

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel

Bilen Işıktaş¹

Öz

Bu makalenin amacı çağının gizemli Alman sosyoloğu Georg Simmel'in (1858-1918) müzik üzerine yaratmış olduğu sosyolojik düşünceye, kavramsal alanlara toplumsal düzlemde ve etkileşimde işaret etmek, müzik sosyolojisinin toplumsal süreçlerinin toplumsal yapıyı ve değişmeyi anlamakta müziksel söylem ile nasıl okunabileceğinin örneklerini sunmaktır. Kendi içinde üretildiği koşulların bir ürünü olan müzik, ona katkı sağlayan yardımcı bilimlerle birlikte müzikolojiye ışık tutar. Müzik üzerine düşünürken ya da onu kompozisyon açısından analiz ederken aynı zamanda müziğin sosyal bir dili olduğu gerçeği gözlerden kaçırılmamalıdır. Bu dille birlikte müzik kendi sahnesinde seyirci değil, aktör olarak yer alır. Örneğin yazımızda ele aldığımız gibi ideolojik tartışmalar sadece siyasetin gündeminde değildir. Müzikte sesler arasındaki ilişkilerde de karşımıza çıkar. Uzmanlaşmış müzikolojik yaklaşımlar teknik anlamın ötesinde sosyokültürel eğilim taşır. Bir bilim dalı olarak sosyomüzikoloji niteliğiyle müzikteki geleneksel kalıp ve kurumları ses üzerinde tartışmaya açan, özgürlüğü en kutsal değer sayma gayesiyle yeninin söylemini sosyoloji perspektifiyle açıklamayı amaçlayan bu çalışmada, ses ile söz arasındaki kuramsal ilişki Simmel'in özelinde Weber, Lukács, Adorno gibi sosyolog ve düşünürlerin görüşleriyle karşılaştırılmalı olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler

Georg Simmel • Müzik Sosyolojisi • Müzikoloji • Sosyomüzikoloji • Toplum

Historical Perspectives in the Universe of Music Sociology [Sociomusicology] and Georg Simmel

Abstract

The main purpose of this article is to underline the conceptual fields and interaction within the sociological thought universe regarding music created by Georg Simmel (1858–1918), a mysterious German sociologist, and to provide examples as to how the social processes of music sociology, together with musical discourse, can help us understand change in social structures. Music is a product of the circumstances out of which it is born, and it sheds light on musicology with auxiliary disciplines that contribute to it. Reflections on music or analysis of musical composition must always note the fact that music has a social language. Hence, music becomes an actor on its stage, not a mere spectator. For instance, ideological discussions in our text are not only a matter of political agenda but are also observed in the relationship between sounds in music. Approaches that specialize only in musicology are both technical and offer sociocultural trends. Defining sociomusicology as a scientific discipline, this paper discusses traditional musical patterns and institutions in terms of sound and aims to expound the discourse of new musical patterns from a sociological perspective and with a view to considering freedom as the most sacred of all values. The paper discusses the institutional relationship between sound and word, specifically in Simmel, and also along with Weber, Lukács, Adorno, and other major thinkers who have contributed to other fields of philosophy and sociology.

Keywords

Georg Simmel • Sociology of Music • Musicology • Sociomusicology • Society

1 Bilen Işıktaş (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Rıhtım Caddesi No: 1, Kadıköy 34710 İstanbul. Eposta: bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

Atf: Işıktaş, B. (2018). Müzik sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] evreninde tarihsel perspektifler ve Georg Simmel. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 31–65. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0005>

Extended Abstract

Sociology of music mediates cultural activities related to music and society and interlaces the two. Combining the disciplines of musicology and sociology, sociology of music analyzes the economic, cultural, and social dimensions of music and their relationship with society through sociological forms of imagery in three stages; namely history, anthropology, and criticism. This discipline focuses on social behavior and interaction. As a commodity with an exchange value, music influences musical experiences in societies during industrialization, thereby overlapping the field of sociology. Therefore, any alternative that could be proposed in place of “sociology of music” is open to discussion but it would still be a concept of *sociomusicology*. This concept resembles both the relationship between sound and word as a declaration of an idea and the defense of an ideal and the relationship between individual and society. It is almost like a situation of inseparable togetherness. By definition, sociomusicology is both the academic sub-branch of sociology that deals with music and of musicology, which studies social aspects of musical behavior and the role of music in society. The discipline refers to the analysis of music as a social phenomenon or to social aspects of music. Social functions and references of music stem from social conditioning and play a significant role in music’s contribution to cultural change. Music affects and reflects many aspects of society, including politics, religion, current affairs, and popular culture. Consequently, the sociology of music (sociomusicology) is positioned between sociology and musicology and is a discipline that focuses on the relationship between music and the people that create, perform, and use music.

Sociomusicology and approaches to music deal with the functions of codes in musical expression, almost all forms of which are determined by communication within social life. The communication element in music enables an agreement between society and sound, the signing of a semantic music contract, and the laying of groundwork for strategic possibilities and partnerships. Sociomusicology as a concept is expected to help us to understand the aesthetic and artistic qualities of special music styles born out of the cultural, political, and social structures of an era, and to define their social preconditions and importance. Sociology, while nurturing and enriching the nature of music, inevitably tends to subordinate it. Meanwhile, sociology of music acts as a counterweight to sociology, and tries to find a place within this overarching discipline. However, if sociology is constantly looking to expand its authority, musical meaning also needs to readjust itself. I propose *sociomusicology* in an effort to update and use a sociological concept with a focus on musicology, which was previously used as an alternative to the term *ethnomusicology*. With a more musical language and from a historical and theoretical perspective, sociomusicology can propose its acknowledgment and participation in the illuminated field with a redefined and independent clarifying terminology, thanks to a social structure made up of collective representations, resulting from science and intelligence. Music is not a field of art that can only be explained by the result of correlations between an increasing number of subjects,

including composer and performer, which emerge during social change, and the works of art they create. Music also requires knowledge and interpretation of social symbols and forms. These symbols and meanings are born out of social definitions. Composers can manifest themselves and their inner world as a way of dealing with cultural objects. During processes of autonomy in sociology and fields of art, sociology of music carries out a scientific study of the relationship between music and society, especially with conceptual analyses or theoretical foundations. It also earns a social footing to music with the contribution of to social trends. Music therefore makes substantial symbolic gains, creates an effect of togetherness, and filters thoughts and acts on the basis of sociological inquiries through structuring (aesthetic, logical, and musical). It also blends the product, medium, and expectation with sounds. Considering these factors that competently and continually sustain the vibrancy of cultural and artistic production, we find that musical space is influenced by social determinations. An artist is compelled to be a creator in order to become the subject of their own creation under the hegemony of collective consciousness. The artist may conflict with the world of values and psychological conclusions, which may be a point of discussion. Sociological components of music do not only explain the ways in which sounds, tessituras, notations, and keys are created but also explains ideas borne out of cultural experiences in this field, emotions and their relationship with the language of music, and various themes, behaviors and styles used during rehearsal and performance and how they are conceptualized for cognitive acts. Meanings find validity in context. Needless to say, cultural meanings, as well as the comprehension of cultural accumulation, like tones of a major scale and its related minor scale, are diffused to related society and can be evaluated by people of a musical background with multidisciplinary perspectives who are accustomed to reflecting on music.

Georg Simmel makes a distinction among his contemporaries and scientists after him with his intellectual interests and immeasurable contribution to sociology. He is one of the most important founders of sociology; he enabled its emergence as a standalone discipline in the early 20th century. He made a name for himself in social sciences literature as the “founder” of modern sociology. David Frisby argues that Simmel described and reconstructed the theory of modernity and considers him the first sociologist of modernity. His fields of study include, but are not limited to, conflict in modern culture, individuality and culture, urbanization, alienation due to modernization and metropolitan life, and the problems of social reciprocation. Simmel studies social classes and movements in modern industrial societies from a different perspective, evaluating cultural foundations from various view points within a modern capitalist economic system. Simmel holds an exclusive position in German and European sociology. He constructed a sociological perspective on philosophy with his own methods, highlighting metaphysical ways of thinking through the importance of discussing the social content of music as it relates to sociological references. He offers a simple (theory-based) classification on the role music plays

in social life, elucidation, and styles of music. He also emphasizes that in order to correctly evaluate art's social context, one must understand the technical aspects of the musical medium and be aware of the social processes surrounding it. Simmel's examples demonstrate the importance of sociological investigation into how social actors acquire musical qualities and how they earn a special definition in social terms. This special definition is also related to the varieties of social arrangements that influence social systems and therefore might influence musical forms of expression. Simmel reflected on the cultural meaning of music and considered it a basis of speech. Speech, just like music, exists through interaction, and Simmel regards it as a manifesto of social relations. This is because types of interaction or social forms exist on subjective terms. Simmel's significance in the sociology of music stems from his initiative to analyze the meaning of musical interactions through a sociology that focuses on emotions as opposed to the tradition of classical sociology. He describes music within a life-form dualism and a form on its own, a criterion that affects and defines social life. Interaction in Simmel's epistemological and methodological foundations can be defined as mutual effects of different units which reappear as a methodological tool for Simmel in other theoretical subjects he deals with. This paper explains the historical perspectives in the sociology of music [sociomusicology], and compares ideas on the sociology of music by other sociologists and scholars, with a focus on Georg Simmel.

Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel

Müziğin Toplumsal Dili: Müzik Sosyolojisi [Sosyomüzikoloji]

Müziğin kültürel bağlam içerisinde ele alınması 20. yüzyılın ortalarından itibaren gerçekleşecektir. Bu süreçte üzerinde yoğun tartışmaların yaşandığı ve güncel bir mesele haline gelen “karşılaştırmalı müzikoloji”² [comparative musicology] nitelemesinin yerini “etnomüzikoloji” sözcüğü alacaktır.³ 1972 yılında Gilbert

2 Müzikoloji alanının költ eserleri arasında yer alan *Introduction To Musicology* başlıklı kitabın yedinci bölümünde Glen Haydon (1941) halk müziğini ve Avrupa dışı müzik sistemlerini karşılaştırır. Haydon’a ait bu bölüm içindeki açıklamalar artık günümüzde tercih edilmeyen, değişen *comparative musicology* [karşılaştırmalı müzikoloji] -ama kendi dönemi içerisinde kullanılan- terimin yerine geçen etnomüzikolojinin tarihçesi açısından önemlidir. Glen Haydon için sanat müziğini (art music) sistematik olarak çalışmanın pek çok yöntemi arasında, en aydınlatıcı olanlardan biri halk müziği ve hemen hemen bağımsız olarak gelişen Avrupa dışı müzik sistemlerini karşılaştırmaktır. Büyük ölçüde, karşılaştırmalı bakış açısının başka müzik sistemlerinin çalışılmasındaki baskınlığından dolayı, bu alana genelde *karşılaştırmalı müzikoloji* denmiştir. Ancak bu terim tamamen yeterli değildir; çünkü karşılaştırmalı yöntem müzikolojini değişik alanlarında da sık sık kullanılıyor ve bu alandaki çalışmalar ise her zaman karşılaştırmalı olmuyor. Ancak, dikkatli kullanılırsa, karşılaştırmalı müzikoloji terimi müzikoloji araştırmalarının büyük ve önemli bir kısmı için uygun ve anlamlı bir başlık olarak düşünülebilir Haydon için. Karşılaştırmalı bakış açısı, Alexander John Ellis’in Avrupa dışı gamların araştırmaları alanındaki çalışmalarıyla örneklendirilebilir. Akustik, psikolojik ve tarihsel bakış açıları temelli gam çalışmalarından sonra, Ellis, 1880’li yıllarda, diğer gam sistemlerinin karşılaştırmalı için çalışmalara da başladı. Doğru bir şekilde aralıkları ayarlanmış bir dizi akort çatalı yardımıyla, yerel enstrümanların çıkardığı notaların gerçek frekanslarını belirlemeye ve yarım ses tonunun yüzde biri olan *cent*lerle aralıkların karşılaştırmalı değerlerini göstermeye çalıştı. 1885’te, konuyu müzikolojinin bir dalı olarak kabul eden Guido Adler, bu dalın amacını etnografik amaçlarla dünyanın değişik halklarının müzik çalışmalarının -özellikle de halk türkülerinin- karşılaştırılması ve bunların değişik formlarına göre sınıflandırılması olarak tanımladı. 1905’te E. M. von Hornbostel, Uluslararası Müzikoloji Cemiyeti’nin Viyana toplantısında karşılaştırmalı müzikolojinin sorunları hakkında bir makale sundu ve 1924’te Robert Lach karşılaştırmalı müzikoloji sorunlarına ve yöntemlerine adanmış ilk kitabı yayınladı. Bütün bu zaman boyunca sayısız monografi meydana geldi. George Herzog’un Amerika Birleşik Devletleri’ndeki “ilk müzik” ve “halk müziği” hakkındaki yeni çalışması bu alana dünyanın her tarafında, özellikle de Amerika’da yükselen bir ilgi olduğunu gösteriyor. Belli bir araştırma alanının adlandırılması için karşılaştırmalı müzikoloji teriminin kullanılması, karşılaştırmalı tekniklerin sadece bu alanda kullanıldığı şeklinde anlaşılmalıdır. Genel olarak karşılaştırma, tarihsel ya da sistematik bütün bilimsel araştırmaların en gözde yöntemlerinden birisidir. Ayrıca, karşılaştırmalı teknikler bizzatıhi temelde tanımlayıcı, analitik, deneysel, spekülatif ve tarihsel olan araştırmaların üzerine kurulur. Dünyanın çeşitli kültürel bölümlerinde çok çeşitli müzik sistemleri var ki, herhangi birisinin sistematik ve tarihsel bilgisini organize etmek müzikoloji araştırmalarının bütün araçlarını kullanmayı gerektirebiliyor. Bir açıdan yaklaşıncı, gerçekten de, Batı Avrupa kültürünün içinde tanımlanan bu alan, dünya çapında bir bakışla müzikolojinin sadece bir alt dalı olarak anlaşılabilir. Böyle bir bakış Charles Seeger tarafından savunuluyor. Antropoloji, etnoloji, kültürel tarih ve bunlarla ilişkili bilimler birçok yönden karşılaştırmalı müzikolojiye sıkı sıkıya bağlıdır. Tıpkı “biyolojik olana dayanan ve saf bir tarihsel bilimin temelini oluşturan” antropoloji gibi, karşılaştırmalı müzikoloji de doğal olanın üzerine kurulu ve müzikle uğraşan tarihsel bilimlere katkıda bulunmaktadır. Akustik, fizyoloji ve psikolojinin yanı sıra estetik, tarih, karşılaştırmalı dilbilimi ve müzik teorisi de karşılaştırmalı müzikolojiye önemli katkılar sağlamaktadır (Haydon, 1941, s. 216-219).

3 1953’te Amsterdam Üniversitesi’nde yaptığı açılış konuşmasında Jaap Kunst müziğin mülkiyeti konusunu ele almış ve “sosyolojik bağ” terimini kullanmıştır. Kunst’a göre kamu şuurunda her türlü eseri icra edebilme özgürlüğü her zaman evrensel düzeyde kabul görmüştür. “Ancak bu düşünce tamamen yanlıştır” (Jaap Kunst’tan aktaran Blaukopf, 1992, s. 90). Kunst bu savını desteklemek için modern örnekler verir: Bayreuth Festivali’nin uzun yıllar boyunca saklı tuttuğu Richard Wagner’in *Parsifal*’i; Béla Bartók’un icra hakkının viyolacı William Primrose’a verildiği Viyola Konçertosu ve Mozart döneminde Gregorio Allegri’nin yalnızca Sistene Şapeli’nde [Rönesans İtalya’sında mimari anlamda önemli bir kırılmaya işaret eden bu yapı Michelangelo’nun 1508-1512 tarihleri arasında hazırladığı tablolarla donatılmış olup akustik özellikleriyle de bilhassa dini müzik icraları için ideal bir mekândır] icra edilmesine izin verilen ve nüshasının çıkarılmasının tamamen yasaklandığı meşhur Miserere’si. Duanları hayrete düşürürcesine Mozart tek seferinde duyduğu eseri hafızasında tutarak kağıda dökmüş ve gururlu baba Leopold Mozart bunu 14 Nisan 1770 tarihli mektubunda eşiyile paylaşmıştır. Leopold Mozart’a göre Wolfgang besteyi kağıda dökülmüş ancak Kilisenin serzenişine maruz kalmamak için sırrı “başkalarının eline düşsün” istememiştir (Blaukopf, 1992, s. 90). Burada Batı müziğine dair sosyolojik sorunları çözmek üzere etnomüzikolojiye başvurmak bilim dalları arasındaki yardımlaşmanın gerekliliğinin de bir sonucudur. Etnomüzikoloji alanının müziksel olgularına ve sosyokültürel örüntülerine değinen Jaap Kunst bu örnekleri Batı müzik kültürüne dair bir çıkarımda bulunmak üzere değil, yalnızca Batı kültürü haricinde “belirli etkinlikler, kişiler ve gruplara belirli beste ve müzik enstrümanlarının tahsis edilmesinin çoğunlukla alışlagelmiş bir uygulama” olduğunu ifade etmek için kullanır. Avrupa dışındaki kültürlerde ayrı enstrüman veya bestelerin sosyolojik ilişkilerine değinerek bu ilişkileri sistematik olarak sınıflandırır. Kunst, etnomüzikolojik araştırmalarda bilinen ve notaya dökülmeyen eserler dâhil bestelere yönelik beş ilişki tanımlar: 1. belirli kişilerle sınırlandırılan besteler, 2. belirli kutlama veya etkinliklere tahsis edilen besteler, 3. yalnızca kadımlar veya erkekler tarafından icra edilmesine izin verilen besteler, 4. icrası yalnızca belirli bir kişiye tahsis edilen besteler, 5. icrası yalnızca belirli bir gruba (zümreye) tahsis edilen besteler (Jaap Kunst’tan aktaran Blaukopf, 1992, s. 90). Belirli müzik eserlerini belirli kişi veya grup ya da etkinliklerle toplumsal olarak ilişkilendirmek üzere Jaap Kunst’un kullandığı “müzikteki sosyolojik ilişkiler” terimi bir bakıma verilerle sabittir. Toplumsal (kolektif) bilince dâhil olarak Durkheim’in ifade ettiği şekliyle *fait social* (toplumsal olgu) niteliği taşıyan kolektif normlar bu tanımlı doğrular (Blaukopf, 1992, s. 91).

