estetik beğeni hiyerarşilerini doğal, evrensel ve tartışılmaz bir konuma oturtan “modern sanat miti”nin ideolojik gücü, sosyolojiyi beğeni çalışmalarından uzak tutmaya yetmiştir. Ne var ki, bilhassa Bourdieu’nün çalışmalarıyla birlikte beğeniler de sosyolojik analizin konusu haline gelmiştir. Ancak sosyologların beğeniyle ilgilenmesi bir müziğin iyi mi kötü mü olduğuna karar verebilecekleri anlamına gelmez. Beğeni hiyerarşileri hakkında estetik hükümlerde bulunmak sosyolojinin işi değildir. Sosyologların görevi, bu beğeni hiyerarşilerinin hangi tarihsel-toplumsal bağlam içinde oluştuğunu, nasıl ifade edildiğini, hangi söylemlerle meşrulaştırıldığını, bu meşruluğun hangi kurumlarla pekiştirildiğini ve hangi sosyal çıkarlarla ilişkili olduğunu açığa çıkartmaktır.

Klasik Türk müziği kategorisinin ortaya çıkışı, kurumsallaştırılması ve belli bir statü ve değerler sisteminin sembolik ifadesi haline gelmesi, tam da böyle bir sosyolojik analizle açığa çıkartılabilecek bir sosyal olaydır. Ancak, bu makalenin başlığındaki “Klasik Türk müziğinin icadı” ifadesi, okuyucularda bu icadın Türkiye’ye özgü olduğu fikrini uyandırmamalıdır. Zira Klasik Batı müziği kategorisi de Batıdaki tarihsel gelişmelerin ve toplumsal mücadelelerin bir ürünü olarak icat edilmiş ve kurumsallaştırılmıştır. Bu yönüyle çeşitli grup ve sınıfların çıkarlarıyla da çok yakından ilişkilidir. Çünkü beğeni hiyerarşileri kültürel ürünlerin objektif özelliklerinin bir sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkmazlar, uzun bir tarihsel süreç içinde toplumsal ilişkiler bağlamında inşa edilip kurumsallaştırılırlar. Beğeni hiyerarşilerinin bu yolla tesis edilmesi evrensel bir kalıp olmakla birlikte, beğeni hiyerarşilerinin alacağı farklı şekiller ilişkili oldukları toplumların kendine özgü şartları tarafından şekillendirilir.

Öyleyse biz de bu genel teorik çerçeve içinde Batıda ve Türkiye’de klasik müzik kategorisinin nasıl doğduğunu karşılaştırmalı olarak inceleyerek, bu sınıflandırmanın sosyolojik bağlamı hakkında fikir yürütmeye başlayabiliriz. Batıda klasik müziğin terim anlamı Barok dönemle Romantik dönem arasındaki (1750-1830) bir tarihsel dönemin müziğine işaret eder. Yine de genel kullanımda klasik müzik deyince çok daha geniş bir dönemi kapsayan bir repertuar akla gelir. Bu genel kullanımıyla Batı klasik müziği, ne kültürün diğer alanlarında olduğu gibi Roma-Grek mirasıyla ilişkilendirilir, ne de daha objektif bir yaklaşımla uzun dönem saygınlığını korumuş, değerinden bir şey kaybetmemiş eserleri ifade eder. Sözü edilen müzik daha ziyade belli kurumlar tarafından klasik müzik diye sınıflandırılan, senfoni orkestralarının

sahne aldığı konser salonlarında icra edilen belli besteciler ve formlarla özdeşleşmiştir. Bu bakımdan Batıda klasik müzik, popüler müzik olmayan, popüler müzik türlerinin dışındaki daha ayrıcalıklı bir müziği ifade eden bir sınıflandırmadır. Klasik müzik kategorisi, tarihsel bir seyir içinde, sanayi devriminden sonra ortaya çıkan popüler müzik formlarının zıddını ifade edecek şekilde kurumsallaştırılmıştır.

