

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

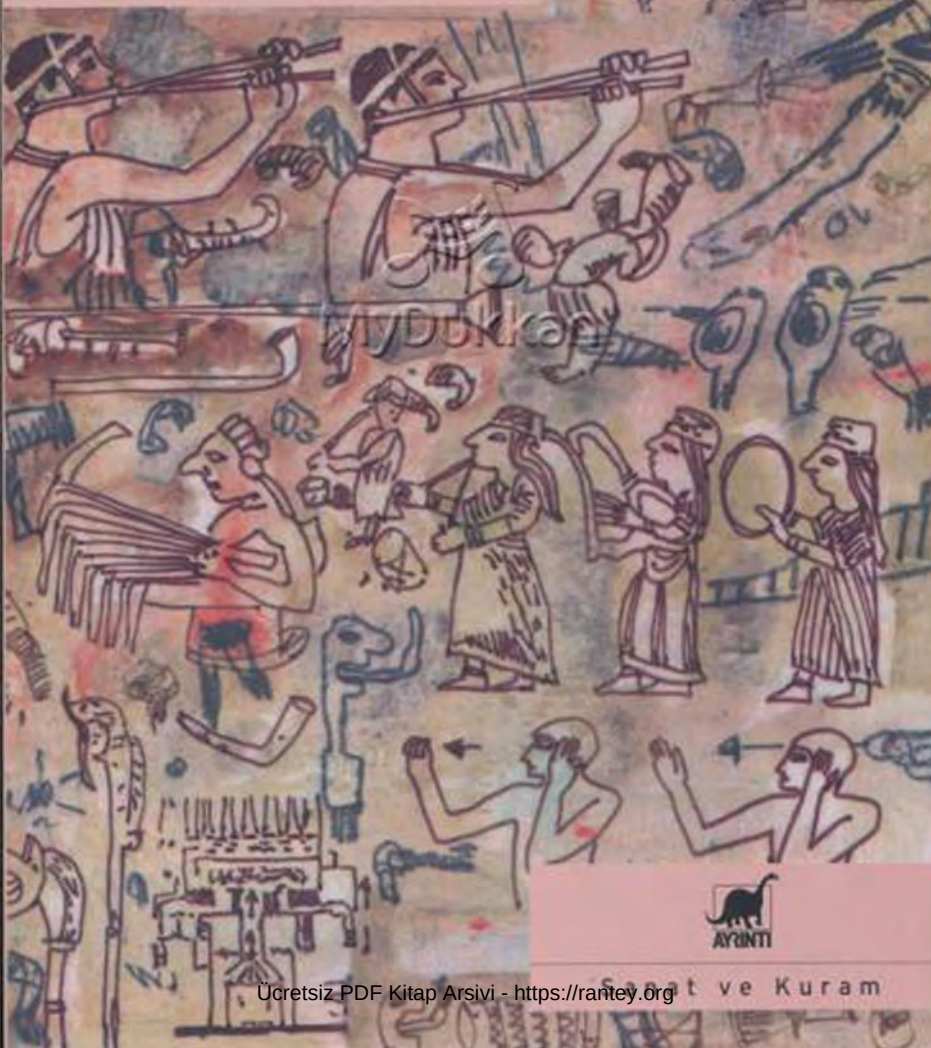
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Jacques Attali

Gürültüden Müziğe

Fransızca'dan Çeviren: GÜLÜŞ GÜLCÜĞÜLÜ Türkmen



16

ZIGÉ • Jacques Attali

107080



450

Sanat ve Kuram Dizisi

.....

Ayrıntı Yayınları



JACQUES ATTALI 1943'te Cezayir'in başkenti Cezayir'de dünyaya geldi. Paris'teki Politeknik Okul'dan mezun oldu. Paris Üniversitesi Ekonomi Bölümü'nden doktora derecesi aldı. Ayrıca Politeknik Okul'dan, Siyasi Araştırmalar Enstitüsü'nden ve National School of Administration'dan çeşitli dereceler aldı, çeşitli üniversitelerde dersler verdi. 1973-2003 yılları arasında otuzdan fazla kitap yayımlayan Attali verimliliğiyle olduğu kadar, el attığı konuların çeşitliliğiyle de dikkat çekiyor.

1981-1990 yılları arasında François Mitterrand'ın özel danışmanlığını üstlenen Attali, Avrupa Yeniden Yapılanma ve Kalkınma Bankası'nı kurdu.

Attali, ekonomiden müziğe kadar uzanan değişik konularda denemeler, aynı zamanda romanlar ve öyküler kaleme aldı. Eserleri yirmiye aşkın dile çevrildi. Kent Üniversitesi ve Hayfa Üniversitesi'nden *honoris causa* derecesi aldı.

Ekonomi ve sosyoloji alanındaki başlıca yapıtlarında insanlık tarihindeki eğilimlerle ve geleceği tahmin etmek için bunlardan yararlanılmasıyla ilgilendi. Tıpkı elinizdeki *Gürültüden Müziğe*'de yaptığı gibi. Gelecekteki uygarlığın doğasının belirleyici özelliğine işaret etmek için göçebe toplum kavramını yarattı. Fütüroloji ve "şebekeler çağı" üzerine çalışan Attali'nin romanlarının çoğu da bilimkurgu türündedir.

1984'te yeni teknolojiler için Avrupa'nın ana programı olan Eureka'yı kuran Attali, 1989'da da Bangladeş'teki seller nedeniyle uluslararası bir yardım programı başlattı. Attali ayrıca Paris'te Danıştay üyeliği ve BM Genel Sekreteri'ne nükleer silahların yayılması konusunda danışmanlık yaptı.

1998'de İngiltere'deki Aspen Enstitüsü'ne sunduğu bir raporda yoksul ülkelerin gelişmesi için Internet kullanımı kavramını açıkladıktan sonra, PlaNet Finance adlı yeni bir uluslararası enstitü kurdu.

Başlıca romanları: *La vie éternelle* (1989), *Le premier jour après moi* (1990; *Ölümünden Sonraki İlk Gün*, Çev. Nasuhi Güpgüp, Sel Yayıncılık, 1998), *Il viendra* (1994), *Manuel, l'enfant-rêve* (1995), *Au-delà de nulle part* (1997), *La femme du menteur* (1999).

Denemeleri: *Analyse économique de la vie politique* (1973), *Modèles politiques* (1974), *L'Anti-économique* (Marc Guillaume ile birlikte, 1975), *La Parole et l'Outil* (1976), *La Nouvelle Economie française* (1978), *L'Ordre cannibale* (1979), *Les Trois Mondes* (1981), *Histoire du temps* (1982), *La Figure de Fraser* (1984), *Chemins de sagesse* (1996), *Au propre et au figuré* (1988), *Lignes d'horizon* (1990; *Ufuktaki Görüntüler*, Çev. Hüsnü Arslan, Pencere Yayınları, 1996), *1492* (1991; *1492*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, 1999), *Verbatim I* (1993), *Economie de l'Apocalypse* (1994), *Verbatim II* (1995), *Verbatim III* (1995), *Fraternités* (1999).

Attali, ayrıca *Blaise Pascal ou le génie français* (2000) ve *Sigmund Warburg. Un homme d'influence* (1985) başlıklı iki biyografiyle, *Les Portes du ciel* (1999) adlı bir oyun da kaleme aldı.

Jacques Attali

Gürültüden Müziğe

.....
Müziğin Ekonomi-Politigi Üzerine

Ayrıntı: 450
Sanat ve Kuram Dizisi: 16

Gürültüden Müziğe
Müziğin Ekonomi-Politigi Üzerine
Jacques Attali

Kitabın Özgün Adı
Bruits
Essai Sur L'Economie Politique de la Musique

Fransızca'dan Çeviren
Gülüş Gülcügil Türkmen

Yayıma Hazırlayan
Işıl Özcan

Düzeltili
Sait Kızılırmak

© Librairie Arthème Fayard ve PUF,
2001 basımından çevrilmiştir.