Chase⁴ tarafından “müzikolojide sosyokültürel yaklaşım için kültürel antropolojiyle analogi oluşturan “kültürel müzikoloji” önerilmiştir.”⁵ 1998 yılında “etnomüzikoloji” terimi için ABD Etnomüzikoloji Derneği’nce “sosyomüzikoloji” önerilmiş ise de üzerinde uzlaşa sağlanamamış, bu nedenle benimsenmemiştir (Kaplan, 2008, s. 9). Müzik-toplum ilişkisinin kültürel etkinliklerini aracılardan ve bir iç içe geçişin sağlayıcısı konumundaki müzik sosyolojisi⁶, müzikoloji ve sosyoloji disiplinlerini birleştirerek müziğin ekonomik, kültürel, sosyal yönlerini ve toplumdaki ilişkilerini tarihle, antropolojiyle ve eleştiriyle üç aşamalı olarak sosyolojik imgelem biçimleriyle analiz eder.⁷ Bu nedenle kimi zaman yöntembilim olarak etnomüzikolojiyle benzerlikler içerir.⁸ Yalnız hemen belirtmek gerekir ki “*etnik* ve *etnisite* kavramları, etnomüzikoloji ya da müzik etnolojisinin her tanımlanmasında temel taşı oluşturmaktadır. Etnomüzikoloji, genel olarak, etnik biçimde tanımlanabilen bütün müzikal davranış biçimlerini, fenomenleri ve bu çerçevede oluşan bütün neden ve etkenleri incelemektedir” (Bulgan, 2016, s. 54). Tam da burada hatırlanmalıdır ki Ayhan Erol’un (2009a) kültürel bir süreç içerisinde incelediği “etnomüzikoloji, toplumsal yapı ile müziksel yapı arasındaki ilişkileri anlamaya çalışır. Kültürel karakteristiklerin müziksel yapılar üzerinde ayrıntılanabilirliğini ya da bir müziksel yapıdan ya da bu yapının içindeki bir dizi müziksel karakteristikten türetebilen sabit, tek yönlü bir ‘kültür’ varsayar” (s. 163). Müziğin sosyolojik bağlamı üzerindeki etkileşimleri yorumlayan etnomüzikoloji, folklor ve müzik sosyolojisi disiplinlerinin aralarında ince farklılıklarla birlikte araştırma alanları ve yöntemler bakımından ortak bir buluşma noktası vardır.⁹ Onun da “müzik kültürü” olduğunu vurgulayan Banu Mustan Dönmez’e (2015) göre:

- 4 Müziksel süreçlerin toplumsal hayata kurumsal olarak dâhil oluşu diğer etnomüzikologlar tarafından da dikkate alınmıştır. Müziğin kavramsallaştırılması, sesler ve müzikle bağlantılı davranışlar modellemesini ele alan çalışmasıyla üç analitik düzlemi öneren Alan Merriam (1964) *The Anthropology of Music* adlı -çokdisiplinli çalışmaların en önemli kaynakları arasında yer alan- kitabında etnomüzikolojinin öğrenilmesi ve teorisi, metod ve teknik, konsept ve davranış, sentez ve bağımsız modeller, fiziksel ve sözel davranış, sosyal davranış: müzisyen, öğrenme, besteleme süreci, şarkı sözlerinin çalışılması, estetik ve sanatların karşılıklı ilişkisi, müzik ve kültür tarihi, müzik ve kültürel dinamikler gibi bölüm başlıklarına yer verir.
- 5 Richard Sennett (2002) hem sanatı hem de antropolojiyi statü ve hiyerarşide “saygı”yı toplumdaki insanların eşitsizlik sınırlarının düzenlenmesinde rehber olarak saymaktadır. Bu rehberliğin ipuçlarında sadece toplumsal değerler keşfedilmez. İfade yüklü edimler, karakterin nasıl şekil aldığı konusunda bir şeyler ortaya çıkarır. Bunlar “benliğin, diğerlerini harekete geçirme kapasitesinin bir yönü olarak karaktere dair bir şeyler”dir (s. 222).
- 6 Sosyal hayatta müziğin rolüne ilişkin incelemeler “müzik sosyolojisi” üst başlığıyla birçok telif ya da derleme çalışmayı beraberinde getirmiştir. Amerikan müziğine yolculuk, müzik deneyimi: Ritüel ve otantiklik, toplumsal sınıf düzeni ve kimlik, alt-kültür ve müzikal yerleşiklik, sosyal değişim olarak müzik ve yorum, müziğin metalaşması gibi başlıkları içeren bölümlerin müzik ve sosyoloji arasındaki kavramlar üzerinden ele alındığı önemli bir çalışma için bkz. (Horsfall, Meij & Probstfield, 2013).
- 7 Theodor W. Adorno’nun *Philosophy of Modern Music* [1949] (1973) ve *Introduction to the Sociology of Music* [1962] (1989); Richard Leppert ve Susan McClary editörlüğünde *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception* (1987); William Weber’in *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology* (1992); Elias Norbert’in *Mozart: Portrait of a Genius* (1993); Richard Leppert’in *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of Body* (1995); Tia DeNora’nın *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (1995) ve *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (2003); Timothy Dean Taylor’a ait *Strange Sounds: Music, Technology and Culture* (2001); Lyn Spillman’in editörlüğünde hazırlanan *Cultural Sociology* (2002); başka bir editörlü çalışma Regula Bruckhardt Qureshi’ye ait *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics* (2002); Hildegard C. Froehlich’in *Sociology for Music Teacher, Perspectives for Practice* (2016) gibi örnekleri çoğaltılabilecek birçok eser müzik ve sosyoloji ilişkisini diğer disiplinlerin işbirliğiyle, bilimsellikte ortaya koyan, alana önemli katkılar sağlayan çalışmalar arasındadır.
- 8 Sosyal yapıdaki müşterek nitelikler ve ortak üyelikler bireysel ve toplumsal alanın bütününe kapsar ve yönemsel kavramların birlikteliğini ortaya koyar. “Etnomüzikoloji ve folklor disiplinlerinin birbiriyle olan yaklaşması gibi, müzik sosyolojisi de etnomüzikoloji ve folklor alanlarına yaklaşmıştır. Bu yaklaşımın birinci nedeni artık sosyal bilimlerde inter-disipliner çalışmaların daha fazla revaç görmeye başlaması ise ikinci nedeni bu disiplinlerin her birini içine alan ortak paydaların bulunmasıdır” (Mustan Dönmez, 2015, s. 67).
- 9 Amerikalı sosyolog Howard S. Becker’e (1989) ait olan *Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger* başlıklı yazıda etnomüzikolojinin ciddi çabalar içinde olduğunu ve bağlamı içerisinde müziği okumanın önemini belirtir. Metin içinde Timothy Rice’dan ve J. Kerman’a, Hollywood stüdyo müzisyenlerinden H. S. Bennett’e, Arnold Hauser ve Theodor W. Adorno’ya kadar farklı teorisyen, müzisyen ve bazı grupları ele alır. Becker ayrıca müzik yapmanın sosyal organizasyonlar ile olan ilişkisine, sanat sosyolojisinin anlamına ve sosyolojinin tanımına da değinir. Bu önemli çalışmanın ayrıntıları için bkz. (Becker, 1989).

“Günümüzde etnomüzikoloji disiplini, adıyla paralel bir biçimde yalnızca etnik topluluklar üzerine çalışmadığı ve kent toplumundaki görece küçük ölçekli topluluklar da disiplinler olarak etnomüzikolojinin araştırma alanına girdiği için, müziğe sosyolojik yaklaşım, yine etnomüzikoloji alt disiplinine aittir. Müziğe sosyolojik yaklaşım, bir anlamda toplumsal olguların, toplumsal yapının ve toplumsal sorunların ipuçlarını müzik pratiklerinde aramak demektir. Sosyoloji nasıl moderniteye ve post moderniteye ait yeni sorun ve durumlarla ilgileniyorsa, etnomüzikolojinin bir yönü de, modern topluma ait yeni müziksel olguları ele alır. Başka bir deyişle etnomüzikolojinin önemli bir kısmı, post-endüstri toplumu ve modernite döneminin müziksel olgularıyla daha fazla ilgilenme eğilimindedir (s. 65).”

Ancak burada sosyoloji kavramı müziksel gözlemini ısrarla toplumsal olgular üzerinden vurgular.¹⁰ Toplumdaki davranışlar ve etkileşimler üzerine yoğunlaşır. Aynı zamanda bir meta karakteri taşıma özeliği ve değişim değeri olan müzik, sanayileşme sürecindeki toplumların müziksel olguları üzerinde de etkili olup müzik sosyolojisinin odaklandığı sahanın içine girer.¹¹ Bu nedenle müzik sosyolojisi kavramının yerine kullanılacak bir alternatif de tartışmaya açık olmakla birlikte *sosyomüzikoloji* kavramıdır.¹² Bu kavram bir fikrin beyanname, bir idealin savunulması halini alan sesle-sözün, bireyle-toplumun ilişkisine benzer. Ayrılmaz birliktelikler hâli gibidir. Bir örnek ile açıklayacak olursak toplumsal ilişkiler metaforu ilk akla gelenler arasındadır. Küçük gruplar içindeki toplumsal mesafeleri matematiksel biçimde fiziksel alan ölçümleriyle temsil etmek için kullanılan sosyometri; sosyal yapıya işaret eder. Mikro-sosyolojinin belirli özelliklerini uygulayan bu teknik başlı başına kavramsallaşmış bir bilim dalı haline gelmiştir. Neden sosyomüzikoloji kavramlaşıp müzik sosyolojisi yerine bağımsızlığını ilan etmesin?

Charles Keil’in (1998) ifadesiyle sosyomüzikoloji; müzik aktiviteleri, sosyalleşme ve ütöpik bir arzu ve hayal gücünü bir araya getiren ifade olduğu için eskiye dönüktür. En temel sosyomüzikolojik düşünceye göre tıpkı etkileşim halindeki insanların soyut “toplum”u oluşturması gibi etkileşim içindeki sesler de soyut “müzik” kavramını oluşturur. Müzik ve röportajları yazıya dökerek ve bu metinleri birbiri cinsinden yorumlayarak

10 Hem teoriye hem de metodolojik temellendirmelere sistematik bir biçimde *Sosyolojik Soruşturmalar* isimli kitabında yer veren Ali Esgin, eserinin ikinci bölümünde “bir müzik sosyolojisi var mıdır?” başlığının altında oldukça zengin bilgiler verir. Söz konusu bölümde Weber, Simmel, Schutz [1899-1959], Adorno [1903-1969], Bourdieu [1930-2002] gibi müzik ve sosyoloji arasında teorik dayanaklar yaratan isimlerin görüşleriyle ayrıntılı değerlendirmeler yapılmaktadır. Diğer başlıklar ise şu şekildedir: Otoritenin sosyolojisi otoriteye itaatın ya da otorite bağımlılığının sosyolojik anlamları, risk toplumu imal edilmiş belirsizlikler çağının sosyolojik yönelimi, beden sosyolojisi popüler kültür ve kadın, gündelik yaşamın sosyolojik anlamları (Esgin, 2016).

11 Aydınlanma’dan metaya birey ve müzik arasındaki ilişki sosyolojik ve sosyo-politik açıdan sınıfsal farklılıkların etkisiyle ampirik olarak temellendirilmemiş toplumsal egemenlik biçimlerinin dışavurumudur. Tahakkümün kültürel boyutlarıyla müziğe etkisi, standartlaşmayı toplumsal içerikten çok ekonomik düzene taşır. Örneğin “müziğin kaynağı makro-kozmos-tan mikro-kozmosa dönüşürken, besteci de hiçbir devirde ve ortamda olmadığı kadar bireyselleşecektir. Kitle kültürü çağında müzisyen, kapitalist üretim ilişkilerinin belirlediği pazara uygun bir müziğin üretimine adayacaktır kendisini. Bu durum müziğin icra platformlarını da etkileyecek ve önceki yüzyıllarda şatolarda, karnavallarda, kilise ve sarayda icra edilen müzik, işlevinin değişimiyle satışa sunulan bir meta haline gelecektir” (Işıktaş, 2014, s. 116).

12 Müzik ve toplum bağının sorularının formüle edildiği, icrada müziğin etkisi, bir teknoloji olarak müziğin kendisi, müzik ve beden, toplumsal düzen aracı olarak müzik ve müziğin sosyal gücü başlıklarıyla müzik sosyolojisi alanına önemli katkı sağlayan bir çalışma için bkz. (DeNora, 2000). Yine sosyolog DeNora’ya (2004) ait bir başka önemli eser *Historical Perspectives in Music Sociology*’dir. Müziğin sosyal teorilerle ve sosyolojik araştırmalarla 1970 ve 1980 yıllarında tarihsel müzikolojide H. S. Becker ve K. Cerulo gibi isimlerle ilerleme kaydettiğine değinen DeNora; kültürel gelenek ürünlerinin kültürel sosyolojiyle tekrar şekillendirildiğine vurgu yapar. Ayrıca müzik sosyolojisi ve müzikoloji içerisinde tarihsel müziksel sesin ve performans rolünün sosyal düzenlemede kültürel ve siyasal değişimlerle belirlendiğine değinir (s. 211-221).

hakkında bir şey öğrenilemeyecek belirli dönem, yer ve bağlamlarda etkileşen sesleri ve etkileşen insanları yakinen karşılaştırmak bu bağlam açısından çok önemlidir (s. 303). Tanımı gereği sosyomüzikoloji hem sosyolojinin müzikle ilgilenen akademik alt kolu hem de müzikolojinin müziksel davranışın toplumsal yönlerini ve müziğin toplumdaki rolünü inceleyen alt koludur. Müziğin toplumsal bir olgu olarak incelenmesi veya müziğin toplumsal yönlerinin incelenmesini ifade eder. Müziğin toplumsal işlevleri ve göndermeleri toplumsal şartlandırmalardan ileri gelir ve müziğin kültürel değişime katkı sağlamasında önemli bir yer tutar. Müzik; siyaset, din, gündemdeki olaylar ve popüler kültür gibi toplumun pek çok yönünü etkiler ve yansıtır. Bu nedenle müzik sosyolojisi (sosyomüzikoloji) müzik ve onu yaratan, icra eden ve kullanan insanlar arasındaki ilişkiler üzerine eğilen bir disiplindir. Sosyoloji ve müzikoloji arasında bir yerde bulunur (Kizińska, 2013, s. 63). Belirtmeliyim ki söz konusu tartışma sosyal bilimlerin sayfasına biraz “sanat” serpiştirmek adına tarihsel üslupları yıkmaya yönelik değildir. Simmel’in çağında, Gombrich’e göre (1997) “yeni ölçüler peşinde”ki zaman dilimi olan 19. yüzyılın sonlarında, -1890’larda- mimarlar yeni malzemeler ve yeni süs motifleri tasarlayarak, kullanarak denemeler yaptılar ve *Art Nouveau* yani “Yeni Sanat” ile taze bir bakış açısı yakaladılar (s. 535). Müziksel dünya ütopyasında sosyomüzikoloji sözcüğüyle bir yolculuk yapmak sosyal bilimlerin özgürleştirici gücünden kaynaklanmaktadır. Nasıl ki geleneksel toplumdan sanayi toplumuna geçiş, tarihte ilerlemeye yönelik önemli bir hareketin temsiliyse müzik sosyolojisi kavramının güncellenme talebi için sunulan *sosyomüzikoloji* nitelemesi de bu ilerlemenin düşünülen bir adımıdır. Müzik kurumları, müzik meslekleri ve bu mesleklerin toplumdaki rolü, müziğin toplumda işleyişi, müziğin toplumsal işlevleri ve müzik tercihlerinin değişimi gibi alanlar bu kavramın kaynaklarındandır. Sosyomüzikoloji ile müziğe ilişkin yaklaşımlar, müziksel ifadenin hemen hemen bütün türleri sosyal yaşamdaki iletişim bağlamında belirlenmiş kodların işlevleriyle hareket eder. Çünkü müziğin iletişimsel içeriği toplumla sesin bir arada anlaşma yapmasına, müzik üzerine anlamsal bir sözleşme imzalamasına ve stratejik olasılıklarla ortaklıklar alanı yaratmasına ışık tutar. Sosyomüzikoloji kavramıyla beklenen; bir dönemin kültürel, siyasal ve toplumsal yapısından çıkan özel müzik tarzlarını estetik açıdan sanatsal olarak anlaşılabilir kılmak ve onun toplumsal önkoşullarını ve önemini tanımlamaktır. Sosyoloji, müziğin doğasını besleyip zenginleştirirken kaçınılmaz olarak kendine tâbi kılma eğilimi de gösterir. Müzik sosyolojisi onun kapsayıcı bilimi olan sosyolojinin karşılıklı-ağırlık merkezinde kendine bir yer bulmaya çalışır. Ama sosyoloji yetkilerini sürekli genişletmek durumunda kalıyorsa müziksel anlamın düzenlemelerine elbette ihtiyaç vardır. Müzikoloji ağırlıklı bir sosyolojik kavramının güncellenerek kullanılması için önerdiğim -geçmişte de etnomüzikoloji terimine alternatif olarak sunulan- *sosyomüzikoloji*, daha müziksel bir dille tarihsel, kuramsal perspektifle, bilim ve akıl bağlamında, kolektif temsillerden oluşmuş bir sosyal yapıyla bağımsızlaşarak yeniden oluşturulmuş açıklayıcı terminolojiyle aydınlanmış kabulünü, katılımını alana sunabilir.

Bu kuramsal önerinin ardından müziğin kendi dilinin onu hızlıca nasıl yaydığına ve sosyolojik motivasyonunu bireysel ve toplumsal alanın ötesine nasıl taşıdığına bakalım.

Hem toplumsal hem de bireysel anlamlandırma stratejisinin seslerle elde edilmiş önemli bir parçası haline gelen müzik, Ergur'un (2015) ifade ettiği gibi "diğer bütün sanatlar içinde en "sızan" özellikte olanıdır. Zamana, mekâna, anılara, anlara, hayallere, ilişkiyel olana, her şeye müthiş bir seyyaliyet [akıcılıkla] ve akışkanlıkla sızar. Müzik dışında hiçbir sanat dalı, isterse en popüler biçimlerde üretilmiş olsun (örneğin binlerce kopya halinde kamusal ve özel alanlara yayılan Mona Lisa tabloları), müzik kadar zamana ve mekâna hükmedemezler. Müziğin bunca heryerdeliği, onun üretim politikalarından öte, bizatihi ontolojisiyle, yapısal özellikleriyle ilgilidir."¹³ Bağımsız eylemlerden oluşan ve kalıcı bir ağın oluşmasına seslerle zemin hazırlayan tınısal birliktelikler, düzenli ve sık aralıklarla kalıplaşmış etkinliklerin aksine durmaksızın yeniden yorumlanır. Müzik, içinde bulunduğu duygu ve mekânla özdeşleşip yeniden doğmanın özgürleşme eylemine, yeni hayatın başlangıç anlarına adım atarcasına zihinde tasarlanan ve ardından o tasarımı seslerle hayata geçiren gerçekliğe dönüşme halidir.