Bugün klasik müzik bestecileri olarak sınıflandırdığımız müzisyenlerin çok büyük bir çoğunluğu, yaşadıkları devirde, kendilerini prestijli klasik müzik kategorisine ait olarak görmüyorlardı. Bunların çoğu yakın zamana kadar sipariş üzerine müzik yaparlardı ve yaptıklarının kalıcı olacağını düşünmezlerdi. Zaten klasik müzik kategorisinin icat edilmesine kadar, Batı müziği geleneğinde kalıcılığa o kadar büyük bir değer de atfedilmezdi, yenilik daha önemliydi. Çünkü aristokratlar himaye ettikleri sanatçıların yeni eserleri sayesinde birbirleriyle prestij yarışı yapıyorlardı. Piyasadaki en iyi müzisyenleri aristokratlar himayesine alıyor, onlara eser sipariş ediyordu. Bu eserler bugünkü gibi konser salonlarında icra edilecek akademik nitelikli, saf estetik değer yüklenen klasik müzik eserleri muamelesi görmüyor, çoğu belli bir toplumsal işleve hizmet ediyordu. Falanca prensin düğün müziği, falanca kralın tahta çıkma müziği gibi. Dolayısıyla aristokratlar durmadan yeni müzik akışına ihtiyaç duyuyorlardı. Bunun için besteciler de kırpıp kırpıp eserleri birbirine ekliyor, bir nevi seri üretim yapıyorlardı. Bir bestecinin öldükten kısa bir süre sonra unutulması vaka-yı âdiyedendi. Örneğin Bach bile Mendelssohn keşfetmese unutulup gidecekti. Milenyumda uzaya hiç bitmeyen bir pille durmadan Bach'ın Golberg Varyasyonları'nın Glenn Gould yorumunu çalacak bir uzay aracı gönderildi. İnsanlığın geldiği entelektüel ve sanatsal zirveyi uzaylılara anlatmak için. İşte bu meşhur Goldberg Varyasyonları'nı Bach, uykusuzluk sorunu çeken bir kontun uyumasını sağlamak için bestelenmişti.

Derken Avrupa'da sahneye yavaş yavaş bir orta sınıf çıkmaya başladı. Yeni doğan orta sınıfın müziği yoktu, ancak parası vardı. Önce aristokrasiyle rekabete girdi, daha sonra onlarla tek bir üst sınıf içinde birleşti. İşte klasik müzik kategorisi tam da bu sınıf mücadelesinin seyri içinde, daha farklı ve karmaşık patronaj ilişkilerinin ve statü kazanma stratejilerinin bir sonucu olarak icat edildi. Orta sınıfın gelişmesi ve aristokrasinin zayıflamasıyla eski patronaj ilişkileri sürdürülemez hale geldi. Müzisyenler bir yandan kendilerini himaye eden eski patronlarından özgürleşirken, bir yandan da piyasa için müzik yapmaya başladılar. Ancak aynı dönemde kentlerde gerçekleşen demografik-sınıfsal dönüşümlerden dolayı, müzikte popülerleşme eğilimi başladı. Yeni kazandığı özerkliğin bedeli olarak sanatçılar bu kez kamuoyunun taleplerine bağımlı hale geldiler. Bu olumsuz gelişmeye, piyasanın taleplerinden bağımsızlaşmış bir "yüksek sanat" kategorisi icat ederek ve bunu tartışılmaz kılarak cevap verdiler. Böylelikle halkın beğenisinden bağımsız olarak kendisine değer yüklenen ve bu değer sorgulanmasını engelleyen kurumsal avantajlara sahip bir müzik kategorisinin temeli atıldı. Aristokrasiyle rekabetini kazanan yeni orta sınıf, yani burjuvazi, yaratılan bu yeni yüksek sanat kategorisini kendisini kitlelerden ayıran ve ayrıcalıklı kılan bir statü göstergesi olarak destekledi ve kurumsallaştırdı. ABD hemen hemen pür sosyolojik gerekçelerle klasik müzik-popüler müzik ayrımının nasıl kurumlaştırığının harika bir örneğidir.

DiMaggio (1986) ABD'de klasik müziğin, Avrupa gibi çok uzak bir coğrafyadan gelmesine, ülkede tarihsel köklere sahip olmamasına ve toplumun çoğunluğu tarafından dinlenmemesine karşın bu kadar hâkim bir konuma nasıl yerleşebildiği sorusunu sormuş ve ilginç bulgulara ulaşmıştır. DiMaggio'ya göre ABD'de klasik müziğin hâkim bir konuma yerleşmesi, ne toplumsal beğenilerin doğal bir sonucudur ne de hâkim sınıfın dayatmalarıyla bir anda benimsenmiştir. XIX. yüzyılın başına kadar Amerika'da popüler müzikle klasik müzik arasında neredeyse hiçbir ayırım yapılmamış, klasik müzikle eğlence müziği konserlerde bir arada icra edilmiştir (Madden, 2014: 157). Ne var ki üst sınıf kültürel kapitalistlerin oluşturduğu kâr amaçlı olmayan kuruluşların etkili faaliyetleri sonucunda bir yüksek müzik

Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım

kategorisi yaratılmış, Boston’da bir senfoni orkestrası kurulmuş, konser programlarından popüler müzik dışlanmış, yaratılan yeni yüksek müzik-popüler müzik ayırımı uygun bir dinleyici kitlesi yaratılmış, yüksek müzik-popüler müzik ayırımı üniversite müfredatlarına sokulmuş ve nihayet 1900’ların ikinci yarısında çok yaygın bir şekilde kabul edilmesi sağlanmıştır.

Batıda ilk popüler kültür çalışmalarına damgasını vuran muhafazakâr elitizm, eski aristokratik kültürle yeni burjuva kültürünün eklemlenmesinden oluşan üst sınıf kültürünün, alt sınıfların benimsediği kültürel unsurlara karşı önyargısını yansıtır. Popüler olan karşısında benimsenen üstten, aşağılayıcı ve saldırgan dil, belli bir sınıfsal stratejinin ifadesidir. Bu muhafazakâr elitizm o kadar kuvvetlidir ki, bu kültürle yetişmiş Adorno gibi Marksist aydınlar bile, üst sınıfların popüler olan karşısındaki tiksintisini paylaşmıştır. Türkiye’ye geldiğimizde biraz daha farklı bir tabloyla karşılaşırız. Bir kere klasik müzik kategorisi, Batıya kıyasla bizde çok daha yenidir, esasen son yüzyılın bir ürünüdür. Üstelik bizde Batıdakiyle karşılaştırılabilecek bir aristokrasi olmadığı gibi, Osmanlı müziği de başından itibaren ayrıcalıklı sınıfların müziği olmaktan ziyade bir şehir müziği niteliğindedir. Gerçekten de gerek Batılı gözlemciler gerekse Osmanlı müziği araştırmacıları Türkiye’deki “sanat müziği” geleneğinin şehrin çok çeşitli katmanlarıyla nasıl bütünleşmiş olduğunu çoğu kez hayretle kaydetmişlerdir. Popescu-Judet (2000: 21) müziğin “Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında engelleri aşan, önemli bir eğlence” olduğunu vurgular. Halkın da katıldığı saray şenliklerinden kahvehanelere, saray meşkhanesinden İstanbul’daki ev ve konaklara kadar çok farklı toplum katmanlarının bulunduğu çok farklı mekânlarda çok benzer bir müzik icra edilir. Cem Behar’a göre (2015: 23) “Avrupa tipi bir sınıflı toplumun yokluğu ve toprağa dayalı, kuşaktan kuşağa intikal ederek süreklilik kazanan ve başkentte kümelenmiş bir asilzade sınıfının bulunmaması müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık bir kültürel alan olması sonucunu doğurmuştur.” Muhtemelen aynı sebepten ötürü “şehrin müzik kültürü anonim halk kültüründen gelen öğeleri de kolayca sindirebilmiştir.” Dolayısıyla toplumun farklı katmanlarını bir araya getiren bir şehir müziği olarak icra edilen Osmanlı müziğini sarayın veya aristokrasinin müziği saymak doğru değildir. Klasik Türk müziği geleneği bu açıdan sadece Batıdan değil Doğu saraylarının müzik geleneklerinden de ayrılır. Ali Ufki’nin derlediği nota külliyatında türküler, koşma ve varsağılar, dini ve klasik eserler bir ayırma tabi tutulmaksızın bir arada kaydedilmiştir. Hikmet Toker’in (2014) araştırmalarından öğrendiğimize göre Osmanlı sarayında bile kadrolu saz şairleri vardır ve sarayda uzun bir dönem boyunca kesintisiz olarak halk müziği icra etmişlerdir. Keza şehrin farklı katmanlarının eğlenme biçimleri de birbirine çok benzediği için benzer bir müzik eğlence amacıyla da icra edilmekte ve dinlenmektedir. Bugün “klasik müzik” repertuarı içinde gördüğümüz birçok eser, örneğin Hacı Arif Bey’in şarkıları, aynı zamanda şehrin popüler kültürünün bir parçasıdır. Hacı Arif Bey saray hanendesi olarak görev yapmasına ve saraydaki cariyelerin mûsiki hocası olmasına karşın, aynı zamanda bir popüler kültür figürüdür. Dede Efendi bir yandan ayinler ve klasik takımlar bestelerken bir yandan da eğlenceye yönelik köçekçeler ve daha hafif şarkılar bestelemiştir. Safiye Ayla’nın gazino programlarına Zekai Dede’nin klasik formdaki acemaşiran bestesiyle (Bin cefa görsem ey sanem senden) başladığını ve programını şarkılarla ve türkülerle devam ettirdiğini düşündüğümüzde, mesele daha da netlik kazanır. Rauf Yekta’nın “âlimâne musikimiz” olarak adlandırdığı ve daha ziyade okumuşlara hitap eden daha prestijli bir müziğin varlığını reddetmek elbette ki mümkün değildir. Ancak bu müzik, popüler müziğin veya halk müziğinin ötekisi olarak tanımlanmamıştır. Hele hele, sınıf ve statü temelli bir dışlayıcılık kesinlikle söz konusu değildir. Osmanlı dönemi bestecilerini bir araya getiren bir musikişinaslar tezkiresi olan *Atrab’ül Âsâr*’da hemen hemen her meslekten besteciye rastlanır. Bunlar arasında köleler bile vardır ve alt sınıflardan gelen bestekârların üst sınıf