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım 2005
İkinci Basım 2014

Baskı Adedi 1000

ISBN 978-975-539-445-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
Hobbar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Gürültüden Müziğe

.....
Jacques Attali

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI

Giriş

Niall Lucy

KES YAPIŞTIR

Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği

Dick Hebdige

ŞEYTAN

Yüzü Olmayan Maske

Luther Link

KUTSAL RUH

Michel Tournier

BLUES TARİHİ

Şeytan'ın Müziği

Giles Oakley

TANGO

Tutku'nun Ekonomi Politikası

Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI

Bir Kültür Tarihi

Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA

Kitle Kültürü Çağında Politik İmge

Toby Clark

FOTOĞRAF

Çerçevelediği Gizem

Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI

Sanatın Bizden Gizledikleri

Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI

Giriş / Genişletilmiş 2. basım

Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK

Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ

Denemeler ve Notlar

John Fowles

KORKUNUNGÜÇLERİ

İğrençlik Üzerine Deneme

Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER

Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE

Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine

Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPİTOMU

Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI

Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK

İlk Felsefi Denemeler

Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK

Peter de Bolla

FLAMENKO

Tutku, Politika ve Popüler Kültür

William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK

Tarab Kültürü ve Sanatçılığı

A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ

Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?

Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ

Yüzyılın Sonunda Avangard

Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ

İmgelerin Toplumsal İşlevi

Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA

Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi

Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?

James Wood

İçindekiler

1. Gürültüler	13
A. İKTİDARIN GÜRÜLTÜLERİ	16
B. MÜZİKLERİN TARİHLERİ	22
C. UNUTMAK, İNANMAK, SUSMAK	28
2. Kurban Etmek	31
A. MÜZİĞİN ALANI, KURBAN EĞRETİLEMESİ	35
B. AYINLER VE İMPARATORLUKLAR	44
3. Temsil Etmek	58
A. TEMSİL, DEĞİŞ TOKUŞ VE ARMONİ	59
B. MÜZİK PİYASASI	79
C. TEKRARLAMAYA GİDEN YOL	100

4. Tekrar Etmek	104
A. TEKRARIN SOYAĞACI.....	105
B. TEKRAR EKONOMİSİ	125
C. TEKRARLAMA ESTETİĞİ	132
D. TEKRARCI MÜZİĞİN İŞLEVİ	136
E. TEKRARLAMA, GÜRÜLTÜLERİN ÖTESİNDE	138
5. Bestelemek	144
A. DOĞAÇLAMAYLA GELEN BOZGUNCULUK	145
B. BAĞIŞ, KORSANLIK VE SANALLIK	154
C. KOMPOZİSYON TASLAKLARI.....	170
D. KOMPOZİSYON ÜTOPYASI	177
Kaynakça	181
Dizin.....	193

Anneme

1976 yılında o dönem France Musique'in yöneticisi olan Louis Dandrel, müzik, iktidar ve para arasındaki ilişkilerin tarihçesini konu alan bir program dizisi hazırlayıp sunmamı önermişti. Büyük bir heyecanla işe girişip eserler, yorumlar, yazılar seçtim. Araştırmalarım sonucunda bir tez savunuyordum: Müzik, ileriye görür. Programlar bir hafta boyunca her akşam yayınlandı. On beş saat... Oldukça ender görülen bir imtiyaz!

Ertesi yıl aynı konu üzerine bir kitap yazdım, bu kitap o zamandan beri yeniden basılıp duruyor ve bu güne dek on beş kadar dile çevrildi.

Aradan geçen yirmi beş yıl boyunca müziğin habercisi olduğunu söylediğim pek çok şey gerçekleşti, hatta sıradanlaştı: Sanat

müziğinin çıkmazı, “derleme”lerin kulak tırmalaması, tekrarlanan müzikler, karaoke, yeni enstrümanlar, müzikal icranın gelişmesi, gençliğin diktatörlüğü, göçler, yeni düzenleme yöntemleri, eser hakları mevzuları, dünyasallaşma, bilgi toplumları, şehirlerdeki şiddet, müzik yapma zevki, bedavacılık, sansürün başarısızlığı...

XX. yüzyılın son çeyreğinde yapılan müziğin, XXI. yüzyıla dair neler bildirdiğini belirtmek üzere kitabın giriş metnine bir ekleme yapmak niyetindeydim. Ama hem artık eskisi gibi yazmadığım, hem de müzikoloji alanında çok yol kat edildiği için, hâlâ inandığım fikrimi sizlere daha iyi anlatabilmek amacıyla hepsini yeniden yazdım: Müzik, toplumların geleceğini öngören ve intiharlarını önleyen olağanüstü bir araçtır.

Asla müziksiz yaşamadığım için hiçbir şey bana müziğin, insanlığın son umutlarından biri olduğunu hatırlatmak kadar acil görünmedi.

1

Gürültüler

Batı zihniyeti yirmi beş yüzyıldır dünyayı görmeye çalışıyor. Anlamıyor ki dünya görülmez, duyulur. Okunmaz, ama dinlenir.

Bilim daima hislerimizi kontrol etmeye, hesaplamaya, soyutlaştırmaya, hadım etmeye çalıştı. Sadece ölümün sessiz olduğunu, yaşamınsa gürültülerle dolu olduğunu unuttu: İş gürültüleri, eğlence gürültüleri, yaşam ve doğa gürültüleri; satılmış, satın alınmış, dayatılmış veya yasaklanmış gürültüler; başkaldırı, devrim, öfke ve umutsuzluk gürültüleri... Müzikler ve danslar; yakınmalar ve meydan okumalar... Dünyada tek bir temel eylem yoktur ki, gürültü olmadan gerçekleşsin.

Bakışın geçersizleştiği, gösteri, gürültü ve piyasayla yetinildiği günümüzde, bir toplumu istatistiklerinden ziyade gürültüleriyle, sanatıyla ve eğlence biçimleriyle değerlendirmeyi öğrenmek gerekir.

Dünyanın gürültülerine kulak kabartırsak, insanların çılgınlığının onu hangi yöne sürüklediğini, hangi umutların hâlâ gerçekleşebileceğini, hangi Rönesans'ların çoktandır devrede olduğunu anlayabiliriz.

Bu gürültülerden biri olan müzik, en az lisan kadar eski bir buluştur. Büyük imparatorluklar dönemine kadar, insanlara ait bütün diğer faaliyetler gibi dinsel uygulamaların bir parçası olarak kullanılmıştır. Sonraları daha önemsiz ve “aksesuar” görünüşlü, hassas ve belirsiz bir sanat halini alarak kendini soyutlamış, bu şekilde önce kendisi için inşa edilen mekânlarda var olup, sonra da seri imalat ürünleri, anlaşılması güç avuntular, kazanç kaynakları, iktidarı ele geçirme umutları, pek çok insanın gerçekten dinlemeden putlaştırdığı ve gerçekten duymadan satın aldığı fon gürültüleriyle dünyayı istila etmiştir. Öyle ki günümüzde müziğe kitaplardan, filmlerden ve diğer eğlence türlerinden daha fazla para harcıyoruz ve müzik, dünyasallaşmanın en uç noktası haline gelmiş durumda.

Pek çok filozof müzik üzerinde düşünmüş. Mesela Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité* [İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı] adlı yapıtında şöyle der: “Sanatların kökenini araştırdığımızda veya ilk sokak satıcılarını gözlemlediğimizde görüyoruz ki bunların hepsi aslında genel olarak geçinmek için yapılan işlerdir.” Karl Marx için müzik, “gerçeğin aynası”dır. Friedrich Nietzsche için ise “hakikati söyleyen söz”, “dünyanın Dionysos’a özgü aynası”dır. Sigmund Freud için müzik, “şifresi çözülecek bir metin”dir. Pierre Schaeffer için ise “insanın insanı nesneler dilinde tanımlaması”dır.