Bütün sanatlardan o [müzik], en fazla toplum kurucu güce erişmiştir. Öncelikle, daha yerine getirilirken benzer tarzda zihniyet ve amaçlar taşıyan çok sayıda kişiyi gerektirmekte olduğundan ve böylece müzik yapan cemaatleri yarattığından; ayrıca çok güçlü zihni niteliği ve bütün bir kitleyi birbirine bağlayan daha yüksek bir zihni hareket şansını daha fazla sunduğundan dolayı, yani kolayca birbirine bağlayabilir olduğundan böyledir. Bu yüzden, her zaman ruhlara egemen olmanın çok kullanılan bir aracı olmuştur (Arnold Schering'den akt., Adorno & Horkheimer, 2010b, s. 124–125).

Müzik, seslerle maddeye sokulan ve onu kendisine benzeten ruhun öznellikler içeren sonsuzluk fikrine ilham oluşturarak bu maddeye bireysel ve toplumsal kodlar verme yoluyla onu anlamlı kılar. Yüzyıllar içerisinde dünyayı farklı bağlamlar içerisinde ele almaya başlayan bireyin duyguları, beğenileri ve bilişsel durumu sanata ve yaşama bakış açısı değişmiştir. Tek tinsel besin kaynağı kişisel yaşam alanının içine ait olanlar değildir artık.

İlk kez 19. yüzyılda, hayatın temel gerçekliği olarak görülmüştür toplum; bireyse, çeşitli toplumsal dizilerin kavşak noktasına, hatta atom gibi farazi bir varlığa indirgenmiştir. Ama öte yandan, bireyden bütün hayatını toplumla ilişkilendirmesi *beklenir*; eksiksiz toplumsal bütünleşme, ahlâkî olanlar da dâhil olmak üzere bütün yükümlülükleri içine alan mutlak bir yükümlülük olarak değerlendirilir. Avrupa entelektüellerinin geniş kesimleri, ancak 20. yüzyılın başında, bir hayat felsefesi oluşturmak için gereken yeni bir temel fikre erişmişlerdir. *Hayat* kavramı, gerçekliğin ve değerlerin –metafizik, psikolojik, ahlâkî ya da sanatsal değerlerin– hem ortaya çıktığı hem de kesiştiği merkezde doğmuştur (Simmel, 2008, s. 62–63).

Müzik, değişen hayatın bütün evrimi içinde, toplumun ekonomik, kültürel, mistik, politik ve teknik etkilerinden kurtularak kimi zaman bireysel ruhun saf bir özel ürünü olamamaktadır.¹⁴

13 Türkiye'nin kültür sanat portalı sanattan yansımalar adlı internet sitesinin Ali Ergur'a ait "sesin izi" adlı köşesinde *durumlar, duygular ve müzikleri* başlığıyla kaleme aldığı yazıdan alınmıştır. Erişim tarihi: 12.12.2016. <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/durumlar-duygular-ve-muzikleri/532/>

14 *Sanatta Bireyin Doğuşu* başlıklı sistematik ve tarihsel müzikolojiyle sosyolojinin verilerine sıklıkla rastlanılan eserde; resimde bireyin gösterimi, müzik ve modern bireyin doğuşu, sanatta bireyin yaşamı ve yazgısı gibi felsefi, kuramsal tartışmaların başlıklarını içeren estetik temelli önemli bir tarihsel kazı yapılmaktadır. Bu çalışmanın ayrıntıları için bkz. (Todorov, Focroulle ve Legros, 2014).

Müzik özde bir kaygının ürünüdür ve bu kaygı da dünyayı değiştirme kaygısıdır. Ses malzemesiyle kendini, çevresini, yaşamını ve dünyasını güzelleştirmeye çalışan insanın temel kaygısıdır. Bazen bir halk şarkısı bazen içinden gelen melodilerin tekrarı olan müziksel-sözel-sessel ifadelerle iç sesini dışa aktarmaya çalışan insan kendini evrensel armoni ile uyumlamaya çalışır. Kaygılarını, özlemlerini ve tutkularını içinden gelen melodilerle ifade eder. Zamanın doğası içinde kendine bir ses bulur. Bu ses bazen kulağındaki sesler bazen de içinde yaşadığı çağın sesleri olabilir (Canbay, 2015, s. 269).

Vurgulanan nokta, zamanın dinamikleriyle birlikte gelen ve kimi zaman bulanıklaşan yaşam renklerinin, kişinin iç doğasından taşan yitikle, belki de bir bilinmezle dış dünyaya akan estetik-sanatsal yaratımın müzikteki coşkuya ve romantik algıya atıfta bulunmasıdır. Burada belirtilmesi gereken durum aslında müziğin kaynak ve doğasını aydınlatan esaslı verilerin ne olduğudur. Müzik nesnel yönetime bağlı olarak ele alındığında sosyal bir sonuç içerir mi? Bu toplumsal, rasyonel karakterler sosyolojik tarih üzerinden açıklanabilir mi? Yoksa müzik, bireyin özgür yaratıcılığıyla estetik duygularını birleştirdiği sanatsal tasarımının ve psikolojisinin bir yansıması mıdır? Bu konuda estetik üzerinden sanat ve güzelliğin felsefesini tartışan Cemil Sena'ya (1972) göre “her sanatçı, içinde yaşamakta olduğu toplumun olduğu kadar da kişisel ve özel hayatıyla kültür ve yaratılışının etkilerine bağlıdır. Bu etkiler, onun dünya ve güzellik anlayışına, genel olarak tutku ve ülkülerine orijinal bir şekil verir” (s. 129). Toplumla anlaşma, uyuşma ya da çatışma gibi durumlarda müziğin özerkliğine ya da özgürlüğüne müziksel bir söylem kazandırarak kavramlaşmasına yardımcı olan sosyoloji, toplumsal bilinç ile müzik üzerine yapacağı anlaşmanın şartlarını kuramın genel bütünselliği içinde imzalayacaktır.

Toplumsal olanı müziksel biçimlerde içselleştiren müzik, bu suretle topluma karşı çıkar. Müzik bu içselleştirmede ve toplumla kavgalı olmasında kendi özerkliğini elde eder, topluma kayıtsız olmada değil. Müzikte nesneleşen toplum artık müziğin hakikatidir, toplumsal hakikat değil. Ama müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. Bu bakımdan müzik sosyolojisi, ideolojik içerikle ve müziğin ideolojik etkisiyle ilgilendiği ölçüde, toplumun eleştirel bir öğretisi olur. Bu, müzik sosyolojisine müziğin hakikatini araştırma yükümlülüğü yükler (Dellaloğlu, 2014, s. 89).

Her toplumun iç hallerinin ne olduğuna ilişkin toplumsal davranışların anlamını anlamaya çalışan bir bilim dalına ihtiyacı vardır. Kültürel anlam ve değerleri sosyolojiyle müzik üzerinden ele almak bu iç hallerin somutlaşmış yansımalarının ne olduğu hakkında bizlere bilgi verir. Sosyolojinin özel bir dalı olarak çalışma alanlarını geliştiren müzik sosyolojisi, müzik kültürüne ve tarihine sıkı sıkıya bağlıdır. Günay'a göre (2011) “Müzik sosyolojisi, toplumda sadece, müziğin sorunlarını değil, müziğin toplumdaki yerini ve etkinliklerini de araştırır. Sosyolojik araştırmalar kültürün tüm değişkenleri üzerinde ayrı ayrı yapılabilmektedir. ...Müzik bireysel olduğu kadar, bireylerin içinde büyüdükleri kültürce biçimlenmişlikleri nedeni ile bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal ilişkiler, kuruluşlar yolu ile oluşan bir görünüm vermektedir” (s. 20–21). Müziksel deneyim

toplumsal uzlaşma zemininde diyalektik bir ilişki içinde seyreder. Bir tarihsel momentumda yer alan müzik, kendi toplumunun seslerini ekonomik ve toplumsal bağlamla üretim ilişkilerinin değişkenleriyle kendini ortaya koyar.¹⁵ Sadece müziksel estetik tasarım ile değil. Ayhan Erol (2009a) müziğe toplumsal anlamlar yükler, onun özgünlüğüne işaret ederek müziğe, kendisini tarihsel bir özne olarak hissettirir. “Müziğin toplumsal zevkleri yerine getirmekten ziyade, ‘hakikat’ in penceresini açan, bilişsel değeri olan ‘özerk’ ve ‘aşkın’ bir form olarak kavranması, tarihsel-estetik bir vizyonla meşrulaştırılır” (s. 159). İnsani amaçların ve anlamların alanı olan kültür, birey ile toplumun birliğinden doğan özellikleri kendinde biriktirir. Kültürel birikim toplumsal etkileşimle müziğin toplum yaşamında sayısız işleve sahip olmasını sağlar. Örneğin Sosyolog, sanatçı ve düşünür Georg Simmel’in bilim anlayışı ve estetizmi oldukça gelişmiş olan renk, ses ve yaşam formlarıyla çevrilidir. Sanatsal betimleme ve analitik düşünme yeteneğiyle ortaya çıkan bu sentez müzik ve toplum arasındaki ilişkide de karşımıza çıkar.

Bir Düşünce Seyyahı: Georg Simmel ve Müzik

1 Mart 1858’de Berlin’de doğdu. Leipziger ve Friedrich caddelerinin kesiştiği köşede bulunan doğduğu evin üstünde, Beytullahim’in çocuklar yurduunun üstünde barış vaad eden kutsal eserler gibi parıldayan hiçbir şey yoktu. Binaların üstündeki abartılı ışıklı reklamlar, kirli bir dünyada, büyük kentin avizeleri olarak parlıyorlardı. Trenler raylar üstünde takır tukur gidip geliyorlar, otobüsler homurdana homurdana geçip gidiyorlardı. Ve kamyonlar dörtyol ağızlarında üst üste birikiyorlar, yüzeyleri cilalanmış gibi duran kaldırımlar, her akşam yüzlerce sokak lambasından yayılan zehirli, yeşil renkli gazın ışığını yansıtıp geriye püskürtüyorlardı. Ve Tanrıya şükranı dile getiren latif seslerin yerine, gece gündüz büyüyen bir insan kitlesinin çılgın velvelesi iştiliyordu. Kaldırım mühendisleri, koketler [süse düşkün kadın] sosyete fahişeleri, Avrupa’nın tüm ayak takımı ve pisliği, dur durak bilmez bir humma içinde, tam da bu evin çevresinde ırmak gibi akıp geçiyorlardı; tıpkı cehennem gibi. Rahibe Theresa bu cehennemi şöyle tanımlamıştı: “Her şeyin koktuğu ve sevginin olmadığı yer.” Küçük Georg gürültü patırtının doruğa çıktığı bu ortamda beşiğinde uyur, bu beşikte geleceğin filozofu sallanırdı (Lessing’ten akt., Jung, 2001, s. 9–10).

Georg Simmel, annesi Flora (d. Bodstein) ve babası Eduard Simmel (d. Breslau) Yahudi bir ailenin yedi çocuğunun en küçüğü olarak dünyaya geldi. 1874 yılında babasının erken ölümüyle aile ekonomik anlamda büyük zorluklarla tanıştı. “Her şeyden önce şurası muhakkaktır ki, onun benzersiz canlılığı, hareketliliği ve verimliliği, ruhunun büyük dikkat ve gözlem gücü, bu büyük kent kökenli olmayla bağımlıdır” (Margarete Susman’dan akt., Jung, 2001, s. 14). Aile dostu ve Simmel’e güçlü duygular besleyen Julius Friedländer, Simmel’in müziğe duyduğu eğilimi teşvik edip güçlendirdi. Böylece Simmel, felsefe, tarih, sanat tarihi ve sosyal psikoloji okuyacağı Berlin’deki üniversite hayatında güçlü bir

15 Kurt Blaukopf’un görüşleri ve konudaki uyarıları önemlidir: “Müzik sosyolojisini ‘geçici’ bir bilim olarak niteledik; onun bağımsız varoluşu ve talepleri müzikbilimin kendi alanında karşılığınca sona ermiş olacaktır. Yine de müzikbilime sırf ‘sosyolojik bir bölüm’ eklemek hiçbir şekilde yeterli olmayacaktır. Bu daha ziyade, müzik tarihinin tüm çabalarına tarihsel ve sosyolojik bir ruhla nüfuz etme meselesidir. Nihai olarak müzik sosyolojisi zaten var olan bir ilişkiyi kurmaktan çok fazlasını yapamaz” (Niederteufen’dan aktaran Blomster, 2010, s. 493).

destekçi bulmuş oldu.¹⁶ “Daha sonra Simmel doktora tezini “kendisine göstermiş olduğu babaca dostluk” dolayısıyla ve “şükran ve sevgi” ile ona ithaf etmiştir.” *Psychological and Ethnological Studies on the Origins of Music* adlı çalışmayla doktorasını 1881 yılında tamamlamış ama biçimsel hataların yanı sıra olağan dışı konusu ve seçilen konuyla ilgili yöntemsel çerçevenin uygunsuzluğu gibi gerekçelerle tezi reddedilmiştir.¹⁷ Aynı jüri bu defa teşviklerle Simmel’in 1880’de Petersburglu Julius Gillis tarafından açılan ödüllü bir yarışma için tez yazmasını istemiştir. Böylelikle Simmel, *Das Wesen der Materie nach Kant’s Physicher Monadologie* [Kant’ın Fiziksel Monadolojisine Göre Maddenin Özü] başlıklı bu tezi başarıyla yazmış ve felsefe, eski İtalyanca ve sanat tarihi sözlü sınavından sonra (oybirliğiyle) tezi kabul edilerek ödülü kazanmıştır (Jung, 2001, s. 13; Rammstedt & Cantó-Milà, 2015, s. 963).

Entelektüel ilgileriyle, sosyolojiye ölçülemez katkılarıyla dönemindeki ve sonrasındaki bilim adamlarından ayrılan Georg Simmel, 20. yüzyılın başlarında sosyolojinin ayrı bir disiplin haline gelmesini sağlayan en önemli kuruculardandır.¹⁸

16 Georg Simmel’in dünya görüşünün farklılaşmasında biyografisinde yer alan bazı detaylar önem taşımaktadır. “Simmel 1890’da, bir demiryolu mühendisi ve bakanlık memurunun kızı olan ve sonraları Marie Louise Enckendorf takma adıyla felsefe yazarı olarak dört “önemli kitap” yayımlamış Gertrud Kinel ile evlendi. ...Simmel’in Gertrud’dan, sonraları Jena’da tıp profesörü olan ve Simmel’in evindeki kültür ortamı ve yaşama stilinden edindiği izlenimleri aktarmış olduğu “Hatırat”ını şükranla andığımız Hans adlı bir oğlu oldu (Jung, 2001, s. 15). “Bir Lutheryan ile yaptığı evlilik, onu Yahudi kökenlerinden yabancılaştırmış olsa da yine bu kökler sebebiyle orta yaşına kadar Alman akademik yaşamının dışında kalmıştı. Alman burjuvası olarak dışlanmışlığı hayati risk taşımasına da kendini dışlanmış görmek için haklı sebepleri vardı. Yine de bu yabancılaştırma durumundan etkilenmiyordu. Bunu modern insanın durumu olarak düşünüp, bir umut taşıdığına inanmayı tercih ediyordu” (Sennett, 2012, s. 54).

17 James T. Siegel’e (1999) ait *Georg Simmel Reappears: The Aesthetic Significance of the Face* adlı makalede Simmel’in eserlerini toplayıp üzerinde çalışan kültür antropolojisinin önemli filozofu Michael Landmann (1913-1984) Simmel’in “Psychological and Ethnological Studies on the Origins of Music” adlı bu doktora çalışmasını reddeden jüriyle ilgili önemli detaylar verir. Max Weber’in görüşlerine de yer aldığı çalışmada Simmel’in eserleri, güzel sanatlardaki estetik anlayışı ile ilişkilendirilerek anlatılır.

18 Simmel’in alandaki özgünlüğüyle birlikte, çağdaş toplumbilimi [contemporary sociology] temel özelliklerini ve bilim-selleşme sürecini Émile Durkheim (1858-1917), Karl Marx (1818-1883), Max Weber’in (1864-1920) çalışmaları üzerine kurmuştur. 18. ve 19. yüzyılda Avrupa’da hızlı ve köklü değişimlerin yaşanması, sosyolojinin gerekliliğine kaynaklık edecek tarihsel olayların işlevsel hale gelerek yorumlanmasına neden olan özellikle Fransa, İngiltere ve Almanya gibi ülkelerde Aydınlanma Çağı’nın felsefesini yansıtabilecek isimler ve eserler ortaya çıkacaktır. İskoç tarihçileri ve felsefecileri Adam Ferguson (1723-1816), John Millar (1735-1801) ve William Robertson (1721-1793), Fransız filozoflar Voltaire (1694-1778), Robert Jacques Turgot (1727-1781), Marquis de Condorcet (1743-1794), Alman tarihçileri ve felsefecileri Johann G. Herder (1744-1803) ve W. Friedrich Hegel (1770-1831) gibi önemli isimler kendi çağlarındaki toplumsal ve siyasal devrimleri açıklamak ve yorumlamak istemişlerdir. Etkilerinin sonraki yüzyıllarda büyük olacağı bu konuda genel tarih teorisi perspektifinde çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Onların çalışmalarının etkileri C. Henri de Saint-Simon (1760-1825) ve H. Thomas Buckle (1821-1862) Auguste Comte (1798-1857), Karl Marx (1818-1883) ve Herbert Spencer (1820-1903) gibi sonraki yazarlarda ve sosyologlarda açıkça görülmektedir. “Hatta daha da sonra 19. yüzyılın bitimine yakın yıllarda sosyoloji ve antropolojide Max Weber’in (1864-1920) hiçbir teori ya da evrensel bir tarih anlayışı getirmediği; fakat sosyolojik çalışmalarının Batı kapitalizminin kökeni ve önemine ilişkin tarihsel bir bakış açısına dayandığı; daha da geniş bir çerçevede, toplumsal hayatın gitgide artan rasyonelleşmesi ve bunun insan özgürlüğü üzerindeki etkilerini vurguladığı açıkça anlaşılmaktadır” (Bottomore, 1998, s. 313). En genel hatlarıyla Durkheim, çağdaş işlevselciğin, Karl Marx, çatışma kuramının ve ekonomik temellerin üzerinde kurulan hukuksal, ideolojik ve siyasi yapıların, Simmel, insan davranışının evrensel kalıplarını saptamanın, etkileşimin, kendi döneminin kültürel ve toplumsal ruhunun yapısının ve bu yapıdaki değişimlerin, Weber ise özellikle merkezî bürokratik devletlerin çevresinde örgütlenmiş kapitalist modern toplumun çözümlemesine yönelik çalışmış ve bunu da rasyonelleşme üzerinden ele almıştır. Hilmi Ziya Ülken (2008) isimleri geçen ve sosyoloji alanındaki farklı düşünürleri ele alırken bir kıta veya bölgenin temayüllerini aksettiren özelliklerini de dikkate alır. Dünyada ve Türkiye’de sosyolojinin kültürel hareketlerinden bahsettiği eserinde sosyolojinin doğup geliştiği ülkelerin öğretim ve araştırma tarzlarının farklılıklarına değinir ve üç sosyoloji tipinin genel karakteristik özelliklerini şu şekilde sıralar. En eski ve sosyoloji alanının tecrübeli ülkesi Fransa, teori açısından zengin olanıdır. Comte ve Le Play ile başlayan bu akımın yüzyıldan fazla geleneği vardır. Başka ülkelerdeki gelişmeler sosyoloji açısından Fransa’nın ilerisinde görünse bile Fransa’dan etkilenmişlerdir. Örneğin biyolojik sosyolojinin Fransa’da doğduğuna değinen Ülken, psikolojik sosyolojinin en önemli eserlerinin yine burada yazıldığını belirtir. Ayrıca Durkheim’in alandaki ağırlığı ülkesinin sınırlarını aşmıştır. İkinci tip ise “felsefi sosyoloji”dir, yani Almanların öncülüğünde gelişen kültürel havza. Hegel’in etkilerinin izle-

Bu yönüyle modern sosyolojinin “kurucusu” olarak sosyal bilimler literatüründe yer almaktadır.¹⁹ David Frisby, Simmel’in modernite kuramını tasvir edip yeniden inşa ettiğini belirtir ve onu modernitenin ilk sosyoloğu olarak değerlendirir (Simmel, 2008, s. 9). Modern kültürde çatışma, bireysellik ve kültür, kentleşme, modernleşme ve metropol yaşamının getirdiği yabancılaşma, toplumsal karşılıklı etki problematiği gibi konular onun çalışma sahalarından sadece bazılarıdır.²⁰ Toplumsal sınıfları ve hareketleri modern sanayi toplumunda başka bir çerçeveden ele alan Simmel, pek çok açıdan kültürel temelleri, modern kapitalist ekonomik sistem içinde değerlendirir.