mensubu bestekârlara kıyasla daha çok itibar gördüklerine dair bir işaret de yoktur. “Klasik” müziğimizin büyük bestekârlarının isimleri bile Batıyla kıyasladığımızda müziğimizin nasıl farklı bir sosyolojik tabana dayandığını ifade eder. İsimleri Hamamizade, Dellalzade, Çömlekçizade, Çorapçızade diye başlayan bestekârlarımız bugünün diliyle hamamcının oğlu, çömlekçinin oğlu, çorapçının oğlu diye hitap edebileceğimiz mütevazı sosyal konumları akla getirir.

Bizde meseleyi daha da karmaşıklaştıran bir boyut ise yaşadığımız Batılılaşma tecrübesidir. Bizde müziğe ilişkin kategorilerin Batılılaşma tecrübesini hiç yaşamamış olan Batıdan farklı olarak şekillenmiş olması gayet doğaldır. Bizde müzik türlerinin sınıflandırmasında kırılma noktası, Batı müziğinin ideolojik bir form içinde Türkiye’ye girişidir. Örneğin Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*’nın Türk müziğiyle ilgili meşhur bölümünde bütün bir Türk müziği tarihini Batı müziğinden önce ve sonra diye ikiye ayırır. Batı müziği bilhassa erken cumhuriyet döneminde bütün müziklerin tartılacağı temel ölçü haline gelmiştir. Bu yüzden kategoriler de tamamen birbirine karışmış, bizzat bu kategorileri icat edenler bile işin içinden çıkamamışlardır. Örneğin Ahmet Say (2008: 27-29) Avrupamerkezci şablonlara dayanarak kaleme aldığı müzik tarihinde müziği üçe ayırır: Klasik müzik, geleneksel müzik ve popüler müzik. Klasik müzik sanatsal bir amaçla yapılan müziktir ve “yüksek müzik” kategorisine denk düşer. Say’a göre bu kategori klasik Batı müziğiyle özdeşdir. Geleneksel müzik ise tabiri caizse halkın bağrından kopup gelmiş basit ve samimi bir müziktir, kısacası Batıdaki halk müziği kategorisine tekabül eder. Popüler müzik ise eğlence amacıyla üretilen bir müziktir Say’a göre. Bu ayrımın Batı için ne kadar geçerli olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Ancak Türkiye’de çuvaldığı kesindir. Zaten Ahmet Say da bunu kısmen kabul eder ve “diğer toplumlardan farklı olarak ülkemizde geleneksel müziğin sanat müziğini de içine aldığı” belirtir. Bununla birlikte müzik alanında egemen görüş, bir yandan Türk müziğini Batı klasik müziğine denk bir yüksek müzik olarak görmeye yanaşmazken, bir yandan da onu sanat müziği ve halk müziği şeklinde birbirine zıt olarak tanımlanmış iki kategoriye ayırmıştır. Çünkü Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yön veren Gökalp’in müzik görüşüne göre, gerçek Türk müziğinin kaynağı halk müziğimizdir. Osmanlı müziğiye Türklükle ilgisiz, yabancı bir medeniyetin müziğidir ve yerini Batı medeniyetinin müzikal tekniklerine bırakmalıdır. İşte tam da bu noktada Osmanlı’dan miras aldığımız müzik geleneğini dışlamak isteyenlerle, bu geleneği muhafaza etmek ve ona itibar kazandırmak isteyenler ortak bir tanımda buluşmuştur. Klasik Türk müziği ifadesinin ilk kez, bu müziği dışlayan Batıcı politikaların destekçisi ve uygulayıcısı Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından kullanılmış olması ve Türk müziği camiası tarafından da hararetle benimsenmesi ilginç bir durumdur. Bu isim o kadar tutmuştur ki, bu müziğin itibarını yüksek tutmak isteyen pek çok kişi “klasik Türk müziği” dışındaki adlandırmalara öfkeyle karşılık vermiş, “klasik” unvanına sahip olmayı bir şeref ve itibar meselesi haline getirmişlerdir.