Ama XIX. yüzyıl sonundan biraz öncesine ait bu şematik sosyal teoriler, eskilere dayanan ağır anlamlarla yüklendiğinden esas olanı açıklamaya yetmiyor: Coşku ve şiddet, tesadüf ve kargaşa, karşılıksızlık ve karşılıklılık.

Dolayısıyla burada amacım sadece müzik *üzerine* düşünmek değil, müzik *aracılığıyla* da düşünmektir. Bu şekilde müzikten topluma geçerken, eğretilmeli bir söylemde yolunu şaşırmak, kanıtsız tezlerle bir alanın yerine diğerini koymak çok riskli

görülebilir. Bu riski bilinçli olarak göze alıyorum. Hiçbir bilim dalında farklı yerlerden gelen fikirler olmaksızın ilerleme kaydedilmemiştir. Friedrich Nietzsche'nin de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*'te [*Tragedyanın Doğuşu*] "gerçek şair"i anlatırken hoş bir şekilde ifade ettiği gibi, eğretilen bir "retorik numarası" değil, "şairin gözünde bir düşüncenin yerine gerçekten konan bir imge"dir. "Gerçek şair", ya da geniş anlamda, dünyanın geleceğini, şiir ve düzyazı halinde inceleyen ya da çabuklaştıran kişi önce anlamak, sonra da anlatmak için eğretilmeye ihtiyaç duyar.

Toplum, tüm aktivitelerin yansıyıp deforme olduğu bir ayna gibidir. René Girard'ın' sözünü ettiği, Nuerlerin aynası ve yansımaları olan sığır sürüsü gibi, müzik de insan toplumlarına paralel olarak gelişir. Onlar gibi biçimlenir, onlarla değişir. Hem de onlardan önce.

Belli bir koddaki bütün olasılıkları araştırır, ve bunu maddi gerçeklikten çok daha hızlı yapar. Daha ileri zamanlarda görülür hale gelip kendini dayatacak ve düzeni sağlayacak olan şeyleri duyurur. Müzik, bir dönemin estetiğinin yankısı olmaktan öte, günceli aşar ve onun geleceğini bildirir.

Müzik bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir *anamnez*, düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızasıdır;** ne özerk bir etkinlik ne de ekonomik altyapının bir ürünüdür. O, halkların ve sanatçıların, insanların ve tanrıların, şenliklerin ve duaların ürünüdür.

Bach ve Mozart da işte bu sebeplerden dolayı, her ikisi de kendi tarzında, yükselen burjuvazinin uyum hayalini, bununla beraber saray erkânının kaygılarını ve halkların homurdanışını, bilmeden ve istemeden dile getirirler. Bunu XIX. yüzyılın tüm siyasi kuramcılarının daha iyi – ve daha önce! – yapmışlarıdır. Bob Marley ve Janis Joplin, John Lennon ve Jimi Hendrix altmışlı yılların özgürlük hayali hakkında herhangi bir teoremin söyleyebileceğinden çok daha fazlasını söylerler. Derlemeler, top 10'lar, show-business dünyası, videoklipler ve sample'lar dün-

* René Girard, *La violence et le Sacré*, Grasset, 1972. [*Şiddet ve Kutsal*, Kanat Kitap, 2003]

** Bkz. Zahan, *La Dialectique du verbe chez les Bambaras*, Mouton, 1963.

yasallaşan arzuların gelecekteki biçimlerinin alaycı ve kâhince bir bildirisi gibidir. Rap, free caz'ın ardından, şehirde büyüyen şiddetin habercisidir. Napster, bilginin mülkiyeti için çıkacak savaşa işaret etmiştir. Aynı zamanda başka uygulamalarda yeni bir ütopyanın taslağı çizilmektedir: Zevk vermenin getirdiği mutluluğu yakalamak.

Bu durumda müzik artık sadece, insana insanın eserinden bahseden, onun içinde bulunduğu durumu, işlenmemiş yaratıcılığının büyüklüğünü duymak ve duyurmak için kullandığı dolambaçlı bir yoldur.

A. İKTİDARIN GÜRÜLTÜLERİ

Gürültüler ve Politika

Gürültüyle birlikte düzensizlik ve onun karşıtı müzik doğdu. Müzikle birlikte iktidar ve onun karşıtı, bozgunculuk doğdu. Gürültülerde hayatın şifreleri, insanların arasındaki ilişkiler okunur. Yaygara ve Melodi, Ahenksizlik ve Armoni...

Gürültü, insan tarafından kendine özgü araçlarla biçimlendirildiğinde, dua ve bayram zamanlarını, tefekkür ve eğlence zamanlarını istila ettiğinde, Müzik olduğunda, kendini aşmanın ve özgürlüğün, aşkınlığın ve hayalin, arzunun ve isyanın kaynağı haline gelir.

Kuşların ve çobanların alanlarını işaretleme aracı olan gürültü, aslı itibariyle iktidar düzeni içinde kayıtlıdır: mülkiyeti belirlenir, bir kuvvetin sınırlarını işaret eder, bir alanı sahiplenmeyi belirtir, o alanda söz dinletme ve yiyeceğini bulma –yani hayatta kalma– imkânı sağlar.

Gürültü kontrolü yoksa, sesleri tahlil etmek, işaretlemek, sınırlamak, eğitmek, baskı altında tutmak ve kanalize etmek için kanun yoksa, iktidar da yoktur. Burada söz konusu olan, dilin, vücudun, araçların, nesnelerin, diğerleri ile veya kendimizle olan ilişkilerimizin sesleridir. Her müzik, her ses düzenlemesi bir topluluğu belirleyerek, bir iktidarın bireyleriyle ilişkisini, bu iktidarın herhangi bir niteliğini yaratmak veya pekiştirmek için bir imkân oluşturur.

Müziksiz özgürlük de yoktur. Müzik, kendini ve başkalarını aşmaya, normların ve kuralların ötesine geçmeye, aşkınlık hakkında, zayıf da olsa bir fikir edinmeye teşvik eder.

Ve işte bu sebepten, yani gürültü hem iktidar aracı hem de isyan kaynağı olduğundan, politika her zaman gürültü öznelini büyük bir ilgiyle dinlemiştir. Çünkü kendini bu yolla sağlama alabilir, emirler hazırlar, isyanları engeller. Her şeyi bilmek, güçlülerin fantezisidir. Her şeyi kaydetmek ise, polislerin hayali. Olağanüstü, ama az tanınan bir metninde Leibniz, kendince ideal siyasal örgütlenmeyi, “Harikalar Sarayı”nı, zamanın tüm bilim ve tekniklerinin iktidarın hizmetine sunulduğu ahenkli aygıtı titizlikle tarif eder. Bu bilim ve tekniklerin arasında ilk sıralarda –doğal olarak– gürültüleri dinleme ve takip etme yöntemleri bulunur: “Bu binalar öyle bir biçimde inşa edilmeli ki ev sahibi, aynalar ve borular sayesinde fark edilmeden söylenen ve yapılan her şeyi duyup görebilmeli; bu, Devlet için çok önemli bir şey, bir tür siyasal günah çıkartma olacaktır...”