Simmel’in toplumsallaşma anlayışı, kendisini, ikilik ve gizli toplum gibi önemli toplumsal ilişkilerde içerili olan küçük ölçekli, moleküler süreçleri incelemeye götürmekteydi. Onun ilgi alanları, çağdaş olan diğer sosyologlardan çok daha geniştir: Estetik sorunları, sanat ve edebiyat üzerine denemeler ve değerlendirmeler, mimarlık, insan yüzünün yapısı, modanın kültürel anlamı, düşüncenin şehir yaşamıyla ilişkisi (1903’te yazdığı “Metropolis ve Zihinsel Yaşam” adlı denemesi) üzerine geniş bir yelpazeyi kapsayan yazılar kaleme alıyordu. Ancak onun kültür sosyolojisine en ciddi katkısı, Lukács ile Frankfurt Okulu’nun daha sonra yaptıkları şeyleşme ve kültür incelemelerini etkileyen bir çalışma olan *Paranın Felsefesi*’ydi (Swingewood, 2010, s. 170).

Simmel’in sosyolojisini, bireysel özgürlük alanının gelişmesini, modern kapitalist ekonomik sistemin krizleriyle ilgili *Paranın Felsefesi* [1900] adlı eserinin üzerinden değerlendiren Akpolat (2015) *Tinin Sosyolojisi Simmel’in Sosyolojisinin İnşası* başlıklı kitabında Simmel’in tarihsel önemini şu şekilde vurgular:

O sadece insan zihninin kültürel dünyada nasıl yürüyerek kendini açıldığını, kendi yaratımları ile nasıl işgale uğradığını izleyerek bir dünya resmi çizmiştir. Onun sosyolojisi bizatihi metottur; yürüyen zihin kendini gözlemiştir. O, bir gerçeklik olarak, yaratıcı özgür bir insan zihni varsaymıştır. Ve bu zihnin, olgunlaşmasını anlatmıştır. Modern insanın özgürlük arayışını, farkındalığını işaret etmiştir. Simmel, modern-özgür-yaratıcı insan zihninin sözcüsüdür. Toplumun değil, bu yüzden akademik anlamda sosyolog değildir. Tüm filozoflar gibi kavrayışımızı yükselterek hem insanın hem de sosyolojinin ne olduğunu bize anlatmaya çalışmaktadır. O, sosyolojinin filozofudur kuramcısı değil (s. 238–239).

rini taşıdığı tarih felsefesi, Kant rölativizminden doğmuş Alman üniversitelerinde ele alınan felsefi tahliller ve çağın ruhunu yakalamış önemli teorisyenler bu kategoride yer alır. Tönnies, Simmel, Max Weber, M. Scheler, Vierkant ve Von Wiese bu bilim adamları arasındadır. Ayrıca felsefesiz bir sosyal görüş sosyal bilimlere eksik bırakacaktır. Üçüncü tip buna göre şekillenmiş olup deneye dayalı ve deneyimli olarak adlandırılacak Kuzey Amerika sosyolojileridir. Toplumun pratik ve güncel sorunlarına cevap veren, araştırmayı ilk sıraya koyan, sosyolojiyi aktif bir bilim haline getirip gündelik hayatın teferruatına dayandıran bir anlayışa sahiplerdir. Bu açıdan sosyolojiyi geniş bir bilgi alanına uygulayıp “bir ideoloji merakı veya nazari ahlakın yerini tutan bir nevi felsefi disiplin” olarak görmemektedirler (s. 153-154). Burada belirtmek gerekir ki müziği toplumsal bir bağlam içinde analiz eden müzik sosyolojisi büyük ölçüde Avrupalı sosyologların üzerine eğildiği alanlardan biridir. Bu alanın kavramsallaştırılması üzerine kimi zaman tartışmalı yaklaşımların olması sosyologların ve müzikologların algılarındaki farklılıktan dolayıdır.

19 Simmel’in eğitimi ve bilim anlayışı, toplumsal teoride toplumun yeri hakkındaki düşünceleri, sosyolojik kültür anlamlarıyla etkileşim teorisi, relativizm (görelilik kuramı) ve felsefe hayatı, “sosyal” [das Sozial] kavramı üzerinden modernleşmeye varan süreçlerin ele alındığı örnek bir çalışma için bkz. (Pyyhtinen, 2010).

20 David D. Kim’e ait olup disiplinlerarası sınır geçişlerinin sosyoloji üzerinden ele alındığı *Georg Simmel in Translation Interdisciplinary Border-Crossings in Culture and Modernity* başlıklı editörlü çalışma konuya önemli bir katkı sağlamaktadır. Simmel’in kültür ve modernleşme temelli çalışmaları esas alınarak hazırlanan kitapta toplumsal cinsiyet, Simmel ve metropol, kültür ve modernlik, Simmel ve felsefe, bireyselleşme, modern sanat gibi konular üzerinde tartışılan başlıklar arasındadır. Söz konusu eserin ayrıntıları için bkz. (Kim, 2006).

Simmel ile aynı dönemde ürün veren diğer önemli sosyologlar ise Émile Durkheim, Georg Lukács (1885-1971) ve Max Weber'dir.²¹ Sanatı özellikle yaşamının son yirmi yılında ana çalışma konularından birisi haline getiren Simmel; estetik konular üzerine çok sayıda eser kaleme almıştır. Habermas (1996) onu “fin-de-siècle” nin²² çocuğu olarak tanımlar. Bu dönem aynı zamanda Kant, Hegel, Schiller ve Goethe gibi entelektüel isimleri de içine alır ki bunlar Schopenhauer ve Nietzsche'nin gölgesinde, izinde olanlardır. Temel konsept Kantçı ve Schillerci estetiğin özgürlük ve gereklilik, ruh ve tabiat, biçim ve öz gibi kavramların etkileşimidir (s. 407).

Ancak Simmel'in sanatla kurmuş olduğu ilişki sadece teorik değildir, aynı zamanda dönemin birçok ünlü sanatçısıyla da arkadaşlık ederek sanatın farklı alanlarının formlarını kendi koşulları içinde inceleyebilen duyarlı estetik eleştiriye sahiptir. Daha önceki yüzyıllarda Floransa, Milano, Venedik ve Paris gibi şehirlerin sanat merkezleri haline geldiği Avrupa'da, 20. yüzyılda artık Berlin de bu zincirin halkalarından biridir. Bu şehirde yaşadığı yıllarda Simmel dönemin önemli sanatçı ve entelektüellerini gece toplantılarına davet ederdi. Bu konuklar arasında ressam Max Libermann ve sanatçı Henry van de Velde, şairler Rainer Maria Rilke ve Stefan George, filozoflar Ernst Troeltsch, Henri Bergson bulunuyordu. Ayrıca Simmel'in devrin en iyi heykeltıraşı kabul ettiği Auguste Rodin ile de kişisel bir iletişime sahipti. Özellikle 1900-1918 yılları arasında Michelangelo, Rembrandt, Rodin hakkında çeşitli denemeler ve estetik konular üzerine çok sayıda kısa makaleler yazmıştır (Dörr-Backes, 1995, s. 119). “Karşılıklı etki”, “farklılaşma”, “form-içerik” gibi Simmel'in sosyolojisinin ana eksenini niteliğindeki kavramlarla insan ilişkilerinin tipolojisini ve insanın parçası olduğu dünyanın felsefesi üzerine düşünen Simmel, “enkaz yığınları, modern kültürün kazandırdıkları ve getirdiği yükler, teknik fetişi, politik ve sosyal olayları inceler. O, modayı, toplu suçları ve toplum hekimliğini analiz eder.” Ayrıca Simmel her fırsatta felsefi görüşlerinden yararlandığı Kant, Goethe, Schopenhauer ve Nietzsche ve nihayet Bergson gibi isimlere başvurur (Jung, 2001, s. 110). Örneğin Georg Lukács düşünce ve sanat alanında yer alan önemli tarihsel bireyleri Simmel'in ele alışında özel ve felsefi bir anlam bulur.

Simmel'in Goethe'yi, Kant'ı, Michelangelo'yu, Rembrandt'ı ve Rodin'i algılama tarzı, onları zamansal bir gelişim sürekliliği içine sokan veya belli bir çağın fenomenleri olarak ele alan tarihçininki gibi ya da bu isimlerin çalışmalarını *a priori* normatiflikleri içinde, zamansal olan her şeyden ayırarak inceleyen düzenleyicinininki gibi değil, bu önemli figürlerin her birini hem

21 Simmel, düşüncelerini toplumsal ilişki pratiğindeki psikolojide arar. Weber'in “kapitalist rasyonelleşme” kavramıyla değindiği Batı toplumunun resmindeki bir ilişki değildir bu. İki ismin ortak olan yanları ise çokdisiplinli ilgi alanlarının genişliğidir. Burada Ayas'ın görüşleri Weber'in sosyolojideki önemine ve öncü rolüne işaret eder: “Müzik sosyolojisi her ne kadar sosyolojinin en geç kurumlaşan alanlarından biri olarak temel çalışma konularının kıyasında kalmış gibi görülsede, aslında sosyolojinin temel meselelerinin tam merkezinde yer almaktadır. Batı sosyolojisinin kurucu babalarından Weber'in müziğin rasyonel ve sosyal temellerini incelediği kitabı [The Rational and Social Foundations of Music] sebebiyle müzik sosyolojisinin de kurucusu sayılması rastlantı değildir” (Ayas, 2014, s. 20).

22 Fransızca da yüzyılın sonunun karakteristik özelliğini yansıtan edebî ve sanatsal ruhun yansımaları için kullanılan bir tabirdir. Burada özellikle -Simmel'in de içine doğduğu- 19. yüzyılın sonuna işaret etmesi açısından vurgulanmıştır. Erişim tarihi: 05.01.2017. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fin%20de%20si%C3%A8cle>

biricik figürler hem de a priori bir kategori olarak ele alan tarih felsefesininki gibidir. Simmel'in izlenimciliği bu dâhilerin her birinde, yaşamın bütününe yönelik hem benzersiz bir biçimde belirlenmiş hem de sonsuz ve a priori bir tutum imkânı görür (Lukács, 2011, s. 355).

Simmel, sosyal olgu ve durumların dışında müzikte sosyolojik kategoriler üzerine yapılan çalışmalarda argümantasyon ortaya koymak için diğer disiplinlerden yararlanmanın kaçınılmaz olduğuna düşünmektedir. Simmel 1890'da, akademik kariyerinin başında ilk sosyolojik çalışması olan *Über Sociale Differenzierung* [Toplumsal Farklılaşma Üzerine] adlı kitabı Herbert Spencer ve Gustav Schmoller'den (1838-1917) etkilenerek kaleme almıştır. Buna göre sosyoloji diğer bilimlerin vardığı sonuçları “yarı mamul ürünler” olarak değerlendirir ve sosyolojik rötuşla ilgili konulara son halini verir. Bu bağlamla Simmel sosyolojiyi “materyalleri diğer bilimlerin ürünlerinden oluşan eklektik bir bilim” olarak tanımlıyor ve bu yüzden “ikinci derece bilim” olarak görüyordu. “Erken Simmel her şeyden önce iki alanda çalışması gerektiğine inanıyordu: Etik ve toplum öğretisi (yani: sosyoloji).” Söz konusu eser bu iki alan gözetilerek yazılmıştır (Simmel'den akt., Blaukopf, 1992, s. 86; Jung, 2001, s. 34). Bu tanım diğer bilimlerin yalnızca sosyolojinin anlamlandırması için “materyal sunduğu izlenimi yaratabilir ve söz konusu ayırım, gerçekliği fazla vurgulama, anlamla oynama arasındaki uçurumu derinleştirebilir. Geleneksel Alman sosyolojik düşünce ekolünde bu ayırımın izlerine elbette rastlanmaktadır. Ayırımın bir sonucuna örnek olarak yukarıda bahsi geçen, argümantasyon yerine ağdalı benzetme kullanımı verilebilir. Simmel bile bu eğilimden kimi zaman kurtulamamıştır. Yalnızca kuramsal tebliğlerde bulunmakla yetinmeyip benzetme yoluyla argümantasyon ortaya koymayı tercih etmiş ve Max Weber bu tercihi Simmel'in aleyhine kullanmıştır. Weber, Simmel'in yöntembiliminin ana öğelerini kabul edilemez bulmuş, metinlerine dair sonuçlara şüpheyle yaklaşmış ve hatta çoğunlukla bu sonuçları tamamen reddetmiştir (Silbermann, 1979, s. 73). Modern dönemin kendine özgü niteliğinin ve modern kültürün tartışıldığı gündemlerin öncüleri arasında yer alan Weber, onun başka bir yönüne de işaret eder. Simmel ile birlikte katıldığı 20. yüzyılın hemen başındaki bir gösterinin ardından “Weber, Simmel'in ‘müzikle oldukça ilgili’ olduğunu gözler ve bunu ‘müzik görünür bir biçimde onun bedeni boyunca helezonik olarak’ gezindi” sözleriyle ifade eder (s. 265). Sanat mekânlarının gözlemleri dışında Weber'in, Simmel'i algılama biçimi Lawrence Alvin Scaff tarafından şu şekilde özetlenir: “Kültür filozofu, kültür eleştirmeni, tarih filozofu ve sosyal-psikolog. Ancak Simmel, her şeyin ötesinde, sınırsız bir olasılıklar dünyasında gerçekleştirilmiş tarihsel olmayan kişi, estetik modernizmin yaşam düzeni içinde tamamen özümsemiş *yeni* insanın kendisi, Weber'in anahtar pasajlarında oldukça göze çarpan bir biçimde betimlenmiş modern *kultur Mensch* veya ‘Kültürel Varlık’tı” (Scaff, 2011, s. 253).

Müzik Sosyolojisinde Max Weber ve Georg Simmel

Max Weber'in metodolojisinin incelenmesi ve müzik üzerine yaptığı çalışmaların güncellenmesi Simmel'den farklı olan yanlarının ortaya konması açısından önemlidir.

Müzik üretimine kıyasla çok az sayıda mesleki veya kültürel projenin sosyal yönü bu denli ağır basar. Türkiye'nin müzik üretimindeki hâkim konumunu düşündüğümüzde, müzik çevrelerinin, müzikolojinin ve diğer disiplinlerin sosyoloji bilimimin etrafında tartışma dışı kalması elbette düşünülemez.²³ Modern kapitalizmin, sınıflara bölünmüş toplumların müzikte yer alan tonlarla hiyerarşik bir hâkimiyet karşılaştırması yapılarak anlatılabilmesi ancak sosyal bilimlerin yardımıyla, felsefeyle ve özellikle sosyolojinin esaslarıyla kavramsallaştırılabilir. Kent kuramı, sınıf/emek kuramı, yeniden üretme, ussallaşma, yaratıcı özne-nesne ilişkisi ve hatta iklim değişiklikleri müziğin toplumsal bileşenlerini etraflıca incelemek üzere seçilebilecek başlıca konular arasındadır. Örgütlenmiş müzik yaşamıyla, müziğin rasyonel ve eleştirel çağrışımlarla özerkleştiğini belirten Weber, akılla belirlenen ve mantığa bürünen süreçlerin ışığında müziğin sosyolojik açımları olduğunu düşünür. Bu bağlamda “Weber, müzik tarihini batılı toplumların rasyonelleşme süreçlerine bağlayıp onun delillendirilmesinde kullanmakta, bu rasyonelleşmenin temelini oluşturan artan doğa denetiminin, ses materyalinin insanın hizmetine sunulmasına, böylece büyük müziğin gelişmesine olanak sağladığını söylemekte olup, müzik sosyolojisine de esas anlamını kazandırmaktadır” (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 126). Weber'in hayatının vazgeçilmez bir parçası olan sanat müziktir. Akla uygun kılma, onun eserlerinde temel olarak işlediği evrensel tarihsel sürece karşılık gelmektedir. Weber, kültürün “akla uymayan” sahasında yaşanan süreci tespit etme imkânına ilgi duymuştur. Bu kurama göre antik müzikten modern müziğe geçiş esnasında sanatın mistik ve “akla uymayan” nitelikleri kademeli olarak terk edilmiş, bunların yerini akla uygun nitelikler almıştır. Weber müziğe tarihsel açıdan yaklaşarak ilkel dönemden yaşadığı döneme kadar olan müzik sürecini incelemiş, özellikle Batı'daki akort ahengine odaklanmıştır. Güneş Ayas (2015) *Müzik Sosyolojisi* başlıklı kitabında Weber'in rasyonelleşme görüşü ve Batı müziğiyle ilgili fikirlerine şu şekilde yer verir:

Weber'e göre hiçbir müzik kültürü Batı müziğinin ulaştığı karmaşıklık seviyesine ulaşmamıştı. Aynı şekilde hiçbir müzik kültüründe enstrümanlar ve icracılar arasındaki koordinasyon Batıdaki kadar mükemmel bir şekil almamıştı. Bunun sebebi, Batı dışındaki müzik kültürlerinin bünyelerindeki irrasyonel unsurlardan kurtulup müziği rasyonelleştirmeyi başaramamasıydı. Batı müziğinin bugünkü karmaşık yapısına ulaşması ve çeşitli unsurları arasındaki koordinasyonun sağlanması etkin bir armonik ilişkiler sisteminin kurulması ve tonlar arasındaki ilişkinin rasyonelleştirilmesi sayesinde mümkün hale gelmişti (s. 111).