Klasik Türk Müziği kategorisi, Türk müziği camiası tarafından, horlanan bir müziğe itibar kazandırmanın ve onu klasik Batı müziğiyle aynı statüye getirmenin bir aracı ve ifadesi olarak görülmüştür. Bu sebeple Türk müziği yaşayan unsurlarından ziyade, tarihin belli bir dönemindeki artistik başarılarıyla tanımlanan bir klasik müzik geleneği olarak tarif edilmiştir. “Onların Bach’ı varsa bizim de İtri’miz, Dede’miz var” söylemi bu yaklaşımın en yaygın rastlanan biçimidir. Gerçi Batıdaki klasik müzik kategorisi de gördüğümüz gibi benzer bir şekilde, tarihteki artistik başarıların yeniden kanonize edilmesiyle oluşturulmuştur. Ancak yine de Türkiye örneğinde Batıdan farklı bir durum vardır. Çünkü Batı bu geleneğe modern kültürünün bir dayanak noktası olarak sahip çıkarken, bizde modern milli kültürümüz Batıya referansla tanımlanmıştır. Müzik politikalarımıza yön veren Batıcı elitlere göre, bu icat edilen klasik Türk müziği kategorisi, kendisine itibar bahşedilip bahşedilmemesinden bağımsız olarak, yeni modern kültür içinde bir yeri olamayacak, geçmişte kalmaya mahkûm bir

Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım

müzik. Klasik Türk müziği kategorisinin icat edilmesi ve kurumsallaştırılmasıyla, Türk müziğinin resmi kurumlardan dışlanması ve Batı müziğinin aktarılması aynı döneme denk geldiği için, bizde klasikçilik aynı zamanda müziğimizi arkaikleştirmenin bir aracı haline gelmiştir. Yani yaşayan bir gelenek, bir anda tarihte kalmış, miadını doldurmuş, hürmetle müzeye kaldırılması gereken bir şey olarak görülmeye başlamıştır. Klasik sözcüğündeki itibarın arka planında, ne yazık ki, bu imalar da vardır.