On Emir’den Donmuş Sözler’e” kadar pek çok kurucu efsane, ilahi sözlerin kaydedilmesi ve ilk gürültülerin korunması etrafında döner: Tarihe hükmetmek, bir halkın kültürünü ve soyağacını düzenlemek, o halkın umutlarını ve şiddetini yönlendirmek için dinlemek, hafızaya almak, kaydetmek, gözlemlemek. Günah çıkartma hüccesinden İnternet üzerinde ava, işkenceden telefon dinlemelere kadar uzanan bilgi sızdırma teknikleri ve gürültüleri kaydetme teknolojileri tüm iktidar hikâyelerinin altyapısını oluşturur.

Totaliter kuramcılarının hepsi, gürültülerin yayın ve dinleti hakkını efendilerinin tekeline almak istediler. Güzelin ifade edilmesini yasaklamaya çalıştılar, çünkü onun gerçeğin habercisi olduğunu ve yine gerçeğin talep edilmesini desteklediğini biliyorlardı. Fransız monarşisi tarafından yerel müziklerin bastırılması, beyaz maliyecilerin zenci müzisyenleri toplum dışına itmesi, Sovyetlerin sakın ve ulusal müzik takıntısı, doğaçlamaya karşı sistematik bir güvensizlik: İşte tüm bu özellikler yabancı, denetlenemez ve farklı olana duyulan aynı korkuyu açığa çıkarır.

* “Yeni bir tasarıma değinen tuhaf bir düşünce”, B. Gerlend, *Leibnizens Nachgelassene*, s. 246-250, yayımlayan Y. Belaval, NRF, Ekim 1958; “Don Juan ya da Harikalar Sarayı”, Michel Serres, *Les Etudes philosophiques*, no. 3, 1966, s. 389.

**Rabelais’in ünlü eseri *Pantagruel*’in 4. kitabından bir bölüm. Pantagruel ve yanındakiler buzlarla dolu bir adaya gelirler. Tuhaf, anlaşılmas sesler duyarlar. Daha sonra bu seslerin, geçmiş zamanlardan kalma sözler ve gürültüler olduğunu anlarlar. (y.h.n.)

Daha az şiddetli ve hemen göze çarpmayan yöntemler kullanıyor olsa bile, piyasa da aynı şekilde iletileri tekeline almak ve gürültüleri kontrol etmek niyetindedir: Kendini tümüyle müziğe verdiği ve müzik için yatırım yaptığı zaman, müzisyeni bir tüketim malına indirger. İsyanı hammadde olarak kullanıp, bastırılmış bir bozgunculuğu zararsız bir gösteriye, büyük seri halinde satılan dizinin ilk ürününe dönüştürür. Aynı 1920'den beri tüm dünyada binlerce radyo istasyonuna, milyonlarca asansöre, restorana, havaalanına ve insanların yalnız kaldığı diğer bağımsız mekânlara standartlaştırılmış müzik programları üreterek dağıtımını yapan Muzak şirketi gibi.

Makul insanların gözünde çılgınların emeğiyle para kazanma bahanesi olan müziğin icrası, herkese, yasak tutkulardan tatma yanılmasıyla yaşatarak toplumu kontrol altına almaya yarayan bir araç, Karnaval kılığına bürünmüş bir Büyük Perhiz'dir. Görünüşte sert ya da isyankâr, özgürlükçü ya da bozguncu olan şarkılar ve yıldızlardan oluşan bostan dolabı gündelik hayatı öylesine kuşatır ki kimseye söz hakkı bırakmaz; müzik, kendini korkutmak için oynanan basit bir oyuna, anlamsız bir sohbet konusuna, ciddiyetle konuşma ve davranmayı engelleyen bir tarza dönüşür.

Bilim, Mesaj ve Zaman

Müzikoloji edebiyatının uçsuz bucaksızlığına rağmen “müziği konu alan metinlerin şaşırtıcı eksikliği”*, müzik tanımının imkânsızlığını, temel belirsizliğini ortaya koyar. Müzik bir sanat mıdır, bir eğlence midir, bir bilim dalı mıdır, bir şenlik midir? Bir muamma! XIX. yüzyıl sonunda Littré, onu armoni boyutuna indirgemek ve bilimsel olarak tanımlanmış sade bir sözdizimle karıştırmak için “seslerin akılcı kullanımından doğan bilim” demiş. Michel Serres ise tersine, müziğin “sinyallerin en basit hali”, “sınırlanmış bir mesaj, evrensel iletişimin şifreli hali” olduğuna dikkat çekiyor ve böylelikle gürültünün ötesinde müziğin hiçbir sisteme bağlı olmayan bir mesaj ileticisi, “zamanın akışı karşısında diyalektik bir duruş” olduğunu hatırlatıyor. Çünkü zamanın ne denli kısa olduğunu düşünmemek için onu meşgul etmek, inkâr etmek ve unutmak gerek.

* Michel Serres, *Esthétique sur Carpaccio*, Hermann, 1975.

Bilim, mesaj ve zaman: Müzik hem saf bir teori, sosyal bir ifade biçimi ve süre, hem de kendini aşma ve oylanma, dua ve ticarettir. (Anlaşılmaz) bilgi, (değiş tokuş edilebilir) madde ve (gizemli) zamandır.

Böylece müzik, insan yapısı tüm eserlerin üçlü boyutuyla bağlantı kurmamızı sağlıyor: *yaratanın sevinci, seyircinin coşkusu, iletenin güç kaynağı*.

Dindar ve laik, politik ve ekonomik, kişisel ve kolektif, erotik ve püriten, sevinçten ve kendinden nefretten yapılmış, her yerde, her zaman hazır olduğu kadar sahte; o da bütün diğer sanatlar gibi dünyanın merkezinde, çünkü kendisinin dışında: “Sanat her yerde, çünkü yapaylık, hakikatin tam ortasında”.*

Müzikle Anlamak

Müzisyen de, müzik gibi, hep ikili oynar; hem *musicus* hem de *cantor*, yani üretici ve peygamber olur. Dışlandığı zaman dünyaya tenkitçi gözlerle bakar. Kabul edildiğinde ise tarihçi ve en büyük değerlerinin yankısı oluverir. Müzik üstüne ve müziğe karşı konuşur. İşte tam bu sebepten ayırt edilir, ayrılır, saygı ve endişe uyandırır. Takdir edildiği ve tapıldığı zaman bile tehlikeli, yıkıcı, endişelendirici, kurtarıcı olmaya devam eder; onun geçmişini, baskının ve denetimin geçmişinden ayıramayız. Gesualdo ya da Bach, özel bir ideolojik sisteme John Cage'den, Tangerine Dream'den veya Bob Marley'den daha fazla başvurmaz. Hepsi de gönül gözüyle görenlerin, şöyle ya da böyle istilacı bir iktidar tarafından akıl almaz hapsedilişlerinin tanığıdır.

Müzik, iktidar ve para arasındaki ilişkiler üzerine bir teori geliştirmek, önce müzik hakkındaki teorileri gözden geçirmeyi gerektiriyor. Hayal kırıklığı: Birbirine karışmış ve hiç de masum olmayan tipolojilerin birbirini izlemesi. Roland Barthes haklıymış: “Müzikal eleştirinin güncel uygulamasına yakından bakarsak, eser (ya da icrası) için dilbilim kategorileri içinde en yoksul olanının kullanıldığını görürüz: sıfat.”**

Aristoteles'in üç müzik türünden -“etik müzik” (eğitimde etkili müzik), “eylem müziği” (müzik yapamayanı bile etkisi

*Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, s. 116. [*Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2002]

** *Musique en jeu*, no. 9.

altına alan müzik) ve “katartik müzik” (önce rahatsız edip sonra rahatlatmak amacı güden müzik)-, Oswald Spengler’in “Apollon tarzı müzik” (modal, tek sesli ve sözlü müzik) ile “Faust’çu müzik” (tonal, çok sesli ve yazılı müzik) arasında yaptığı ayırmalara kadar, yine pek işe yaramayan kategorilerle karşılaşırız. Freud, “hangi yönden etki yarattığını sezemediği” için müziğe duyarsız olduğunu söyler. Freud’u Adorno izler. Kimsenin önüne geçemediği bu müzik sosyoloğu, XX. yüzyılın ortasında, müziğin yozlaşmasına sebep olarak Avrupalı düzenin barbarlığını –müzikseverlerin barbarlığını– gösterir.