Müzisyenin veya ses sanatçısının müzikte tonlar arasına mesafe koyduğu yönündeki temel ilke yerini akort ahengini ifade eden düzenli, standart ve “ussal”

23 Hem Türkiye'de hem de dünyada müziğin toplumsal kullanımının değerlendirildiği ve ne gibi süreçlerle dönüştürüldüğünün kuramsal olarak tartışıldığı akademik yayınlar alana önemli katkılar sağlamaktadır. Söz konusu çalışmalardan biri de *Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi* başlıklı çalışmadır. Burada müziğin toplumsal arka planının detayları ve müzik sosyolojisinin tarihsel gelişimi kapsamlı biçimde ele alınmaktadır. Bkz. (Güven ve Ergur, 2014). Sosyal bilimler penceresiyle değerlendirilen çokdisiplinli bir başka çalışmaysa *The early performance of jazz music in Turkey*'dir. Cumhuriyet Dönemi'nde Jazz müziğinin ilk performansının sergilenmeye başladığı yıllardaki (1923-1941) durum özellikle ele alınmaktadır. Yazıda siyasi, sosyokültürel koşullar incelenerek müziksel ve kültürel irtibatlar sağlanmış, sözlü tarih yöntemi kullanılarak önceki literatürün karşılaştırılması yapılmıştır. Ayrıntılar için bkz. bkz. (Uyar ve Karahasanoğlu, 2016).

ilkeye bırakmıştır. Weber, ussallaşmanın müzikte yarattığı etkiye yönelik savını desteklemek adına birbirinden bağımsız görünen toplumsal gelişmeleri birbirleriyle ilişkilendirmiştir: Batı Roman Katolik manastır sistemi; Orta Çağ'daki feodal yapılar; koro halinde şarkı söyleme; müzik notaları; loncaların modern üslupta müzik aletleri geliştirmeleri ve konuşma dilinin melodi yapımına etkisi gibi (Turley, 2001, s. 634). Weber'e göre iki tarihsel gelişme müziğin ussallaşmasında kilit rol oynamıştır: Modern müzik aletlerinin geliştirilmesi ve modern müzik notaları. Weber müzik aletlerinin gelişimini önce zanaatkârların sonra icracıların kurduğu profesyonel loncalara kadar götürür. Aletlerin yapımını standartlaştıran ve iyileştiren zanaatkârlar ile çalgılara sabit bir pazar sunan çalgı çalan müzisyenler arasında karşılıklı fayda sağlayan bir ilişki gelişir. Yazılı müzik notaları ve müzik aletlerinin standartlaşması düzenli bir toplumun doğurduğu mantıklı sonuç ve gelişmeleri ifade eder. 13. yüzyıla kadar dayanan bir dönemde müzisyenler ve besteciler daha iyi ve karmaşık müzik yaratmak adına farklı feodal saraylarda gelişim sürecine katkı sağlamış, bununla birlikte müzik aletlerine talep artmıştır. Loncaların ürettiği aletler bu saraylarda giderek yaygınlaşmış, böylelikle yetenekli müzisyenlere yönelik talep gittikçe yükselmiştir. Bu dönemi Orta Çağ'da orkestralar ve yaylı müzik aletlerinin yükselişi takip etmiştir. Bu durum Weber'in ekonomik ve tarihsel metodolojilerini bir araya getirir. Sunduğu ticari imkânlar sebebiyle müzik aleti yapımının tarihsel gelişimi giderek ussallaşmıştır. Müziğe olan ilgi ve tutkusu Max Weber'i toplumun bu önemli yanını eserlerine dâhil etmeye teşvik etmiştir. Çalışmalarında bu konuya yer vermiş olması tek başına zaten büyük bir adımdır. Böylece Weber mevcut tartışmalara, müzik üretiminin toplumsal bileşenlerine dair önemli bir katkı sağlamıştır. Analizine toplumsal, mekânsal, kültürel ve hatta iklimsel değişkenleri de dâhil eden Weber, toplumsal müzik kuramında hayati öneme sahiptir. Bu bağlamda Turley için müzik üretimini daha etraflıca kavrayabilmek için bu adımları atmak şarttır. Müzik yalnızca antropolog ve etnomüzikologlara bırakılmamalıdır, zira onların bu disiplinleri geç dönem kapitalist ve kentsel toplumların karmaşık etkilerini tanımlamakta yetersiz kalır. Dünya pazarlarında dolaşan müzikal performans ve kayıtların milyarlarca gelir getirdiği, milyarlarca insanın hayatının bir evresinde müzik grupları, korolar ve müzik eğitiminden geçtiği bir dönemde bu toplumsal olgu şüphesiz Weber'in ona yönelttiği ilgiyi hak etmektedir (Turley, 2001, s. 649–650).

Sosyoloji biliminin geniş bir düşünce ağı içinde hareket etmesi ve çokdisiplinli çalışmalarda tasarım yeteneği kazandırması, müzikteki anlayış ve kavrayış gücünün daha da farklı biçimde ortaya çıkmasına imkân sağlamaktadır. Önceden belirlenmiş beğeni kalıplarıyla sıkıştırılmış kimi müziksel çelişkiler toplumsal gerçeklik zemininde sanatsal özgürlük ile ortaya çıkarılmaktadır. Böylece müziğe yüklenen anlamsal kodlar sosyoloji üzerinden değerlendirilmektedir. Sosyolojiyi toplumsal ilişkilerin biçimlerini tarihi içerikten soyutlayarak gözlemlenmesine indirgemek isteyenler Simmel'in açıklamalarının rastlantısal ve öznel boyutunu genellikle vurgulamaktadır. Simmel'in sosyolojiyi

kullanarak sanata yaptığı katkılar olarak kabul edilebilecek çok sayıda gözlemi onu bu anlamda tutarlı olmaktan kimi zaman uzaklaştırır. Örneğin, resim çerçeveleri üzerine ilk kez 1902’de yayınlanan *Der Bildrahmen Ein Ästhetischer Versuch* [Picture Frame] çalışmasında Simmel, çerçevesiz ve çerçeveli sanat arasındaki (sanat tarihi açısından) gerekli farka dikkat çekmektedir. Amacı, bir yandan tuval resminin öte yandan müzik performansının toplumsal ön koşullarına dair daha somut bir yaklaşım elde etmektir. Böylece analogi [benzetme] metodunu izleyerek kişisel ve toplumsal ilişkiyi sanatın bir parçası olarak kullanır. Genel itibarıyla Simmel sorduğu soruların tarihi ve toplumsal boyutlarını araştırmamış, bunun yerine resim çerçevesinin işlevini betimlemiştir. Çerçeve etrafını ve dolayısıyla sanat eserini gözlemleyen kişiyi de tamamen dışarıda bırakmıştır. Çerçeve böylelikle sanat eserini belirli bir mesafede tutmaya ve eserin tek başına estetik haz uyandırmasına yardımcı olur (Nedelmann, 2003, s. 25). Simmel için benzetmeler, resimler ve simgeler sosyal ilişkilerin düşünsel nesnelere haline gelen araçlardır.

Simmel’in sanata dair söylemi sadece sosyoloji pratiği ve tarihi alanında değil aynı zamanda Batı entelektüel tarihi üzerinde de etkili olmuştur. Toplum, birçok insanın etkileşime girdiği alan olarak çalışmalarında vurgulayan Simmel, geçici ya da daimi bir birlik oluşturduklarında toplumların var olabileceğini savunur. Toplumun ne olduğu sorusunun yanıtına yönelik Simmel’in sosyoloji görüşünde tanımlanan iki anahtar kavram vardır. Etkileşim [wechselwirkung] ve toplulaşma [vergesellschaftung] (Frisby, 1992, s. 9). Simmel özellikle *toplum* [Gesellschaft] kavramının yerine *toplulaşma* kavramını kullanır. Çünkü toplum ancak “bir süreç ve oluşmayı ifade eden toplulaşma halinin formları içinde kendini gösterir” (Jung, 2001, s. 44). Karşılıklı etki kavramını sosyal yaşantının pratiğine yansıtan Simmel (1997) İsviçre’deki Alplere yapmış olduğu bir kültürel yolculuk sırasında doğa ve müzik arasındaki ilişkiye değinir. Müzikte abartılı bir eğitim değeri olduğuna inanan Simmel, müziğin aynı zamanda iç hayatı ve yaşamın diğer alanlarını da süsleyip zenginleştirdiğini düşünür. Müziğin bizde ortaya çıkardığı ve bize ait olduğunu ileri sürdüğümüz tüm heyecan ve yükselme anlarında notalarla kaybolarak kişinin ruh halini tam da hissettiği yerin zirvesinde bıraktığını belirtir. Böylece Simmel için ruhun kültürel nesnelere geçerek yüceliğe vardığı bir yoldur müzik (s. 220).

Sosyoloji; edebiyat, sanat ve felsefe gibi insan deneyiminin yorumuyla ilgilenen öteki söylemlerle rekabete girmez, kuvvetleri paylaşır. Sosyolojik düşünmek, en azından, herhangi bir yorumun ayrıcalığına ve kusursuzluğuna duyulan güveni zayıflatır. Deneyimlerin, hayat biçimlerinin çoğulluğunu öne çıkarır; her birinin kendi başına bir kendilik, kendine özgü bir mantığı olan bir dünya olduğunu gösterirken aynı zamanda görünüşte kendine yettiği ve eksikliğinin olmadığı yalanını gözler önüne serer. Sosyolojik düşünmek deneyimlerin akışına engel olmak şöyle dursun, önlerini açar (Bauman, 2012, s. 256).

Müziğin toplumsal bir bağlam içerisinde ele alınmasıyla müziksel unsurların birlikte analiz edilmesi müzikolojiyle birlikte hareket eden diğer bilim dalları içerisinde sosyolojinin merkeze yerleştirilmesini gerekli kılar. Sosyolojik düşünmeyle müzik

özerkliğinden elbette bir şey kaybetmez. Simmel'in incelikle ifade ettiği aforizmalar felsefi olmaktan ziyade sosyolojik bir yönelim taşır. Bu aforizmaların birçoğu somut toplumsal olgularla ilgilenen, sosyolojiye hizmet eden Simmel'in kendi terimiyle “yarı mamul ürünler”i gibi gözükebilir. Daha önce bahsedilen resim çerçeveleri üzerine yaptığı çalışma yalnızca güzel sanatlarda değil müzikte de bu amaç için önemlidir. Her iki sanat dalında da, yaşam kökenli ve toplumsal çerçevesi bulunmayan sanatsal uygulamadan sanatsal boyutun gerçeklikten ayrıldığı sürece geçiş, toplumda kabul edilen olgularla ilintili gözüktür. Bu geçiş, resmin çerçevesiyle birlikte arka plandan ayrılışında ifade bulur. Bunun sonucunda Simmel'in doğrusal perspektifi geliştirdiğine inandığı “mesafe” yaratılmış olur. Müziğin yaşamla çok yakından ilişki içindeyken bağımsız bir oluşum içerisinde sağlam bir gerçekliğe dönüşmesi çerçeveli sanatın ortaya çıkışına benzer. Her iki olgunun da ortak toplumsal kökenleri incelendiğinde bu paralel durum yalnızca bir benzetme olmaktan çıkar. Bazı araştırmalarda bu tavır ağırlık kazanırken Simmel bu yaklaşımı benimsememiştir; ancak ilgili sorunun ana hatlarının belirlenmesinde katkıda bulunduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Simmel'in sistematik bir tutum sergilediği sosyoloji alanlarının müzik sosyolojisine uygulanabilmesi kolay değildir. İlk kez 1908 yılında yayımlanan *Sosyoloji* adlı kitabının alt başlığı *Toplumsallaşma Biçimleri Üzerine Çalışmalar*'dır. Bu çarpıcı alt başlıkla Simmel, gerçek bir özden uzak düşüncelerinin biçimsel yapısını vurgulayarak müzik sosyolojisi açısından önemli bir eser ortaya koymuştur (Blaukopf, 1992, s. 87).

Müziğin toplumsal temsiline ve duyguları ifadeye dayanan yönüne yapılan vurgu özgürlük alanı daha genişlemiş olan sözsüz müziktedir. Gençlik yıllarında Georg Simmel müziğe ilişkin fikirlerine etnolojiyi de dâhil etme girişiminde bulunmuştur. Simmel'in ilk kez 1882'de yayımlanan *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* [Müzik Üzerine Psikolojik ve Etnolojik Çalışmalar] adlı eserinde evrim kuramının temel görüşleriyle Darwin'in tarihsel olarak müziğin sözden önce geliştiği kuramını tartışmaya açar. Simmel'e göre ilk ortaya çıkan sözdür ve hem ritm hem de modülasyona istinaden şarkının özünde duyguyla yoğunlaşan söz yer alır. Simmel gelişim sırasının söz, vokal müzik ve enstrümantal müzik olduğunu öne sürer (Simmel 2015, s. 35–36). Özetle Simmel müziğin psikolojik ve etnografik kökenlerinin ilişkisi üzerinden Darwin'in insanın eski bir müziksellikten çıktığına dair fikirlerini de içine alan bir tartışmaya girişmiştir. Bu aslında Simmel'in etnografik malzemeyi kullanarak daha keskin evrimci tavır ortaya koymasındır.²⁴ Werner Jung'a göre (2001) Simmel, “...kültürün gelişimini evrim kuramına uygun şekilde kavramak ve aynı zamanda bu nesnel kültürü ‘öznel vital heyecanlardan çıkan bir form verme süreci’ içinde meydana gelen bir şey, kısaca ‘ilişki’ ve ‘karşılıklı etki’ süreci olarak görmek suretiyle, açıkça, Darwin'in ve türlerin kökeni kuramının taraftarlığını yapıyordu” (s. 33).

24 Thomas M. Kemple (2009) tarafından *Musical Thirds of Classical Sociology* başlığıyla kaleme alınan makalede Weber; *The Rational and Social Foundations of Music*, Simmel; *Schopenhauer and Nietzsche*'nin estetik kuramının esas düşünceleri, W.E.B. Du Bois; *The Souls of Black Folk* gibi üç önemli toplum düşüncesinin eserleri sosyal ve kültürel bağlamlarla açıklanmaktadır.

Aydınlanma düşüncesinin romantik düşünürü, hümanizma ruhunun ilk anlayışının duyurulması yönündeki adımları atan en önemli temsilcisi Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sözcüklerin ortaya çıkışını, dillerin kökenini müzik ve melodi ile ilişkilerini ilk ses olarak kabul ettiği “doğanın çığlığı”nda arar. Melodi ve müziksel taklit ile ilişki içinde dillerin kökeni üstüne kaleme aldığı denemesinde Rousseau (2011) için “...ahenk ve tek tek sesler hecelerle doğar, güçlü duygulanım bütün organları konuşturur ve insanın sesini onların bütün görkemiyle donatır; böylece şiirlerin, şarkıların ve sözün ortak bir kökeni olur. ...Ritmin yinelenen ve ölçülü dönüşleri, vurgulardaki melodili ton değişimleri, dille birlikte şiiri ve müziği doğurmuştur” (s. 57). Rousseau’nun yaklaşımına benzer ifadeleri ölümünden bir asır sonra bu defa Simmel, yukarıda da bahsedildiği gibi dilin önce geldiği, bir algı sanatı olan müziğin ise belirli ölçüde daha yüksek bir farklılaşmış kültür olarak ondan sonra yer aldığını dile getirir.

Melodik hareketlerin sözle, retorikle ya da şiirle olan benzerliğinin dışında salt müziğin tonlar arasındaki çıkarsız ilişkisi bağımsızlık sınırlarını enstrümanlar yardımıyla artırmıştır. Ezginin gelişmesiyle birlikte enstrümanların çalınması bir sanat haline gelerek yeni bir ifade biçimi gelişmiştir. Enstrümantal müzik, insanlık tarihindeki gelişim sürecinde sözlü müziğe eşlik etme görevinden sıyrılıp tek başına varlık göstermeye başlamıştır. Simmel’e göre sözlü müzik dışavurumsal duyguları doğal hallerinde ifade ederken enstrümantal müzik nesnellığe daha kolay ulaşır. Bu yaklaşım Simmel için “ideal sanat” anlamı taşır. Enstrümantal müzikte “hisler kaybolmaz, müzik üretimini canlandırmaya ve bu üretimin kendisini canlandırmasına imkân vermeye devam eder.” Ancak enstrümantal müzik ve icrası bu duyguları dolaysız biçimde ifade etmez. Müzik daha ziyade “duyguların güzellik aynasına yansıyan imgesine” dönüşür. Bu nedenle enstrümantal müzik sözlü müziğin temel iletişim işlevine yakın durur. Ancak insani duyguları ifade ederken izlediği yol daha dolambaçlıdır. Asıl duyguların bir nevi taklidi olduğu için kendini sözlü müzikteki gibi müzik deyimleri ve belirgin müzikal sembolizm ifadeleriyle sınırlamaz. İfade biçimi keskin olmayan enstrümantal müzik bu sebeple sözlü müziğe nazaran daha kapsayıcıdır. Simmel’in erken dönem görüşlerine göre bir sanat türü olarak müzik, halk müziğine kıyasla hisleri daha belirsiz biçimde aktarır. Ancak yine de “sözlü iletişimin ürettiği, bireye özgü karşılıkların tamamını içeren tipik tepkiler” yaratır (Etzkorn, 1964, s. 104). Simmel’in bakışında insanlar toplumsal yapılardan ve kültürel ürünlerden etkilenirler ve ayrıca onların etkisi altına girerler. O, bireysel kültürü nesnel kültürden ayırır. İnsanların ürettikleri nesnel kültürü sanat, bilim, felsefe vb. aracılığıyla anlatır. Öznel olan bireysel kültür nesnel kültür ürünlerinin kontrol, özümseme ve yaratma kapasitesidir. Simmel bireye önem atfeder ve ideal anlamda bireyin kültürü biçimlendirdiğini ve nesnel kültür tarafından biçimlendirildiğini belirtir (Ritzer, 1992). Müziğin toplumsal içeriğini yeni bir düzeye taşımak adına müzik üreticisinin yaşam koşullarına, üretim araçlarından ne kadarına sahip olduğuna,

müziğinin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğine, dünya görüşünün ne olduğuna ve müzik kültür, fikirler, nesnelere ve insanlar arasında nasıl etkileşim kurar gibi sorular tarihsel-toplumsal bağlama işaret eder. Weber'in rasyonelleşme kavramı kontrpuan, polifoni ve tonalite çalışmalarıyla, notasyonun kullanılarak özerkleşmesiyle bir sanat formu haline gelen Batı müziği için kullanılmıştır. Simmel'in müzikte ve toplumaşma anlayışında estetik sorunlar öncelikliydi. Weber'den farklı olarak birey ile toplumun parçalanmasının yollarına değinir. "Simmel'in nitelemesiyle 'modern kültürün trajedisi' bilim, teknoloji ve sanatın eş zamanlı gelişmesi, bilginin mevcudiyeti ve bireysel kültürün gerilemesidir" (Swingewood, 2010, s. 171).