Daha da kötüsü “klasik” kavramı, bu müziğin yaşayan unsurlarını küçümsemek veya daha hafif bir ifadeyle beğenmemenin bir etiketi haline gelmiştir. Bir müziği arkaikleştirmek, onun yaşayacağına duyulan inancın ortadan kalkmasıyla ilişkili olduğu için, onun yaşayan bütün unsurları da “bozulma” olarak görülmeye başlamıştır. “Altınçağ” ve “bozulma” söylemi arkaikleştirmeye dayanan klasikçi söylemin temel bileşenleridir. Bu söyleme göre geleneğin tarihinde bir altınçağ saptanır ve bundan sonra yapılan her şeye şüpheyile yaklaşılır. Bu eğilimin temsilcileri geleneği geçmişteki bu altınçağda dondurarak kıymetli bir vazoya muhafaza etmeye çalışırlar. Örneğin klasik Türk müziği kategorisinin kurumsallaşmasında kilit bir rol oynayan efsanevi müzisyen Mesut Cemil Bey’in tavrı bu tutumun mükemmel bir örneğidir. Mesut Cemil Bey’e göre “bütün bir cemiyetin canlı musikisi olarak Osmanlı musikisi çoktan tarihe karışmıştır” ve bu “tabii bir hadise”dir. Çünkü “her şeyimizle iyi kötü günden güne Garplılaşıp dururken, musikin de bu temessül hadisesinden müteessir olmaması kabil değildir.” Bu durumda yapılması gereken onu “adeta asar-ı atikadan bir eser gibi hürmet ve huşu ile muhafaza” etmek, “mutaassıbane bir ihtimamla zatına, aslına hiç dokunmadan saklamaktır. Bunun haricinde yapılacak her şey, nefis bir vazoya güzellik vermek ve istimale salih bir hale getirmek için yaldız vurmağa ve kulb takmaya benzer.” Yahya Kemal ve bilhassa Ahmed Hamdi Tanpınar gibi bu müziğe tutkun olanlar dahi benzer bir fikri savunmuşlardır. Örneğin Yahya Kemal, Türk müziğini öven harika mısralarında genellikle onun eskiliğini vurgular. Keza Tanpınar’a göre (2006: 130) XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık “hayatın yaratıcı pınarı kurumuş,” Osmanlı-Türk müziği geleneği “Dede’nin bir iki dehalı talebesi hariç, mahiyet ve vakarını kaybederek soysuz bir hissîliğe doğru adım adım yürümüş” ve nihayet miadını doldurmuştur. Osmanlı-Türk müziğine besledikleri derin hayranlığa karşın, Türkiye’nin geleceği söz konusu olduğunda, Tanpınar’ın ve bu çizgideki birçok aydının tercihi Batı müziğinden yanadır. Bu zihniyet Türk müziği geleneğini yenilemek ve yaşatmak yönündeki bütün yenilikçi çabalara da şüpheyile bakar.

Türk müziğini arkaikleştirme ve müzeye kaldırma çabaları, bir geleneği yok etmek isteyenlere hizmet ettiği gibi, onu korumak isteyenlere de hizmet edebilir. Nitekim etmiştir de. Tarihi Türk Musikisi korosundan başlamak üzere, klasik korolar ve benzeri kurumlar bu yaklaşımın en önde gelen temsilcileri olmakla birlikte, Osmanlı-Türk müziği geleneği mensuplarına geniş bir kültürel meşruluk alanı sağlamıştır. Türkiye’de “klasik Türk müziği” kategorisinin icat edilmesine yol açan bu çabalar, bir yandan da klasikçi eğilimlerle yaşayan geleneğin daha popüler ve canlı unsurları arasında bir gerilim ortaya çıkarmıştır. Tutucu-klasikçi eğilimle, resmi görüşün temsil ettiği Jakoben Batıcılık, çoğu zaman yaşayan geleneğin küçümsemesi ve dışlanması noktasında buluşmuştur. Dikkat edilirse, Darülelhan’da alaturka bölümü kapatılırken ve ülke genelinde Türk müziği eğitimi yasaklanırken, bir yandan da Alaturka Mûsiki Tasnif ve Tespit Heyeti kurulmuştu. Bu heyetin görevi eski eserleri tespit edip notaya almaktı. Bu arada yeri gelmişken, bu heyette çalışanların yaptıkları hizmetin büyüklüğünün her türlü takdirin ötesinde olduğunu belirtmek gerekir. Gelgelelim, heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıya göre heyet “kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla” ve “öğretimin olmadığı günlerde” çalışacaktır. Yani bu müziğin müzeye kaldırılmasına izin olsa da, yaşatılmasına izin yoktur. Geleneğin müzeye kaldırılan kısmına bile tahammül göstermeyenlerin yaşayan

kısmına yönelik olarak hoş duygular beslemeyeceği açıktır. Zaten Jakoben Batıcılara göre tehdit, müzeye kaldırılan bu klasik Türk müziğinden değil, toplum içinde yaşamaya devam eden onun popülerleşmiş kanadından gelmekteydi. Tam da bu sebepten dolayı dönemin dergilerinde Türk müziğinin yasaklanması için elinden geleni yapan ve onu her fırsatta aşağılayanların, bir yandan da klasik geleneğin saflığını korumaktan, piyasada dinlenen Türk müziğinin bozucu etkilerinden yakındıklarını görürüz. Hatta alafrangacılar, bu dönemde, sık sık Türk müziği camiasına çağrı yaparak, “bu adi meyhane müziğine” karşı ortak mücadele etme gereğinden bahsetmişlerdir. Bunda elbette ki estetik kaygılar da söz konusu olabilir, ancak esas mesele Osmanlı-Türk müziğinin yaygınlığından, halka dönük yaşayan kısmından duyulan rahatsızlıktır. Bu çerçevede klasiğin icadıyla yaşayan geleneğe yönelik düşmanlık veya daha hafif bir ifadeyle küçümseme arasında bir paralellik tespit edebiliriz. Mesut Cemil Bey’in muhitinde, Sadettin Kaynak’a karşı, Alaeddin Yavaşca’nın şahit olduğu “anlaşılmaz reaksiyonun” sebeplerinden birini de belki burada aramak gerekir.