Müzikoloji geleneği, çok uzun bir süre müzik tarihine bir istikamet vermeye çalışarak, ona “ilkel”, “klasik” ve “modern” isimlerini verdi. Bilimde, teknolojiye ve ahlaktaki ilerlemeye paralel olarak güzeldede bir ilerleme yaşandığını göstermek istercesine.

Böylesi bir tez elbette ki artık geçerli değildir. Kimse günümüz müziğinin altı yüzyıl öncesine ait müzikten daha iyi olduğunu iddia etmeye cesaret edemez. Daha eski toplumların yaptığı müzik hakkında hemen hiç bilgimiz olmasa bile, Güney müziklerindeki izleri her zamankinden daha fazla merak uyandırmaktadır. Dünya çağındaki tüketimin yeri doldurulmaz malzemesini, potansiyel bir göçebeliliğin özenilen kaynağını, bir başlangıç yolculuğunu düşündürmektedir.

Bugün teorilerin, meblağların, ansiklopedilerin ve müzikal tiplendirmelerin iştahla iç içe geçip birbirlerini yok etmeleri, dağınıklık içinde birbirini yutuveren müziklerin, boşluk içinde eriyen estetiğin ve ticaret döngüsü içinde boğulmuş düşüncelerin karşısındaki zaman kaygısını belirginleştiriyor. Gerçek bir kapsamı olmayan bu sınıflandırılmış koleksiyonlar, çok renkli, çılgın, tutarsız bir dünyada bir düzen sürdürmek için yapılan son denemelerden başka bir şey değildir. Hatta böyle bir dünyada zaman, müzik sayesinde kriterlere ve kategorilere sığamayan labirentimsi bir boyut almıştır.

Özellikle ekonomi-politik kavramlar, maddi bir dünyayı –en azından ölçülebilir olanlarını– incelemek üzere yaratıldığından, işaretler üzerinde çalışmaya uygun değildir.

Üslupların eşzamanlılığı, biçimlerin sürekli iç içe geçmesi, yaratıcıların özgürlüğü her tür çizgisel soyağacını, her hiyerarşik arkeolojiyi, bir müzisyen ya da bir eser hakkındaki her tür ide-

olojik sınırlandırmayı yasaklar. Her müzikal şifre, bir dönemin ideolojilerini ve teknolojilerini meydana getirdiği gibi, onların içinde kökleşir de. Bach, sadece kendi başına neredeyse tonal sisteme dair bütün imkân alanlarını araştırmış, gelecek üç yüzyıl boyunca yaşanacak endüstriyel yeniliklerin habercisi olmuştur.

O halde, tarihin sunduğu devasa gürültü ormanının içinde hangi yolu izlemeli? Ekonominin müzik ile ne yaptığını nasıl anlamalı. Hangi ekonomi müziği bildirir? Müzikler, üretim, alış-veriş ve arzu arasındaki bağlantıların tarihçesini nasıl yazmalı?

Müziğin ekonomi-politik tarihini yazmak, anlamsızlığın ötesinde anlamın, gürültülerin ötesinde müziğin, ahenksizliğin ötesinde transın belirebileceği bu müthiş *akışı* tasvir etmeye çalışmaktır aslında.

Bambaşka bir bağlam içinde, ustasının (kendisini uyuşturucu kullanımına hazırlayan Yaqui büyücüsü Don Juan Mateus) pedagojiye giriş için yaptığı gizemli tarifte Amerikalı antropolog Carlos Castaneda da uyuşturucu, bilgi ve akış arasındaki derin bağlantıya dikkat çekmektedir: “Önce ilk bitkinin yanına git, ve oradan itibaren suyun nasıl aktığını dikkatle izle. Yağmur, tohumları uzaklara sürükler. Su yollarını izlersen, akıntının yönünü bulursun. Sonra, o yönde senin bitkine en uzakta duran bitkiyi bul. Bu iki bitki arasında büyüyen bütün bitkiler senindir. İleride, bu bitkiler de kendi tohumlarını verdiklerinde, her birinden çıkan su yollarını izleyerek topraklarını genişletebilirsin.”

Bu eğretilen, bilimsel metodolojinin bugün duyabileceğimiz en önemli öğretilerinden biri bulunmaktadır ve müziğe de rahatça uygulanabilir: Müzisyenleri sınıflara ayırmak, akımlar belirlemek, üsluplar arasında kopukluklar aramak veya müzikte bir sosyal sınıfın refahının veya sefaletinin tercümesini okumaya çalışmak saçma olacaktır. Haritacılık gibi müzik de çatışma halindeki düzenlerin eşzamanlılığını kaydetmekte, kararsızlıkta ısrar eden, saf olmayan, bulanık bir yapı ortaya koymaktadır. Labirent misali, iç içe geçmiş onca ritmi taşıyarak, asla kendi izini kaybetmeden, bilinmeyene doğru akan bir nehir gibi.

* Carlos Castaneda, *L'herbe du diable et la petite fumeé*, Fransızcaya çeviri, Le Soleil noir, s. 160.

B. MÜZİKLERİN TARİHLERİ

Müziğin tarihi, “serüvenlerle dolu bir yolculuk, yoksunluklar macerasıdır”. Kuşları çağıran ilk insanların şarkısı, ilk çobanların flütü, ilk avcılarının yayı, ilk gökgürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, ilkel çokseslilik, klasik kontrpuan, tonal armoni, on iki sesli müzik, caz, rap, elektronik müzik ve bugünün sampling’i arasındaki tek benzerlik, gürültüleri şekillendirme, güzel olanı kaostan içinden çıkarma hayalidir.

Bu ne bir ilerleme ne de gerilemedir; daha ziyade sosyal düzen-deki değişimlerin öncüsü olan bir gerilim, bir çeşit duyudur.

Önümüzdeki bölümlerde müziğin üç ayrı dönem içinde, nasıl üç ayrı kanuna göre, üç özgül ekonomik örgütlenme şekliyle kendini ifade ettiğini anlatacağım. Ve buna paralel olarak, üç ideolojinin, üç düzenin ardı ardına egemenlik sürdüğünü: din, imparatorluk ve ticaret düzenleri. Dönemlerin aralarında, bir sonraki döneme zemin hazırlayan karışıklık ve düzensizlik dönemleri oluyordu.

XX. yüzyılın başından itibaren dördüncü bir dönem başladı; *tekrarcı*, Amerikan zenci müziğinin potasında eriyen müziklerden oluşan, dünya gençliğinin müthiş talebine dayanan ve müziğin –önceleri maddi, sonraları maddi olmayan– kayıt ve dağıtım işlemlerini mümkün kılan yeni bir ekonomik organizasyonun desteklediği bir dönem.

Bu dönemlerin her birinde icra edilen müzik –onu anlayabilene– gelecek zamanların eskizini çiziyordu.

Örneğin XIX. yüzyıla ait politik düşünce tarzının tohumlarını XVIII. yüzyıl müziğinde neredeyse tamamıyla görebiliriz; XX. yüzyılın politik düzenlemesinin köklerini de XIX. yüzyılın müziğinde. Ve günümüz müziğinin aldığı çok yönlü biçimler, XXI. yüzyılda, melez bir dünyasallaşmayı, tüm korkuların eğlenceyle unutulacağı bir toplumu, tüm bilgilerin, insan ilişkilerinin ve sosyal bağlantıların paraya bağlı olacağı bir düzeni haber vermektedir.