Yeni Bir Dünyada Müziği Düşünmek

18. yüzyıl yeni bir dünya düzeninin ilk adımlarının atılmaya başlayarak müziksel yöntemlerin özetlerinin yapıldığı, yeni bütüne varışın sistemleştirildiği, majör-minör, ton ve ton değıştirim sisteminin doğduğu bir çağdır. Sidney Finkelstein (1986) için "bu ilerleme, müzik tarihinin dönüm noktalarından birini, hem de bir gereci keskinleştirmekle kalmayıp sanatı yaşamı yansıtacak bir araç haline getiren birkaç gerçek ilerlemeden birini oluşturuyordu" (s. 51). Akorların oluşumu, çevrimleri ve şifreleri, tonların analizde belirtilmesi, akorların derecelendirilmesi, akorların partilere dağılımı, atlamaların düzenlenmesi, kadanslar, armonik ilerleyiş ilkeleri tonaliteden tonaliteye geçiş kavramları yeni bir düşünüşün ve özgürlük çağının renkli sanat anlayışının habercileridir. Geçmiş yöntemlerle çağın anlayışına uygun olarak yaşamdan alınmış betimsel ses hareketleri, geleceğin müziğine de cevap verecektir. İnsan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerini tonalite (eksen) sistemin üzerinden aktaran Finkelstein'in tespitleri müziğin anlamını toplumsal bir bakış açısıyla değerlendirmek açısından önemlidir: "Bu sistem, resimdeki ışık-gölge, perspektif, atmosfer ve derinliğin ve insan psikolojisinin betimlemesiyle kıyaslanabilir. Müzikte yeni bir "gerçekçilik" düzeyine olanak vermişti. Bu da, yükselen burjuva evreninde insanın ve insan aklının incelenmesinde toplaşan, yaşamdan alınmış, biçimine ise kapitalizmin feodalizme karşı mücadeleleri içinde doğan hareketten, çatışmalardan, hatta yanıtlanamamış sorulardan başka hiçbir şeyin yol göstermediği bir sanatı ifade ediyordu" (s. 52). Simmel'in düşüncelerinden etkilenen Georg Lukács'ın (2001) en önemli eserlerinden biri olan *Estetik III*'ün on birinci bölümünde müzik, estetik mimesis'in olağandışı sorunları üzerinden değerlendirilmektedir. İnsanlığın tarihsel-toplumsal gelişiminin bir ürünü olan içsellik, özgün bir somutlaştırma aracı olan müzikle anlam kazanarak estetik bir bağımsızlıkla duygulara yansımıştır. Burada müziğin toplumsal görevini tonlar arasındaki hiyerarşik düzlemler ve ilişkiler üzerinden inceleyen Hegel'in düşünceleri şu şekildedir:

Tek başına bir ton da anlamını ancak bir başka tonda ve öteki tonlar dizisiyle karşılıklı konumu ve bağlantısı aracılığıyla kazanır; bu bağlantılar çerçevesindeki uyum ve uyumsuzluk, tonun nitel doğasını oluşturur; bu doğa, aynı zamanda bir dizi üstler oluşturan nicel ilişkileri temel alır; bu

ilişkiler bir dizi bileşke yaratır ve aynı zamanda da her iki özgül ilişkinin ilişkileri yapısındadırlar; birbirine bağlı her ton bu ilişkiler içerisinde yer alır. Tek ton, hem bir sistemin temel tonudur, hem de öteki temel tonların sistemleri içerisinde bir zincir halkasıdır (Lukács, 2001, s. 83).

Müziksel ifadeler, tonlar aracılığıyla majörün ve minörün formüle ettiği dizilerle sanatsal bir biçim kazanır. Burada güçlü bir hiyerarşik düzen içeren, iradi bir anlam taşıyan tonal bir merkez söz konusudur. Artık kendiliğinden gelişen iktidar ve muhalefet ilişkisi ortadadır. Toplumsal geçiş halleri ve ritüeller ses üzerine yazılmış anlaşmalarla kendinden bahseder. “Toniğe dönmek” fikrinin hemen hemen sabitlendiği bir ses sisteminden bahsederseniz “Batı müziği” içinde bu tınısal metafor elbette kaçınılmazdır. Sesleri toplumsal deneyimlerin temsiliyle tasvir eden Ali Ergur (2002) için “özerk bir dizi gibi görünen minör asla kendi özgün şarkısını yazabilecek bağımsızlığa sahip olamaz; kuruluşu ve majör karşısındaki rolü gereği başka türüsünü düşünmek de pek olanaklı değildir zaten. Her ne kadar minörün temel sesi (toniği) belirleyici bir merkezi yetke bayrağı dalgalandırsa da, bu ister istemez “federe devlet” bayrağıdır; dış ilişkilerinde majöre bağımlı olmak bir yana kimi zaman esamisi bile okunmaz” (s. 35). Bu varoluşsal temelli yaklaşım müziğe sosyolojik bir bakış getirmekte, ona özerklik (autonomy) atfederek kurumsal yapılandırıcı olma işlevi kazandırmaktadır. Müziğin toplumbilimsel bileşenleri bünyesinde barındırması sadece seslerin, ses aralıklarının, notasyonun ve perdelerin nasıl elde edildiğine değil, aynı zamanda, bu alandaki biriktirilen kültürel deneyimlerinin ortaya çıkardığı fikirleri, duyguları ve o müziğin dili arasındaki ilişkileri, prova ya da icra sırasındaki çeşitli tema, tavır ve üslupların kavramlaştırılmasıyla bilme (cognition) edimine giden yolların neler olduğunu da ortaya koyar.²⁵ Buradaki anlamlar bağlamları içinde geçerlidir. Elbette ki kültürel anlamlar birikiminin anlaşılması, -majör ton ve onun ilgili minörü gibi- ilgili olduğu topluma yayılması, müzik üzerine düşünen aynı zamanda müziğin içinden gelen çok disiplinli bakış açısına sahip kişiler tarafından değerlendirilebilir.

Ses üzerine biriktirilen bilgi, beceri ve deneyim daha etkili bir sanat idealiyle kültürel kodun yardımıyla topluma ulaşmaktadır. Kültürel tasarımın ve seçimin ürünü olan ses düzeni içindeki dünya arayışı, uyumun bir uzlaşısı içinde yaptığı soyut anlaşmadır. Yaratılan düzenin özünü oluşturan ayrımlar eylemin bağlamını ve kendisini etkiler. Bu düzende müziğin özellikle iletişim işlevi gören bir işaret sistemi olduğunun altı çizilmelidir. Ses ve toplumsal yapı ortak bir anlama karşılık gelen işaretlerle kabul görür. Hissedilmiş olan heyecanların dolaysız bir şekilde biçim ve işaretler halinde belirmesini sağlayan sesler bıraktığı duygusal hallerin türülülüğüyle ve müziğin özgürlük tutkusuyla insana ve topluma farklı etkiler yaratır. Ömer Naci Soykan’a (1998) göre:

25 Sosyolog Richard Sennett’e (2012) göre -müziyenin özerk bölgesi olan- prova sırasında dinleme becerileri daha da gelişir. Müzik yapmanın temeli olarak işaret ettiği provalar ile müziyenin dinleme eylemi içinde olduğunu, böylece işbirlikçi bir varlık haline gelerek uyumunun arttığını ve egosunu daha çok bastırdığını belirtir. Dinleme becerileriyle zengin bir diyalog sağlanabilmektedir. “Müzikte icra etmek ile prova etmek arasında temel bir ayrım vardır. Biri tek başına bir eylemken, diğeri kolektif bir eylemdir. İkisinde de ortak olan, başlangıçta bütün bir partiyonla uğraşırken, sonrasında belirli bazı deneme parçalarına odaklanmak şeklinde devam eden standart prosedürdür. Öncelikle müzik üzerindeki çalışmanın iki biçimi ayrılır; çünkü prova yapmak müzikal alışkanlıkları ortak bilincin içine sürükler” (s. 27). Özetle, profesyonel müzik provaları süresince meydana gelen iletişim ağı toplumsal olarak yorumlanır.

Müziğin insan ve toplum üzerindeki etkisi Konfüçyüsçülerle de biliniyordu. Onlar, seslerin inceliği, yavaşlığı, yumuşaklığı, sertliği gibi özelliklerine sevinç, sevgi, öfke gibi anlamlar vermiş, hatta şu sözlerden de anlaşıldığına göre, bir ülkenin müziği ile yönetimi ve toplumsal durumu arasında bağlantı olduğunu öne sürmüşlerdi: ‘Bozulmaya yüz tutmuş bir memleketin sesi kederli ve düşüncelidir. Halkın, tonlar ve seslerle bağlı olduğu bu düzen ile hükümet arasında bir uygunluk vardır’. Hatta burada hangi müzik seslerinin bozulması halinde toplumda hangi türde bozuklukların ortaya çıkacağı bile söylenmiştir. Müzik ile insan ya da toplum arasındaki bağıntıyı tonlar ya da makamlar ile duygular ya da kişilik özellikleri arasında birebir bir eşleştirmede aramak söz konusu değildir. Bu ikisi arasındaki bağıntı tonal ya da makamsal değil, müziğin bütünüyle ilgilidir (s. 291).

Kimi zaman yerleşmiş-alışagelmüş yöntem ve uygulamalar müzikte herkesin aşına olduğu bilgilerin yeniden üretilerek, etkileyciliğini arttırmasına ve sosyal yapısıyla başkaymış gibi sunulmasına neden olabilmektedir. “Müzik, toplumun sosyal yaşamının bir parçası olmuş bütün fertlerince yeterince iyi bilinmesi nedeniyle, sanatçılar için elverişli olan bir sürü teknik yöntem kullanır. Örneğin, besteciler dinleyicilerin minör tonu, beklenildiği şekilde, “kederli” bir ses olarak veya belirli ritim kalıplarını “Latin Amerika” tarzı olarak algılayacaklarını ve bu yönde tepki vereceklerini muhakkak addederler” (Becker, 2013, s. 84). Başka bir söylem bu defa gelenek ve yeni arasındaki çatışmayı gözler önüne serecektir. Anton Webern (1998) dizinin önemine değinirken müzikteki bütünlüğü sağlamanın eskiden beri kullanılan aracı olan tonal sistemin eskidiğini, onun yerine özel bir düzen içindeki on iki notanın gelerek müziğin ve bestecinin yaratıcılık imkânının genişleyerek yenilenebileceğini vurgular. Artık bilinen bütün ses düzenleme kodlarının yıkılıp yeni bir ses mimarisi için estetik önerilme zamanıydı. Müziğin anlamı ve kuralları değişmiş artık yeninin yaratılma süreci çoktan başlamıştı.

Müzik nedir? Müzik bir dildir. İnsan düşüncelerini bu dille anlatmak ister, ancak kavramlar haline getirilebilecek düşünceler değildir bunlar –müziksel düşüncelerdir. ... ilkel hayattan beri alıştığımız her şey sanat yapıtlarında da kullanılır. İnsan bir müziksel düşünceye en anlaşılabilir şekli vermek için yollar aramıştır. Birkaç yüzyıldan beri, on yedinci yüzyıldan bu yana, bu yollardan biri tonaliteydi. Bach’la birlikte majör ve minör ayrımı doğdu. Bu aşamadan önceyse kilise modları vardı, demek ki bu yedi modun içinden iki mod, iki tür kalmıştır sonunda. Bu ikisi türü de aşan bir şey yaratmıştır. Bizim oniki nota sistemimizi. Tonaliteye dönecek olursak: Tonalite bir form yaratmak, bütünlük sağlamak için eşsiz bir araçtı. Nasıl sağlanıyordu bu bütünlük? Parçanın belli bir tonda yazılmasıyla. Bu ton, bestecinin seçtiği esas tonalite oluyordu ve de besteci, doğal olarak bu tonu en açık şekilde göstermeye çalışıyordu. Her parçanın bir esas notası vardı; bu esas nota parça boyunca muhafaza ediliyordu, zaman zaman ondan uzaklaşıyor ve tekrar ona dönüyordu. Böylelikle, sürekli yeniden duyulduğu için bu nota baskın bir hal alıyordu (Webern, 1998, s. 60–61).

Webern “birşeylerin gelip düzeni yeniden kurması lazımdı” derken artık temel tonun bir kenara itilerek zorlu bir savaşın içine girildiğinin altını çizer ve “en korkunç yasakların, en büyük korkuların yenilmesi gerektiğine” değinir. Toplumsal karşı çıkışların anlamsız olduğunu ifade eden Webern, tona bağlı olmayan her yeni eserle artık yeni bir ülkeye vardıklarını, geleneksel armoni ilişkilerinin dışında bestelenen her eserin yeni ve değişik olduğunu savunur (Webern, 1998, s. 63). Nasıl ki sosyoloji

mevcut toplum biçimlerinin eleştirisine katkıda bulunma göreviyle de hareket ediyorsa müzik sosyolojisi de kimi zaman kuram ile eylemin arasındaki ilişkiyi her notanın birbirinden farklı niteliksel özelliklerini ortaya koyarak, ona toplumsal anlamlar yükleyerek açıklar. “Simmel, makro düzeyde çalışma eğiliminde olan işlevselcilik ve Marksizm’de olduğu gibi, büyük boy toplumsal düzen ve değişme teorileri geliştirmeye çalışan geleneksel sosyolojinin aksine, duyguları, ruhu, gündelik hayat ve ilişkilerin ayrıntılarını yakalayan bir ‘saf’ sosyoloji, gerçekliği sosyolojik hayatın temel ‘biçim’i ve içeriğine göre yorumlayabilecek bir bilgi sosyolojisi oluşturmaya çalışır. Simmel’in sosyolojisi, kendi döneminin diğer önde gelen sosyologlarınınkinin aksine, oldukça bireyselci, ayrıntılı ve felsefidir” (Slattery, 2012, s. 52).

Müzikte örneğin tonal armoni ve onun çeşitli biçimleri olarak tezahür eden burjuva estetiği, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, sanayinin egemenliğini yitirip yerini tedricen finans kapitalizmine terk ettiği bir geçiş dönemi boyunca çözülmüştür. Ancak bu süreç yalnızca doğal dinamiklerle gelişmemiştir; aynı zamanda, sanayi toplumunun doruğu olan en büyük yıkımın, “Büyük Harb”in, hemen öncesinde patlak vermeye başlayan köktenci sanat akımlarının burjuva estetiğine meydan okuyup onu yerle bir etmeye yönelmiş anlayışları sayesinde yeni bir sanat anlayışı yeşermiştir (Ergur, 2014).

Çoklukta birliği sağlayan ana ton için tin dünyasının yerine, somut ses dünyanın yaşayan notlarını felsefi düşünce modellerine göre yorumlamak da mümkündür. Örneğin Soykan’a (1991) göre “tonalite de ana tonun öteki tonlar üstüne egemenlik kurması, tonlar arasında çelişkinin, uyumsuzluğun ortadan kalkması, geleneksel diyalektikte sav-karşı sav çatışmasının, çelişkinin bireşiminde ortadan kalkmasına karşılık olurken; atonalitede armoninin enkazı üzerine kurulan kontrpuandaki dinmeyen amansız çatışma, negatif diyalektikteki bireşimsiz, süre giden çelişkiye karşılık olur (s. 82).

Müzikte Anlamın Değişimi, Toplumsal İşlev ve Politika

Müzik sadece toplumsal farklılaşma süreçlerinde artan sayıda öznenin -besteci, icracının- ve yaratılan eserlerin arasındaki korelasyonların sonucuyla açıklanabilecek bir sanat kolu değildir. Müzik, topluma ait sembol ve biçimlerin anlamlarını bilerek yorumlamayı da gerektirir. Özellikle bu sembol ve anlamlar toplumsal tanımlamaların sonucunda oluşur. Müzik yaratıcısı da kültürel nesnelere ile uğraşarak kendini ortaya koyabilir ve iç dünyasını sunabilir. Örneğin Fırat Kutluk (1997) *Müzik ve Politika* adlı kitabında “18. ve 19. yüzyıl Avrupa’sında müziğin politik gelişimi”, “Hitlerin Almanya’sı”, “ideoloji ve şarkı”, “Yahudi müziğinin asimilasyonu”, “Reich müzik odası” gibi konu başlıklarına yer verir. Burada önemli olan nokta müzik ve politikanın her dönem birlikte olduğudur.²⁶ Bu bağlamda İtalyanların, Almanların ya da Fransızların

²⁶ Ünsal Oskay (2001) yeni dönemin toplumsal koşullarındaki değişmelerin, çeşitli yenilikleri beraberinde getirerek müziğin kendi diyalektiğini ve tematik içeriğine değiştirdiğinden söz eder. “19. yüzyıldan itibaren müziğin üretimi ve tüketimi de ussallaştırılmış toplumsal ilişkilerin düzenleyicisi olan kurumlar eliyle gerçekleştirilmeye başladığı için modern toplum döneminde ortaya çıkmış; müziğin üretimi ve tüketimi geleneksizleşmek, sürekli olarak değişime uğramak, kendi aktüel zamanlarına bağlı olarak tarihselleşmek, değişime uğramaya katlanmak, zorunda kalmıştır” (s. 54).

toplum yaşamındaki değişiklikler, devrimler, akımlar, başkaldırıları sanat anlayışlarına şüphesiz yansımıştır. Müziksel temaların ve motiflerin politika aracılığıyla ortaya konmasını Kutluk şu şekilde vurgular: “İdeolojik bir zemin ya da politik bir mesaj verme, en yoğun olarak operada kendini gösterir”. Eserlerde verilen üstü kapalı mesajların bir masal içinde ya da fantastik bir olay örgüsü dâhilinde işlendiğini de belirtir (s. 15). Anlaşıldığı üzere müziğin politik ve toplumsal yanları sanatçının görevini, sorumluluk bilincinin düzeyini ve müziğini etkilemektedir.²⁷ Benzer bir yaklaşım Ernst Fischer’de (1979) göze çarpmaktadır. “Sanatın görevi”, “sanatın başlangıcı”, “sanat ve kapitalizm”, “öz ve biçim”, “gerçekliğin yitirilmesi ve bulunması” gibi başlıkların yer aldığı eserde sanatın evrimi, çeşitli sanatlarla değişik toplum yapıları arasındaki ilişkiler ile sanatların ve sanatçıların gelecekte topluma nasıl yön verebilecekleri konuları işlenmektedir. Marksist düşünürlerin eleştiri geleneğini sürdüren Fischer, sanatın üreticisine işlevsel olarak politik bir duruşu da zorunlu kılar:

Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gerekliliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlenektir. Ödevi; yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşılama; toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp işbölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanları belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak; bireysel hayatı toplumsal hayata, kişisel evrensel yöneltmek, insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurtarmaktır (s. 54).