Yüksek müzik geleneklerinin popülerleşmesinin genellikle bir seviye kaybıyla sonuçlanması sık rastlanan bir vakadır. Bununla birlikte geleneğin popüler kanadının, yüksek müzik geleneğinin kendisine taze kan bulabileceği bir toplumsal taban sağladığını da unutmamak gerekir. Bu toplumsal taban, geleneğe sadece bir insan kaynağı sağlamakla kalmaz, yeni sesler ve tavırlarla onu besler. Ancak bu kaynaktan faydalanabilmek için hiyerarşik ve ötekileştirici bir kutuplaşmadan uzak durmak gerekir. Hâlbuki elitist ve tutucu bir eğilime sahip olan klasikçiler, mektepli-alaylı, klasikçi-piyasacı ve benzeri ayrımların sürekli olarak altını çizerek gelenek içinde bir “iç öteki” yaratmışlardır. Bu ise klasik tavrı seviye kaybından korumasına karşın, toplumdan ve yaşayan gelenekten koparmıştır. Meselenin diğer boyutuysa, aynı elitist tavrın bir sonucu olarak, geleneğin popülerleşen kanadının da klasik gelenekle bağlarını gitgide zayıflatmasıdır. Böylelikle klasikçiliğin kökleşmesi ve tutuculaşması, dar bir çevre içinde seviyenin korunmasına hizmet ederken, geleneğin bütünü düşünüldüğünde mevcut seviye kaybını pekiştirmiştir. Sonuç olarak klasik Türk müziği kategorisinin icat edilmesi ve kurumsallaştırılması, resmi kurumlar tarafından hor görülen müziğimize itibar kazandırmak ve belli bir estetik seviyeyi korumak açısından başarılı olsa da, geleneğin yaşayan unsurlarının “klasik” usul ve kaidelerle bağlarını zayıflatmıştır. Bu ise genel bir seviye kaybının yanı sıra, Türkiye’de dinlenen ve icra edilen popüler müziklerin gitgide merkezi makam müziği geleneğinden kopmasıyla sonuçlanmıştır. Velhasıl klasik Türk müziği kategorisini icat ederek, hor görülen bir müziğe itibar kazandırmayı başaranlar, dolaylı olarak onun toplumsal tabanıyla bağlarının zayıflamasına sebep olmuşlardır. Bunun sonucu ise Türk müziğini yaşayan bir gelenek haline getiren unsurların zayıflaması ve Türk müziğinin akademik niteliği ağır basan dar bir alana hapsolmasıdır. Dolayısıyla, klasik Türk müziği kategorisini bir sınıflandırma stratejisi olarak kullanarak müziğimize itibar kazandırmaktaki başarımız bir Pirus zaferi olarak da yorumlanabilir.

Kaynaklar

1. AYAS, Güneş (2014). *Mûsiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
2. AYAS, Güneş (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
3. AYAS, Güneş (2016). “A Comparison Between the Socio-historical Background of the Musical Classifications and the Hierarchies of Taste in the West and Turkey with Special Reference to Popular Music”. *Musicult III. International Music and Cultural Studies Conference*: 81-90. (Tam metin bildirisi)

**Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak
Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım**

4. BOURDIEU, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
5. DIMAGGIO, Paul. (1986). “Cultural Entrepreneurship in 19th Century Boston: The Creation of an Organisational Base for High Culture in America”. *Media, Culture and Society: A Critical Reader*. (Ed. R. Collins, J. Curran, N. Garnham, P. Scannel ve C. Sparks) London: Sage. 194-211.
6. MADDEN, K. (2014): “Classification, Music Store”. *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. London and New York: Sage Publications. 187-189.
7. SAY, Ahmet. (2008). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Yayınları.
8. TANPINAR, Ahmet Hamdi. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
9. TOKER, Hikmet (2014). “Şâirân-ı Hâssa”. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. XIV/1: 169-185.