Aynı zamanda ekonomide karşılık beklememeye ve kardeşliğe dayanan bir yol ayrımının da olabileceğini vaat etmekte.

Toplumsal geri kalanıyla kurulan bu önsezisel denge bin bir ayrıntıyla teyit edilebilir. Örneğin, XV. yüzyılda Floransa müzis-

* Michel Serres, *Esthétique sur Carpaccio*, a.g.y.

yenilerinin yarım ton fikrini kabullenmelerinin, İtalya’da daha zarif, daha özgür bir sınıfın –Rönesans tüccarlarının– habercisi olduğu fikrinin üzerinde durabiliriz: Orkestraların büyük ölçüde çoğalmasının, fabrikaların da çoğalmasına öncülük etmesinin bir rastlantı olmadığını, ya da müzik dağıtım yöntemlerinin sanayileştirilmesinin, tüm diğer nesnelerin seri halde üretilmesine önayak olduğunu söyleyebiliriz. 1913’te, savaşların ve XX. yüzyıl diktatörlüklerinin başlamasından hemen önce, Igor Stravinski’nin *Bahar Ayını*’ni yazmasının, böylelikle de gürültüyü müziğe katmış olmasının –Russolo’nun *Gürültü Sanatı*’nı yazdığı yıl içinde– bir rastlantı olmadığını düşünebiliriz. Ravel’in *Bolero*’sunun son bölümünde tonalitenin kırılmasının (tekrarlamaların doruğunda iken), 1929’un Büyük Krizi’nden sadece birkaç ay önce skandal yaratmasına da aynı gözle bakabiliriz. Bunlara be-bop, rock, soul, reggae, free caz, techno ve rap müziklerinin, bir tür karşıtlama gibi, “derleme”lerin içinde eriyip gitmek yerine, şehirli gençlerin her isyan etme döneminden önceye rastlamasını da ekleyebiliriz.

Teknolojilerin sınırsız sayıdaki müziğin ve nesnenin bir araya gelmesini sağladığı, aynı zamanda da bunlara karşı ilgisizlik yarattığı bir zamanda, ticari malların kendi aralarında çok yoksul bir dil kullanmaya başladığı bir dönemde kimileri, müziğin bittiğine karar verebileceklerini zannettiler, başkalarının Tarih’in sonunun geldiğini ilan ettiği gibi: “Müzikal macera bitmiştir, işaret dili noktalanmıştır”.

Ya, tam tersine, her şey yeni başlıyorsa? Ya başka müzikler bir kez daha başka toplumlara işaret etmekteyse? Ya, onlar sayesinde, geleceğe bir köprü kurup yenilikleri gözleyebileceksek?

İşte bu sorulara verdiğim ve ilerideki bölümlerde daha da derinlemesine yer alacak cevaplara bir ilk bakış:

Ayinler ve Kurbanlar

İnsanlığın şafağında, herkes şarkı söylüyor ve dans ediyordu. Oysa müzik yapmak, özel bir bilgi gerektirir, aynı zamanda herkese nasip olmayan, başka sanatçılarınkileri aşan yetenekler. Flüt çalmak, harp çalmak ve şarkı söylemek herkesin harcı değildir.

* A.g.y.

Hele hele müzikten yararlanarak iyileştirmek, avutmak, tanrılarla konuşmak.

Bu sebeple müzisyen olan ve olmayanı, yani sesleri yaratan ile onları dinleyeni ayırt etmek, hem ilk işbölümlerinin hem de ilk sosyal ayırımların başında gelir. Aynı anda şaman, doktor, arabulucu, papaz ve günah keçisi olabilen müzisyen, önce göçebe sonra da çiftçi şenliklerinde dualara eşlik eder. Bir toplumun ilk aynalarından, şiddetin de ilk katalizörlerinden biridir.

Ayrıca müziğin, kaynağını kurban ayinlerinden aldığını göstereceğim; önce eşlikçi, sonra taklitçi ve göstermelik olarak: Müzik, asgari fedakârlık ve uzlaşma biçimi, bir düzen mizansenisi olarak, Tanrıların hükmünde insanların bir arada yaşayabileceğine dair bir kanıttır. Her zaman bedene hükmettiği, dansla, erginleme ayinleriyle ve aynı zamanda bilgelik yollarıyla ilişkili olduğu için, en eski toplumlardan beri hem dinsel bir güç, hem de yıkıma teşvik edici olarak kabul edilir.

Tek bir efsane yoktur ki, her yerde korunulması gereken bir tehdit gibi görülen gürültüye karşı, müzisyeni, koruyucu olarak tanımlamasın. *Tek bir efsane yoktur ki, müziği her tür sosyal düzendeki kurban eğretilmesi, kurban ayinlerinin göstergesi olarak gürültünün düzenlenmiş, evcilleştirilmiş, törenleştirilmiş şeklinde tanımlamasın.*

Ayin yöneten ve kurban sunan bir rahip, bir iktidar ozanı, özgürlük habercisi, gökyüzü ile dünya arasında arabulucu olan müzisyen, kendisine tapan ve saygı duyan bir toplumun hem içindedir hem de dışındadır –toplumu öngörülerıyla ve öteye geçme çağrılarıyla tehdit ettiğinde. Aynı anda dışlanmış ve insanüstü, ayırıcı ve kavuşturucu, dilenci ve tanrı, şenlik ve dua örgütleyicisi olduğundan, o yeri ayırır. Bazı dinlerde, inananların müzisyenlerle aynı masada yemek yemeleri dahi yasaklanmıştır. Kimi dinler ise ona duyulan saygıyı daha iyi gösterebilmek için onu tecrit ederler.

İmparatorluklar ve Kentler

Sonraki dönemlerde, Antik çağların imparatorluklarında, görevler ayrılır: Müzisyen, hâlâ prens-tanrının emrindedir, ama artık rahip değildir. Şarkılarında efendisinin zaferini anlatır ve kendisine savaşta, tiyatrodaki eşlik eder. Prens emrindeki köle

vasfıyla çoğu zaman dokunulmaz ve güvenilir olan müzisyen, bazen prensin ta kendisi olur.

Müziğin Kötü'yü politik açıdan yönlendirmesine karşın, yeraltından yol alan ve yok edilmeye çalışılan bir başka müzik vardı: Bozguncu, popüler, esrik bir kült aracı ve sansür edilmiş şiddetin ifadesi olan bir müzik.

Daha sonraları Avrupa'da, VI. yüzyıldan itibaren Batı Roma İmparatorluğu yeniden yapılanma girişiminde bulunduğu müzik, başlıca güvenliğe dönüş ve zamana hükmetme mekânları olan manastırlara sığınır. Şarkılı tiyatro, müzikal Pasyon'a dönüşür. Charlemagne, yasalara da başvurarak Gregorius dinsel ezgisine dayatır, politik ve kültürel bütünlüğü şekillendirir: Müziği standartlaştırmak, siyasi birliği sağlamaya yardımcı olacaktır. Notalama sabitlenir, partiyonları elden ele dolaştırır, müziği müzisyenin bedeninden ayırır.

Jonglörler ve Trubadurlar

Ortaçağda kilise müzisyenleri, müziğin temelini oturtmaya devam ederler; halkın müzikleriyle iktidarın müzikleri arasındaki ayırım derinleşir.

Halkın müzisyenleri olan *jonglörler* aynı anda şarkıcı, dansçı, pandomimci, cambaz ve soytarıdırlar. Çok eski köylü danslarını canlandırır ve yeni nesillere aktarırlar.

Saray müzisyenleri olan *truverler* ve *trubadurlar*, çoğunlukla karmaşık bestelerini kendileri yapan, veya şiirlerini köy havalılarına uyarlayan prenslerdir.