Kuzey Amerikalı müzikolog Joseph Kerman (1985) müzikolojide eleştiri kavramını, müzik teorisi, analizi ve estetik üzerinden sıklıkla kullanan farklı bir bakışın renkli temsilcisidir. *Contemplating Music: Challenges to Musicology* [Müziği Düşünmek: Müzikoloji’nin Karşılaştığı Zorluklar] adlı ünlü eserinde eleştiriye şöyle tanımlar: Sanat eserlerinin anlam ve değerinin incelenmesi. Kerman’a göre eleştiri için en sağlam temeli müzik kuramı ya da etnomüzikoloji değil tarih oluşturur. Kerman ayrıca bazı geleneksel müzikologlara nazaran daha kapsamlı bir tarih kavramı ortaya koyar. Söz konusu bu kavram müzik sosyolojisi gibi öğeleri de içeren bir tarih (tarihsel müzikoloji) anlayışına daha yakındır. Kerman’ın bahsettiği sanat eserlerinin anlam ve değeri elbette toplum nezdinde ölçülecektir. Bu nedenle toplumsal unsurların analizi ‘eleştirel’ yaklaşımın benimsenmesinde hayati önem taşır (s. 16–19). Müzik eserlerinin içine doğdukları birbirinden bağımsız uzamlar

²⁷ Müziği ekonomi-politiği üzerinden inceleyen Jacques Attali, müziğin her dönem bir işaret taşıdığına değinir. Ama bu, ticari, özerk ya da kutsaldır. Müziğin alanı içerisinde üretilen her şey, sosyal bir oluşumun belirginleşmesine, bir güç simgesi haline gelerek yaşam kurallarının düzenlenmesine de katkı sağlar. Tonal müziğin değişim içinde olduğunun artık başka bir şekle dönüşmeye başladığının tespitlerini şu şekilde açıklar: “19. yüzyılın sonunda armonik müziğin tüm alanlarını keşfedilmişti; gösteriler, geniş bir topluluğa uğraşmak için yeterli olmuyordu. Başka müziklere, başka yayın biçimlerine ihtiyaç vardı. Tonal sistemin açtığı muazzam kombinezon alanı fazlasıyla araştırılmıştı. Bireyselliğin romantik yükselişi, müzisyenlerin eserleriyle dünya arasındaki farklılıkları –uyumsuzluğu– gitgide daha çarpıcı biçimde algılamalarına neden oldu. Müzikal üretim bir biçimde hazırlamakta olduğu siyasi kopukluktan daha da önce sıkışıp patlamaktadır. Bir düşüşü, bir kırılmayı, müziğin artık kutsal olarak görülmediğini ve biçimsel olmayanın, var edilmeyenin, temsili olmayanın sahneye çıktığını bildirmekte ve şiddete dönüleceği sıkıntısını dile getirmektedir. Armoni, yani gerçeği düzen prensibi, romantizmi, diğer bir deyişle gerçeğin ütöpk prensibini yarattıktan sonra, yerini sanatta ölümün çelişkili bir biçimde yüceltilmesine bırakır” (Attali, 2005, s. 36, 105).

olan toplumsal mikrokozmosların varlığını salt, müziğin kendi içinde değil; toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde gerçekleştirebilir. Tabii müziksel her ifadeyi toplumsal oluşumlara bağlamaya önem veren bir indirgemecilik anlayışından uzak, sanat ve sosyolojiyi nesnel ilişkiler boyutluyla ve onların üretim alanı içindeki yeri belirtilerek kültürel yapıtların yalın bir yansıması ya da toplumsal dünyanın sembolik anlatımları geliştirilebilir. W. V. Blomster'in (2010) sosyoloji ve müzik arasındaki ilişki için vurguladığı nokta çok önemlidir: "Müziği toplumla ilişki içinde kavramak onu böyle bir etkileşimin temeli yapan bir kavramını gerektirir. Aynı zamanda, müzik sosyolojisi, eğer böyle bir yorumun tehlikelerini ve sınırlamalarını ihmal ederse, gittikçe basit ve yüzeysel bir hale gelir. Bu nedenle, müziğin doğasını ve onun ifade edici potansiyelini, saptamaya yönelik içsel ihtimalleriyle birlikte düşünmek gerekir" (s. 495). Açıklama, bilgi ve biriktirme anlamında tanımlanmış yerleşik kalıplar hem kuram hem de pratiğe olan giderek artan hâkimiyetle sanat kendini özde tek boyutluluğa indirgemez. Toplumsal ve siyasal alanda bir görünüm meydana getirir. Larry Shiner (2013) kültür tarihi üzerinden kaleme aldığı eserinde modern sanat sistemine, güzel sanat ve zanaat ayrımının öncesine ve ötesine, sanatın bölünmesine, karşı akımlarına ve ilahlaştırılmasına, sanat ve zanaat ayrımına değinir. Sanatın ne olduğu ve nasıl bir rol üstlenmesi gerektiğine yönelik soruların yanıtlarının arandığı eserde sanat düşüncesinin tarihi, sanat meselesinin daha iyi anlaşılması için tarihsel bir bağlama oturtularak açıklanmaktadır. Shiner ayrıca sanat öğretimi, eleştirisi ve tarihi için belirlenen disiplinlerin değiştiğine dikkat çeker:

Müzik tarihçileri de varsa yoksa büyük (erkek) bestecilerin başyapıtlarının oluşturduğu sınırlı bir kanonu analiz etmekle yetinen geleneksel kaygıyı sorgulamaya başlamakta ve müzikolojinin kapsam ve yöntemlerini genişletme arayışına girmektedirler. Felsefeciler sanat düşüncesinin tarihselliğini incelemekte, bütün disiplinlerdeki feministler ise artık toplumsal cinsiyet meselesini görmezden gelerek sanat tarihi ve eleştiresiyle estetik çalışmaları yapmanın mümkün olmadığını göstermektedirler. Nihayet en radikal disiplin yenilikçileri edebiyatı kültürel çalışmalar içinde, sanat tarihini bir imgeler tarihi içinde eritiyorlar. Bununla birlikte bütün bu disiplinler-arası önerilerin çoğu mevcut disiplinlerin pabucunu dama atmaktan ziyade onları tamamlayacak gibi görünüyor (s. 400).

Sanatın anlamına yönelik -tarif edilemez olanla uğraşma arayışına girme şeklinde bir yaklaşım modern anlayışta mevcuttur. Sanatın bir şeyi ifade ettiği fikrinin somut sanatsal ürünleri olan yapıtlar farklı bağlamlarla, eleştiri kuramı ve uygulamasına yönelik deneyimlerle, sosyoloji perspektifiyle ele alınmaktadır. Söz konusu durumun örneğini Susan Sontag şu şekilde ortaya koyar:

Her sanat yapıtı bize bir şeyi *bilme* için bir paradigma ya da örnek, bir bilgilendirme sunar. Ama tinsel bir tasarım, bir mutlağa yönelmiş heveslerin taşıyıcısı olarak bakıldığında herhangi bir sanat yapıtının bize sağladığı şey, toplum-ötesi ya da etik-ötesi bir *incelik* kazandırmak için özgül bir örnek, bir terbiye ölçütü oluşturmaktır. Her sanat yapıtı, neyin söylenip neyin söylenemeyeceği (ya da temsil edilip edilemeyeceği) hakkında belli tercihlerin birleştiğini gösterir. Aynı zamanda neyin söyleneceği (ya da temsil edileceği) konusunda önceden kutsanmış kuralları altüst edecek üstü kapalı bir öneride bulunabilmek için kendi sınır çizgilerini ortaya koyar (Sontag, 2013, s. 69-70).

Felsefe, politika, tarih ve sosyoloji müziğin özgürleşmesine, anlamlandırılmasına ve tinsel gereksinimlerin doyumuna ulaşmasına yardımcı olurken bu ilişki, toplum ile bireyin en sıradan ve en küçük şeylerde bile yaşamının o anına (şimdiye) katkıda bulunur. Pierre Bourdieu'nün (2015) *Ayrım* adlı kitabına yazdıkları takdimde G. Çeğin ve E. Göker özellikle kültür sosyolojisi ile sınıf araştırmalarının etkisinden söz etmektedirler. Çalışma yalnız sosyolojiyle sınırlı kalmayıp ilişkide bulunduğu diğer disiplinlerde de kültürel tüketimin insanlar arasındaki hiyerarşileri, farkları ve mesafeleri yarattığını oraya koyar. Bourdieu, farklı sınıfların kültürel beğenileri ve kültürel tüketim arasındaki yatınlıklarını, ayrışma ve hiyerarşinin nasıl meydana geldiğini açıklar. Ayrıca, kültürün 'kutsanmış' biçimleri içinde sanat ve müzik de vardır. Bu bağlamda "Kültürel tüketim farklılıkları 'yüksek (kalburüstü) beğeni' ile 'alçak (vasat altı) beğeni' arasındaki bir kutuplaşma ile değil, artan çeşitlilik ve geniş kesimlerin çok farklı ('elit' ve 'sıradan' kategorilerinin bir arada olduğu) kültürel beğenilere aynı anda sahip oluşu ile daha iyi açıklanabilirdi. Örneğin, müzik beğenisi artık sınıflar arası hiyerarşi pekiştirici değildi, sosyoekonomik özellikleri açısından heterojen olan büyük bir kitle, 'hem opera hem rock', 'hem hiphop hem klasik müzik' tüketebiliyordu" (s. 11). Sosyoekonomik hiyerarşilerle yaşam tarzı hiyerarşileri arasındaki ilişkilerin müzik örneğine yansımaları Bourdieu'nün Marksist bir ekolün izlerini sürdürdüğünü anımsatır. Zira Bourdieu'nün kullandığı kültür ve sınıf gibi sözcükler üretim ilişkilerinde toplumsal sınıf teorilerinin en çok kullanılan kavramlarıdır. Weber'in ve Simmel'in müzik üzerine ele aldıkları fikirler gibi bir başka sosyolog Erving Goffman (1922-1982) toplumsal öğelerin en çok yer aldığı ve bütün sanatlar içinde günlük yaşam pratiklerinin en fazla kullanıldığı sanat dalı olan tiyatro üzerinden sahne ve sahne arkası faaliyetleri yüz yüze etkileşim tanımlamalarıyla açıklar. Goffman, simgesel bakış açısıyla değerlendirdiği dramaturjik fikirleri, sosyolojik kavramları ayrıntılarıyla ele almadaki yaratıcı yanıyla Georg Simmel'e benzemektedir.

Webster dramaturjiyi 'tiyatro ile ilgili oyun yazma ve sahnede sunma (oynama-gösteri) sanatı' olarak tanımlar. Goffman'ın ilklerden olan ve sık sık anılan çalışması *The Presentation of Self in Everyday Life* [Günlük Yaşamda Benliğin Sunuluşu] tanıdık sosyolojik kavram olan rolü olarak, insan davranışını bir tiyatro sahnesinde çözümlemek suretiyle sahneye tekrar çıkarmıştır. Kadın ve erkek oyuncuların sahne üzerindeki oyunla ilgili durumlarını alarak, bu etkileyici gösteriyi gerçek dünyada rollerini oynamakta olan alelade kadın ve erkeklerin günlük hayatlarına uygular (Wallace & Wolf, 2012, s. 319).

Aslında burada Goffman'ın odaklandığı nokta bireylerin günlük hayatlarında kendilerini ve etkinliklerini nasıl gösterdikleridir. Sembolik etkileşimden yararlanarak toplumsal yaşamı bir tiyatroya benzeten Goffman, günlük hayatın bütünü bir oyun olarak inceler ve hayat sahnesinde gündelik rollerini oynayan sıradan insanların evde, işyerinde, okulda ve diğer mikro faaliyet yerlerinde nasıl bir görüntüye sahip olduklarını sosyolojik değişkenler üzerinden tartışır. Müziğin kavramlaştırılması sırasında çok ince ve keskin bir hattın bulunduğuna işaret eden Ergur (2009), müzik ve sosyolojik düşünüş arasındaki bağlamın ortaya konmasında izlenecek bilimsel,

sanatsal ve tarihsel yolun rasyonellikle, disiplinlerin ortak çalışmalarıyla, birbirlerine katkıda bulunmalarıyla, iletişim kurmalarıyla sağlanabileceğinin önemine değinir:

Toplumbilimciler, müzikbilimciler, müzik icracıları, müzik eleştirmenleri ve diğer bağıl etkinlik alanları kendi üzerine kapalı bir mikro-dünyada kendilerini, kapalı ve gitgide kapanan dillerinin totolojik ve yetkeci döngüsüne mahkûm etmiş olurlar. O yüzden, müzik dilini hiç bilmeyen toplumbilimciler, kendilerini, örneğin yalnızca şarkı sözü çözümleyerek, müziği açıklamaya ehil addedebilmekte, diğer yandan müzik profesyonelleri, yaptıkları işin toplumsal bağlamı üzerinden tartışmayı, bizatihi müziğe hakaret kabul edebilmektedirler. Bu sonu gelmez bir kısır döngüdür; kültür yaşamına hiçbir katkısı olmadığı gibi, epeyce zararı da vardır (s. 13).

Özetle, farklı uzmanlık alanlarının ortak bir çalışma zemini kurabilmeleri bilimsel işbirliğin esas alınmasıyla ve her bir alanın kendi belirleyeceği yöntem arayışını korumasıyla sağlanacaktır. 1930'lar müzik sosyolojisinin hamilerinin el değiştirmeye başladığı yıllardır. Teorilerin mirasçılarının tek tek ortaya çıkacağı zaman gelmiştir. On iki sene Simmel'in üzerinden, on sene de Weber'in üzerinden geçmiştir. Evet, bu figürler sadece bedenleriyle dünyaya veda ettiler ama nasıl? Arkalarında toplumsal, eleştirel felsefi bakışı müzik sosyolojisinin önceliğinin içine koyarak. Nitekim bu isimlerin açtığı yol ve sundukları yaklaşımlar izleyici bulmakta zorlanmayacaktır. Müzik sosyolojisinin sanatın özerkliği ve toplumsallığı gibi konular Frankfurt Okulu'nun üzerine yoğunlaştığı gündemlerin vazgeçilmezleri arasında yer alacaktır. Endüstrileşme, kentleşme ve modernleşme süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan kitle toplumunu sosyolojik olarak değerlendiren Ayhan Erol (2009b) sermayenin iktidarı karşısında ele geçirilen kültürün ve ona ait toplumun tanımını şu şekilde yapmaktadır: "Kitle toplumu kuramcılarına göre halk, insanların aralarındaki iletişim ve etkileşim ilişkisinin gevşediği hatta çözülmeye başladığı durumlarda artık kitleye dönüşür. Vurgu dönüşümdedir. Dönüştüren ise kapitalizmdir. Atomlaşmış bireylerden oluşan kalabalıklar artık kitledir. Dolayısıyla 'modernizm'in en büyük 'icat'ı ise 'kitle toplumu'dur (s. 28). Burada unutulmaması gereken bir noktaya Soykan (2015) dikkat çeker: "Toplumların belli zamanlarında belli estetik beğeniler egemendir. Beğenin toplumdaki zaman içinde değişmesi bir olgudur; bu sanat anlayışlarının değişmesiyle olur" (s. 55). Kültür endüstrisi toplumsal dönüşüm imkânlarıyla ilişkisi çerçevesinde ele alınmaktadır.²⁸ Parçalanma ve şeyleşme, yüksek sanat ile kültür endüstrisi arasındaki ayrılıkların sembol ifadeleridir. Eleştirel teori; felsefe, politika, psikoloji, sosyoloji ve kültür çalışmaları açısından 20. yüzyılın etkisi en yüksek kuramsal teorilerinden biridir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin önde gelen ismi Adorno, eleştirel teoriyi kapitalizmin kültür vurgusu üzerinden ele almış ve sanatın bağımsızlaştırıcı, özgürleştirici misyonu olduğunu savunmuştur. Müzik sosyolojisi çalışmalarında "Adorno bestecilerin ya da dinleyicilerin belirli sınıfsal kökenlerine önem vermemiş; bunun yerine, burjuva toplumunun çelişkilerini ortaya

²⁸ Sanatın giderek maddi üretim süreçlerinin içinde eridiği, ideolojik ve toplumsal anlamda egemen aklı yenik düştüğü tartışmaları "Kültür Endüstrisi" kavramının gündemindedir. Kültür endüstrisine genel bir bakışın yapıldığı, kültür ve yönetim arasındaki ilişkilerin ele alındığı önemli bir çalışma olarak bkz. (Adorno, 2013).

koymakta müzik yapıtlarının objektif sonuçları, etkileri üzerinde durmuştur” (Jay, 2001, s. 186). Toplumsal araştırmaların merkezi Frankfurt Okulu üyeleri genel olarak aklın araçsallaştığını ve rasyonalitenin baskın anlayış haline geldiğini, standartlaşmış düşünme eylemlerini bireyin üzerinde zayıf kıldığını belirtmiştir.²⁹ Kitlelerin aldatılışı olarak ifade edilen aydınlanma kültürünün her şeye benzerlik kazandırdığı iddiasını taşıyan kültür endüstri eleştirisi, aslında bireyin kendi bilincini kontrol eden egemen ideolojiye yapılmış sert bir eleştiridir.

Kültür endüstrisi, müziksel ve sosyolojik açıdan ideolojiyle çok yakın olarak ilişkilendirilen bir temadır. Bu terim Adorno ve Horkheimer tarafından ‘Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma’ başlığıyla Frankfurt Okulu’nun en etkin yayını *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde yer alır (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 162–222). J. M. Bernstein 1991 yılında *Culture Industry* adlı derlemeye yazdığı sunuşunda 3 Mart 1936’da Adorno’nun, Walter Benjamin’e yazdığı mektuba da yer verir. Sanatsal modernizm ve kültür endüstrisi arasındaki keskin çizgilerin görüldüğü ifadeler şu şekildedir: “Yüksek sanat da, sınaî biçimde üretilmiş tüketici sanatı da, ‘kapitalizmin damgasını taşır, ikisi de dönüşüm unsurları içerir. Bu ikisi, bir araya geldiklerinde yetemedikleri tam bir özgürlüğün birbirinden ayrılmış iki yarısıdır” (Adorno, 2013, s. 11). Sosyoloji ve sanat alanlarının özerkleşme süreçlerinde özellikle müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi kavramsal analizlerle ya da teorik temellendirmelerle bilimsel olarak ele alan müzik sosyolojisi müziğe aynı zamanda sosyal eğilimlerin de ağırlığıyla bir *toplumsal köken* kazandırır. Böylelikle müzik, büyük sembolik kazançlar elde ederek *birlik etkisi* ortaya çıkarma koşulunu sağlar ve sosyolojik soruşturmalarla dönüşümün temelinde yer alan düşünce ve eylemleri *yapılaştırma* (estetik, mantıksal, müziksel) süzgecinden geçirir ve ürünü, aracı ve beklentisi olduğu düzene seslerle karıştırır. Kültürel ve sanatsal üretimin sürekli canlılığını sağlamaya yatkın bir o kadar da yetkin bu etmenler düşünüldüğünde müziksel alanın toplumsal belirlenimlerin etkisi altında kaldığı görülmektedir. Kolektif bilincin egemenliğiyle kendi yaratılışının öznesi olmak için kendini yaratıcı olarak üretmek zorunda kalan bir sanatçının değerler dünyasında çatışmaya girebileceği gerçeğinin psikolojik çıkarımı da üzerinde tartışılacak farklı sonuçlar arasındadır.

29 1923’de Frankfurt Üniversitesi’ne bağlı olarak Toplumsal Araştırma Enstitüsü adıyla kurulan Frankfurt Okulu’nun önde gelen üyeleri hakkında bazı kısa notların verilmesi, onların müziğin ekonomi-politiği, felsefesi, psikolojisi ve sosyolojisinin diyalektik tarihsel serüveninin daha kolay anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Örneğin Adorno Frankfurt Üniversitesi’nde felsefe, psikoloji, sosyoloji ve müzik çalışmalarına katılmıştır. Frankfurt Okulu sonrası geç dönemin büyük düşünürü Jürgen Habermas (d. 1929) Adorno ile birlikte çalışarak onun asistanı olmuştur. Heidelberg’de felsefe derslerine girdi. Frankfurt Üniversitesi’nde felsefe ve sosyoloji profesörü oldu. Habermas’ın esas çalışmaları temelde bilgi teorisinin sorunlarıyla ilgilidir; ancak son zamanlarda ekonomik süreçlerin insan psikolojisini ve zihinsel ürünlerini nasıl etkilediğiyle ilgili Marx’ın tarih teorisi ve geç kapitalist toplumun çözümlemesi gibi konulara eğilmiştir. 1956 yılında Toplumsal Araştırma Enstitüsü’ne katılarak Frankfurt Okulunda Adorno ve Horkheimer ile çalışır. Max Horkheimer (1895-1971) iktisat eğitiminden sonra psikoloji ve felsefeye yönelmiştir. Akademik çalışmaları Frankfurt Üniversitesinde devam ederken 1931 yılında Enstitü’nün direktörü olmuş ama Nazilerin iktidara gelmesiyle önce Cenevre’ye sonra da New York’a gitmiştir. Enstitü kendine Columbia Üniversitesi’nin kampüsünde bir yer bulmuş, 1950’de Enstitüyle birlikte Frankfurt’a dönmüştür. Herbert Marcuse (1898-1979) Berlin ve Freiburg Üniversitelerinde Husserl ve Heidegger’le felsefe çalışmış, 1932’de Enstitü’nün üyesi olmuştur. 1933’de diğer üyeler gibi önce Cenevre ardından da New York’a giderek 1934-1940 yılları arasında Horkheimer ile çalışmıştır. Friedrich Pollock (1884-1970) I. Dünya Savaşı’ndan sonra Münih, Freiburg ve Frankfurt Üniversitelerinde iktisat ve siyaset öğrencisi olarak yer almış, 1923’de arkadaşı Felix Weil tarafından düzenlenen ‘I. Marksist Çalışma Haftası’na katılmış ve kuruluşundan itibaren Enstitü’nün önde gelen bir üyesi olmuştur (Bottomore, 1997, s. 101-104).

Sonuç

Avrupa-merkezci bir bakışın izlerini kimi zaman açıklamalarında hissettiğimiz müzik sosyolojisinin öncüleri; Simmel, Weber, Lukács ve Adorno daha birçok sosyolog ve filozofun yer aldığı bu yazıda müziğe toplumsal bir görev atfedildiği anlaşılmaktadır. Müziğin fiziksel olduğu kadar zihinsel yönden de incelenip somutlaştırılmasında toplumun davranışlarını, ses malzemelerini, etkinlik alanlarını ve ilişkilerini tarihsel ve sosyal bir bağlam içerisinde ele almanın önemine değinilmiştir. Burada, düşünürler müziğin sosyolojik diline özellikle dikkat çekmişlerdir. Duyusal biçimde somut olan ses, insan etkinliğinin bir ürünü olarak kendini müziğin içinde var eder. Müziğin bu dili eşsiz bir hayal gücüne sahiptir. Yaratma edimi her ne kadar psikolojinin yaygınlıkla inceleme alanına giriyorsa da, üretilen her şeyin toplumda kolektif bir biçimde ortaya konduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden müzik sosyolojisini müzik-dışı unsurlarla sınırlamaya çalışan yaklaşımlar bilimsellik ve objektiflik açısından tartışmalıdır. Müziğin şekillenmesi toplumsal süreçlerin sonucuyla da ilgilidir. Müzik, toplumsal yaşam içindeki karşılıklı-etkileşimleri aracı kılarak müziğin üreticisini, yeniden üreticisini ve tüketicisini bir araya getirir. Kısacası müziği ve toplumu incelemenin bilimsel yolları müzikoloji ve sosyoloji [sosyomüzikoloji], müziği sadece işitsel (aural) bir iletici olarak görmez. Müzik artık toplumsal olarak vücut bulmuştur. Bu iki bilim birbiriyle sürekli iletişim halinde kalabilirlerse rastlantısal karşılaşmaların ötesinde tartıştığım *sosyomüzikoloji* kavramı “geçici karakter bilimi”, “yardımcı disiplin” gibi tanımlamaların dışında özel araştırma yöntemi ve sunumu olan bağımsız bir bilim ve müzik kuramı olarak esaslı bir farklığa işaret edebilir.

Simmel, Alman ve Avrupa sosyolojisinde özel bir yere sahiptir. Kendi yöntemleriyle felsefe üzerinden sosyolojik bakışı inşa etmiş metafizik düşünme yollarıyla müziğin sosyal içeriğinin sosyolojik referanslarla birlikte ele alınmasının önemini belirtmiştir. Toplumsal hayatta müziğin oynadığı rol üzerine, aydınlatma ve müzik türlerine dair (kuram temelli) basit bir sınıflandırma sunmanın yanı sıra, sanatın toplumsal bağlamını doğru değerlendirmek için hem müziksel mecranın teknik yönlerinin kavranmasına hem de onu çevreleyen toplumsal süreçlere dair farkındalığa ihtiyaç olduğunu vurgular. Sunduğu örnekler, toplumsal aktörlerin nasıl müziksel nitelikler edindiği ve toplumsal anlamda nasıl özel bir tanıma kavuştuklarına dair yapılan sosyolojik araştırmaların ne denli önemli olduğunu ortaya koyar. Bu özel tanım, toplumsal sisteme tesir eden ve dolayısıyla ifadelerin müziksel biçimini etkileyebilecek toplumsal düzenlemelerin ne denli çeşitli olduğuyla da ilgilidir. Simmel müziğin kültürel anlamı üzerine düşünmüş ve onu konuşmanın temeli gibi saymıştır. Konuşma gibi müzik de etkileşim halindedir ve bu, Simmel’e göre sosyal ilişkilerin adeta bir manifestosudur. Çünkü etkileşim şekilleri ya da sosyal biçimler öznel olarak varlıklarını sürdürür. “Simmel’in müzik sosyolojisi için önemi, klasik sosyoloji geleneğinin aksine, duygulara yönelen sosyolojisi aracılığıyla müziksel etkileşimlerin anlamlarını çözümlemeye girişmesidir.

Yaşam-form düalizmi çerçevesinde betimlediği ve bir form olarak tanımladığı müzik, Simmel için sosyal yaşamı etkileyen ve tanımlayan ölçütlerden biridir” (Esgin, 2016, s. 76). Simmel’in epistemolojik ve metodolojik temellerinde farklı birimlerin karşılıklı tesirleri olarak ifadelendirilebilecek bir kavramı olan *etkileşim*, ele aldığı başka kuramsal konularda da yöntemsel aracı olmuştur.

Müzik eserini form haline gelmiş bir yaşam ifadesi olarak nitelendiren Simmel için eser bir kez yaratıldıktan sonra, hayatın daha sonraki süresi içinde form ve yaşamın tam merkezinde yer alır. Müzikte gerçekliğin özünü iletişimsel içerikte bulan Simmel için “sanat eseri ‘bir mizaç doğrultusunda dünyanın bir parçasını görmek’ ise, felsefe bir mizaç doğrultusunda dünyanın bütünü görmektedir. Her ikisi de, bir manzara karşısında söylendiği gibi *état d’ame*’ı (ruh hal, gönül hali) yansıtırlar” (Simmel’den akt., Jung, 2001, s. 116). Bu bağlamda modern yaşamda kültür dünyalarının adeta bir özeti olan kentte, başkent Berlin’de doğan düşünsel eylemin başat aktörü Simmel, sanat eserlerinin rolüne metafiziksel bir boyut ekler. Böylece sanat eserlerinin ve müziğin dilini açıklarken hem sosyolojiyi hem de felsefeyi bilgikuramsal gereklerle kendi tarihsel süreç anlayışına göre yorumlar.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (2013). *Kültür endüstrisi, kültür yönetimi* [Kulturindustrie] (N. Ülker, M. Tüzel & E. Gen, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (1949/1973). *Philosophy of modern music* [Philosophie der neuen Musik] (A. G. Mitchell & W. V. Blomster, trans.). New York, NY: Continuum.
- Adorno, T. W. (1962/1989). *Introduction to the sociology of music* [Einleitung in die Musiksoziologie] (Trans. E. B. Ashton). New York: Continuum.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010a). *Aydınlanmanın diyalektiği, felsefi fragmanlar* [Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente] (N. Ülner & E. Öztarhan-Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010b). *Sosyolojik açılımlar, sunular ve tartışmalar* [Soziologische Nach Vorträgen und Diskussionen] (M. S. Durgun & A. Gümüş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Akpolat, Y. (2015). *Tinin sosyolojisi Simmel sosyolojisinin inşası*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe: Müziğin ekonomi-politiği üzerine* (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2014). *Müsiki İnkılâbı’nın sosyolojisi, klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi, sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Becker, H. S. (1989). Ethnomusicology and sociology: A letter to Charles Seeger. *Ethnomusicology*, 33(2) 275–285.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Blaukopf, K. (1992). *Musical life in a changing society* (D. Marinelli, Çev.). Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Blomster, W. V. (2010). Müzik sosyolojisi: Adorno ve ötesi (H. E. Bağce, Çev.). H. E. Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* içinde (s. 483–519). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bottomore, T. (1997). *Frankfurt Okulu* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Bottomore, T. B. (1998). *Toplumbilim: Sorularına ve yazınına ilişkin bir kılavuz* (4. basım, Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Der Yayınevi.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (G. Çeğin, Ed., D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bulgan, M. (2016). Günümüzde müzik etnolojisi. M. Bulgan (Ed.), *Müzik etnolojisi* içinde (s. 51–64). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Canbay, A. (2015). Müzik estetiği. Z. Nacakcı & A. Canbay (Ed.), *Müzik kültürü* içinde (s. 231–270). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius: Musical politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. UK: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno rethinking music sociology*. UK: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2004). *Historical perspectives in music sociology*. *Poetics*, 32, 211–221.
- Dörr-Backes, F. (1995). Georg Simmel between modernity and postmodernity [Georg Simmel zwischen Moderne und Postmoderne]. In F. Dörr-Backes & L. Nieder (Eds.), *The study of culture in Georg Simmel's writings on art* (pp. 119–128). Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Ergur, A. (2002). *Portedeki hayalet: Müziğin sosyolojisi üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli aklın defteri: Toplumbilimsel izdüşümler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ergur, A. (2014). *Öncü sanatçı ne yapmalı?* <http://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/ali-ergur/oncu-sanatciyi-ne-yapmalı/312/> adresinden edinilmiştir.
- Ergur, A. (2015). *Durumlar, duygular ve müzikleri*. <http://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/ali-ergur/durumlar-duygular-ve-muzikleri/532/> adresinden edinilmiştir.
- Erol, A. (2009a). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A. (2009b). *Popüler müziği anlamak, kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Esgin, A. (2016). *Sosyolojik soruşturmalar, gündelik olanın analizinden kesitler* (2. basım). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Etzkorn, K. P. (1964). Georg Simmel and the social of music. *Social Forces*, 43(1), 101–107.
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik neyi anlatır* (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fischer, E. (1979). *Sanatın gerekliliği* (3. basım, C. Çapan, Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Frisby, D. (1992). *Simmel and since: Essays on Georg Simmel's social theory*. London and New York: Routledge.
- Froehlich, H. C. (2016). *Sociology for music teacher, perspectives for practice*. London and New York: Routledge.

- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Günay, E. (2011). *Müzik sosyolojisi, sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güven, U. Z. & Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye’de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi. *Sosyoloji Dergisi*, 29(2), 1–19.
- Habermas, J. (1996). Georg Simmel on philosophy and culture: Postscript to a collection of essays. *Critical Inquiry*, 22(3), 403–414.
- Haydon, G. (1941). *Introduction to musicology*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Horsfall, S. T., Meij, J. M., & Probstfield, M. D. (Eds.). (2013). *Music sociology: Examining the role of music in social life*. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis.
- İşıктаş, B. (2014). Aydınlan(ma)’dan Meta’ya birey ve müzik ilişkisi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 108–119.
- Jay, M. (2001). *Adorno* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Der Yayınları.
- Jung, W. (2001). *Georg Simmel yaşamı, sosyolojisi, felsefesi* (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel müzikoloji* (2. basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Keil, C. (1998). Call and response, applied sociomusicology and performance Studies. *Ethnomusicology*, 42(2) 303–312.
- Kemple, T. M. (2009). Weber/Simmel/Du Bois, Musical thirds of classical sociology. *Journal of Classical Sociology*, 9(2), 187–207. <http://dx.doi.org/10.1177/1468795X09102122>
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Kim, D. D. (2006). *Georg Simmel in translation interdisciplinary border-crossings in culture and modernity*. UK: Cambridge Scholars Press.
- Kizińska, K. (2013). Elements of sociology of music in today’s historical musicology and music analysis. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 3(1), 63–65.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve politika*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Leppert R. (1995). *The sight of sound: Music, representation and the history of body*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Leppert, R., & McClary, S. (Eds.). (1987). *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukács, G. (2001). *Estetik III* (2. basım, A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukács, G. (2011). Georg Simmel. In J. Ö. Dirlikyapan (Ed.), *Georg Simmel: Sosyolog, sanatçı, düşünür* içinde (s. 351–356). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mustan Dönmez, B. (2015). *Müziğin kökeni üzerine: Müziğin etimolojisi, ontolojisi, tanımı, oluşumu, bağlamları ve işlevleri üzerine bir değerlendirme*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Nedelmann, B. (2003). Inclusions and exclusions in European societies. In A. Woodward & M. Kohli (Eds.), *At the turn of the centuries: Georg Simmel then and now* (pp. 21–37). London and New York: Routledge.
- Norbert, E. (1993). *Mozart: Portrait of a genius*. Berkeley: University of California Press

- Pyhtinen, O. (2010). *Simmel and 'the social'*. New York: Palgrave Macmillan.
- Qureshi Bruckhardt, R. (2002). *Music and Marx: Ideas, practice, politics*. NY and Great Britain: Routledge.
- Rammstedt, O., & Cantó-Milà, N. (2015). Simmel, Georg (1858-1918). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2nd eds., Vol. 21, pp. 963–969). Amsterdam: Elsevier.
- Ritzer, G. (1992). *Sociological theory* (3th ed., Ü. Tatlıcan, Trans.). McGraw-Hill. [http://www.umittatlican.com/uploadsF/1/George-Simmel--\(George-Ritzer-1991\).pdf](http://www.umittatlican.com/uploadsF/1/George-Simmel--(George-Ritzer-1991).pdf)
- Rousseau, J. J. (2011). *Melodi ve müziksel taklit ile ilişki içinde dillerin kökeni üstüne deneme* (Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sağlam, Y. & Gürsoy-Sökmen, M. (Ed.). (2013). [Sontag] *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scaff, A. L. (2011). Weber, Simmel ve Kültür sosyolojisi. J. Ö. Dirlikyapan (Ed.), *Georg Simmel: Sosyolog, sanatçı, düşünür* içinde (s. 247–278, E. Yenisoy, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Sena, C. (1972). *Estetik, sanat ve güzelliğin felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sennett, R. (2002). *Saygı, eşit olmayan bir dünyada* (2. basım, Ü. Bardak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2012). *Beraber* (İ. Özküralpli, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Siegel, J. T. (1999). Georg Simmel reappears: The aesthetic significance of the face. *The Johns Hopkins University Press*, 29(2), 100–113.
- Silbermann, A. (1979). *Klassiker der kunst-soziologie, Taine, Guyau, Plechanow, Simmel, Weber, Lenin, Cassirer, Lukacs, Panofsky, Hauser, Adorno*. Munich: C. H. Beck.
- Simmel, G. (1997). *Simmel on culture: Selected writings* (D. Frisby & M. Featherstone, Eds.). London, UK: Sage.
- Simmel, G. (2008). *Modern kültürde çatışma* (T. Bora, N. Kalaycı & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2015). The Routledge reader on the sociology of music. In J. Shepherd & K. Devin (Eds.), *Psychological and ethnological studies on music* (pp. 35–42). New York and London: Routledge.
- Slattery, M. (2012). Formel sosyoloji. Georg Simmel. Ü. Tatlıcan (Ed.), *Sosyolojide temel fikirler* içinde (s. 51–57, H. Harlak, Çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Soykan, Ö. N. (1991). *Müziksel dünya ütopyasında Adorno ile bir yolculuk*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Soykan, Ö. N. (1998). *Arayışlar: Felsefe konuşmaları-1*. İstanbul: Küyerel Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve sanat felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Spillman, L. (Ed.). (2002). *Cultural sociology*. UK: Blackwell Publishers Ltd.
- Swingewood, A. (2010). *Sosyolojik düşüncenin kısa tarihi* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taylor, T. D. (2001). *Strange sounds: Music, technology and culture*. New York, NY: Routledge.
- Todorov, T., Focroulle, B. & Legros, R. (2014). *Sanatta bireyin doğuşu* (3. basım, E. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*, 16(4), 633–653. <http://dx.doi.org/0884-8971/01/1200-0633/0>

- Uyar, Y. M. & Karahasanoğlu, S. (2016). The early performance of jazz music in Turkey. *Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies*, 13, 129–139.
- Ülken, H. Z. (2008). *Dünyada ve Türkiye’de sosyoloji: öğretim ve araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Wallace, R. A. & Wolf, A. (2012). Çağdaş sosyoloji kuramları: Klasik geleneğin genişletilmesi (3. basım, L. Elburuz & M. R. Ayas, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Weber, W. (1992). *The rise of musical classics in eighteenth-century England: A study in canon, ritual, and ideology*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- Webern, A. (1998). *Yeni müziğe doğru* (2. basım, A. Bucak, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.