Müziğin tüketicileri ise ayırt edilemez bir biçimde tüm sosyal sınıflardan olabilirler: Şenliklerde ve düğünlerde köylü, azizlerin bayramlarında zanaatçı ve kalfa, yıllık şöenlerde ise soylu ve burjuva.

Şiddet, dindarlar ve prensler –rahipler ve polisler– tarafından yönetilir.

Ayin yöneten rahipler, jonglörler ve truverler arasında iletişim rahattır. Trubadurların son derece soyut bazı metinleri

* Gezin saz şairi. (yhn)

** XII. ve XIII. yüzyıllarda Güney Fransa lehçelerinden birinde yapıtlar veren lirik şair. (yhn)

***XII. ve XIII. yüzyıl Fransasında Kuzey Fransa lehçelerinden birinde yapıtlar veren lirik şair. (yhn.)

jonglörler tarafından söylenir ve az çok değiştirilerek, köy şarkıları veya ayin haline gelir. Saray ise aksine, önemli günlerde halk şarkıları söylemeleri için jonglörlerin veya ayinler okumaları için kilise korolarının hizmetini para ile satın alır.

Hizmetliler, Menestreller

XIV. yüzyılda kilise müziği, saray müziğine yaklaşır ve kiliselerde şarkı söyleme hakkını dahi yitiren halktan uzaklaşır. Saraylarda ise halkın sesini temsil eden jonglörler uzaklaştırılır ve sadece maaşlı müzisyenler tarafından icra edilen partiyonlu müzikler dinlenmeye başlanır: Zaferleri kutlamak için ciddi şarkılar, balolar için dans parçaları, özel şapeller için ayin müzikleri. Müzisyenler, tonal müziğin porteye sıkıştırılmış notaları misali etrafları sarılmış, yönlendirilmiş, tek efendinin emrinde hizmetliler, menestreller olur çıkar. Popüler repertuarı kullanıp sokak şarkılarından yola çıkarak, çoksesli karmaşıklığın içinde tanınmaz hale getirilen motet ve ayinler yazmaya devam ederler. Ama duymak isteyenler, bu sahnenin ardındaki kırılmayı, bu teslimiyetin içindeki kaçışı duyabilir; müzisyenler endişeleri giderirken ihbar etmekte, baştan çıkarırken yok etmektedirler.

Derken menestrel, kendine yeni bir müşteri bulur: Tam gün çalışan müzisyenlerle hatta evdeki konserlerle bile yetinemeyen ticari şehir burjuvası.

Gösteri

“Gösteri”, XVI. yüzyılda tiyatrolara rakip olarak, oratoryo ve opera ile başlar. Bunu izleyen üç yüzyıl boyunca konser ve kabareler geliştirecektir. Bunlar sayesinde müzikal gösteriler, değerleri piyasadaki diğer hizmetlerle karşılaştırılabilir bir piyasa hizmeti haline gelir. O zaman, ilk kez, bilgi karşılığında ödeme, bir süre sonra diğer eser üreticileri tarafından da talep edilecek telif hakkı kendini zorla kabul ettirir.

Piyasa, gitgide daha usta yorumcular dayatır. Gitgide daha fazla para alan orkestraların çaldığı eserler, daha görkemli hale gelir. Ta ki ahenksizlik başlayana kadar...

* Yerleşik saz şairi. (y.h.n.)

Kaydetmek ve Tekrarlamak

XIX. yüzyıl sonunda gramofonun icat edilmesi, müzik piyasasının daha da genişlemesini sağlar. Artık partiyon satın almaya veya konser salonlarında sıkışıp kalmaya gerek yoktur. Artık, gösteri, tekrarlanır. Kişisel bir dinleti için, seri halinde üretilmektedir. İşte yine müzik, yeni bir topluma işaret etmektedir: Seri üretimin, neredeyse aynı nesnelerin tekrarlarının, gençlik diktatörlüğünün, ticari mallarla çevrili, yan yana duran yalnızlıkların, dünya çapında yayılmış içedönük eğlencenin, korsanlığın ve kopyanın hâkim olduğu bir topluma. Şimdi *kültürel kapitalizmin*, muhtemelen talep yaratacak bir karşılıksızlık kisvesi altında iktidara gelmesini bekleyebiliriz.

Cep telefonuyla kendi başına konuşan biri yoksa eğer, şehir sokaklarında hemen hemen hiç insan sesi duyulmaz artık. Sesli bir cihaz bile, ticaret toplumunun sahtelikler okyanusunda anlamsız bir karışıklığa dönüşür; yıldızlar da, sonsuza dek tekrarlayan ürünlerden biri olarak, elden ele dolaşırlar. Bu değişimin en son noktası, insanların da seri halde üretilmesi, klonlanması olur; böylece insanlar arasındaki şiddetin sonu da, insan türünün katledilmesine varabilir.

Bestelemek

Bir felsefenin özü, açıkça ifade edilen sözlerde aranmayacağı gibi, gelecek hakkındaki bir düşüncenin özü de varoluşunda değil, kapatmaya çalıştığı yokluklarda aranmalıdır: Tekrarların boşluklarında, telif hakkının yeniden gündeme gelmesinde, eşzamanlı sürenin çoğalması sayesinde yeni bir gelecek belirlemekte ve belirginleşmektedir.

Tekrarların ötesinde, anlamsızlık curcunasının ortasında müziğin dördüncü uygulaması ve beraberinde getirdiği yeni sosyal ilişkiler kendini gösterir: Doğaçlama, kendine sahip çıkma, *kompozisyon* (beste), bir çeşitliliğin ve bozgunculuğun ortaya çıkması, önce kendi sonra başkaları için doğaçlama eserler icra etme zevki: Mutlu etmekten mutlu olmak.

Değiş tokuşun yok olmasıyla, benzerliklerin ortadan kalkmasıyla birlikte müziğe yeni bir konum yaratmak için karmaşık ve eğreti girişimler ortaya çıkar: *yeni bir müzikten ziyade*, değiş tokuşun karşılıksızlığında var olan *yeni bir müzik yapma biçimi*.

Müziyen, kendi doğaçlamasından başka bir amacı olmaksızın, hem kişisel keyfi, hem de başkasına, başkalarına keyif verme zevki için önce kendisiyle iletişim içine girecektir.

Son olarak, icranın besteyi tuzağa düşürmemesi için, beste artık duyulmak için bile değil, sadece hayal edilmek üzere tasarlanacaktır. Kardeşlik vaatlerine içedönüklük tehdidi eklenecektir.

C. UNUTMAK, İNANMAK, SUSMAK

Halkın ve tanrıların yarattığı, rahiplere, ardından prenslere hizmet veren, sonra da ürün haline getirilen müzik, bütün diğer insani faaliyetlerden önce kutsallığın bozulmasına tanık olur. Öncelikle, beden faaliyetlerinin nasıl disiplin altına alındığını, çalışmalarda nasıl uzmanlaşıldığını, gösterilerin nasıl sattığını, saf bilgi biçiminde potansiyel stoklar düzenlenmeden önce seri halinde üretilen kayıtların nasıl çoğaldığını gösterir. Böylece sahte-gerçek, sahte-yeni mallar olmazsa, hiçbir şeyin geçerli olmayacağı tekrarcı bir dünyasallaşmayı haber verir.

Tarihin sonu mu? Primal' şiddete dönüş mü?

Bu konuda müzik son derece güncel; bu saf işaret, geleceğin başlıca çelişkilerinden birini açığa vuruyor: *Hiçbir toplum, içinde belli farklar biçimlendirmeden sürekliliğini sağlayamazken, hiçbir ticari ekonomi de, bu farkları seri halinde kopyalanmış ürünlere indirgemeden kendini geliştiremez.*

Demek ki müzik öncelikle yarının toplumlarının ana çelişkilerini duyuruyor: *Farklılığın yasaklandığı bir mantıkta kaybolan farklılığın endişeli arayışı.*

Müzik, dinin egemen olduğu toplumlarda ve sonra da imparatorluklarda, şiddet tehdidini *unutturmak* amacıyla kullanılıp üretiliyormuş gibiydi. Satışa ilk çıkışında ise dünyanın ahengi-ne ve ticari gücün yasallığına *inandırmak* amacıyla kullanıldı. Endüstri toplumunda seri halinde tekrarcı müzik üretilerek, geriye kalan insan gürültülerini sansürlemeye yönelik *susturucu* vazifesi gördü.

* Çığlık vasıtasıyla, hastadaki nevrozun kökenine inmek için kullanılan terapi yöntemi. (y.h.n.)

En eski toplumlarda, iktidar, *tehdidi unutturmak* istediğinde müzik, günah keçisinin kurban edilme eğretilmesi oluyordu. Müziği, *inandırmak* amacıyla kullanmak istediği zaman onu mizansen, değiş tokuş düzeninin *gösterisi* haline getirdi. *Susturmak* için kullandığında ise çoğaltıldı ve kurallara bağlandı – *tekrarlama*.

Unutturmak, inandırmak, susturmak: Her üçünde de müzik bir iktidar biçimiydi – korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal; düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda gösterici; itiraz edenleri susturmak gerektiğinde ise tekrarcı.

Her seferinde müzik kurtulur, teslimiyeti reddeder, yürürlükteki kanunun yıkıcılığını ve yeni bir iktidar biçiminin yakın olduğunu bildirir.

Şiddete karşı ayin. Korkuya karşı berraklık. Ahenge karşı iktidar – düzenleri, yenilerini kurmak için yıkan gürültüler: korku, berraklık, iktidar ve ötesinde, özgürlük.

Bu dört kelime, net bir biçimde Carlos Castaneda'nın sözünü ettiği dört öğrenim aşamasına işaret ediyor. Bu benzerlik rastlantısal değil: Müzik de, esrar gibi, bir baş dönmesi süreci, bir kendini aşma aracı, bir yolculuk daveti, bir coşku kaynağıdır. Müzik içgüdüdür, kurban edilmedir, bilginin yoludur, topluluğa giriş yoludur, aynı mantar gibi.

Yaqui büyücüsü genç öğrencisine şu sözleri söylerken acaba müzikten mi, yoksa uyuşturucudan mı bahsetmektedir? “Bir insan öğrenmeye başladığında, amaçları hiçbir zaman berrak değildir. Maksadı belirsiz, niyetleri bulanıktır. Asla gerçekleşmeyecek şeyleri elde etmek ister, çünkü öğrenimin gerektirdiği zor çalışma hakkında hiçbir şey bilmez. Öğrenmeye ağır ağır başlar, önce parça parça, sonra büyük lokmalar halinde. Ve bir süre sonra öğrendikleri, asla önceden düşündüklerine veya hayal ettiklerine benzemez, böylece yavaş yavaş korku sarar içini. Öğrenmek asla düşündüğümüz gibi değildir. Öğrenimin her evresi yeni bir sınav içerir, ve insanın hissettiği korku büyür, imkânsız, acımasız (...). Sonra birden, insanın artık korku hissetmediği bir zaman geliverir; sabırsızlığın, ruhunun berraklığını bozmasına izin vermez artık, gücün cazibesine kapılmaz (...). Eğer insan kaderinin peşine düşerse, işte o zaman bilgin olur,

yeter ki o son, yenilmez düşmanına karşı o son, kısa savaşı versin. O berraklık, güç ve bilgi anı yetecektir...”?

Don Juan Mateus’un tarif ettiği, peyote ile gelen bilgi, şamanın trans halindeyken öğrendiklerine, uyuşturucuyla elde ettiği güce, müzisyenin içinde var olan sanata birer göndermedir.

* Carlos Castaneda, *L’Herbe du diable et la petite fumée*, a.g.y., s. 106-110.

Şenlik ve tövbe, şiddet ve ahenk...

XVI. yüzyılda yaşlı Flaman ressam Pieter Bruegel tarafından resmedilmiş *Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası*'na dikkatlice bakın.* Bu tablo, anlatacağım hikâyeyi olduğu gibi içermektedir.

İki gücün kararsızlığıyla, iki tören alayı, iki cephe, iki yaşam, dünyanın iki hali görünüyor ve bir ışık kaynağı ile karanlık bir kuyu yanında karşı karşıya geliyorlar. Etraflarında günlük işlerini yapan insanlar, bir satıcının standı, garip bir toplantı, bir kilisenin kapısında gürültü yaparak oynayan çocuklar, bir tövbe-kâr

* Kitabın orta sayfalarındaki tablo, Viyana Sanat Tarihi Müzesi'ndedir.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

alayı, gizli bir dinamiğin figürlerini oluşturuyor: Müziğin ve iktidarın dinamiği.

Dini bir kural olan büyük perhiz ile perhizin şenliklerde ihlal edilmesi arasındaki çatışmayı gösteren bu dâhice ve sert tablonun ardında, insanlık hallerinin akla gelebilen her şekli gizlenmiş. Fakirler, kendilerini komik bir çadırın etrafında saklamış eğleniyorlar; zenginler büyük perhizde ve kilisenin basamaklarında sıralanmış dilencilere tevazuyla sadaka vererek merhametlerini gösteriyorlar. Karnaval alayı içinde, yüzünü çirkinleştiren bir maskenin kaygılandırıcı ve acınacak hale getirdiği bir müzisyen, zar oyuncularının yanında duruyor. Ahenk ve ahenksizlik. Düzen ve düzensizlik. Müzik ve gürültü.

Neşeli sefalet ile asık suratlı güç, şenliğe çevrilmiş mutsuzluk ile tövbekârlık makyajı yapılmış zenginlik arasındaki bu sembolik çatışmada, Batı sanatında belki ilk kez Bruegel, sadece görülecek değil, aynı zamanda ve daha ziyade duyulacak bir malzeme sunuyor.

İnsanlar arası anlaşmazlıklarda, bir şenliğin yok edilmesinde, sessizliğin sağır edici zaferinde duyulacak gürültüler üzerine olağanüstü bir düşünce malzemesi.

Bir düşünce malzemesi mi? Daha ziyade bir kehanet. Belirsiz ve çok biçimli. Bu kehanetin içinde, politika ve ekonomi tarafından kurulan tuzaklarında kıvranan müziğin izleyeceği yolu okuyabilmek isterim.

Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası, iki temel politik stratejinin, iki karşıt kültürel ve ideolojik düzenin çarpışmasıdır: Belli bir gün için seçilen kurban vasıtasıyla, mutsuzluğu katlanılabilir kılmak adına *şenlik*; günlük yaşamdan uzaklaşma ve sonsuzluk vaadiyle de her şeyi kabullendirmek için *ciddiyet*: günah keçisi ve tövbekârlık. Gürültü ve sessizlik.

Bruegel bu sahneyi canlı bir ortamda kurgulamış: Oyun ve iş sesleri; kahkahalar, şikâyetler, şarkılar, çağrılar, mırıltılar, çeşmeler ve rüzgârlar. Günümüzde neredeyse hepsi yok olmuş veya duyulmaz hale gelmiş sesler. Paskalya ve Rameaux' arasında, acı ve kurtuluş arasında iki yüz kişi, iç içe geçmiş mevsimler.

*Paskalya'dan sekiz gün önce kutlanan Hristiyan yortusu. (y.h.n.)

Sıradışılığın olduğu kadar uyumun da arkeolojisi: Burjuvalar ve tövbekârlar dışında her şahısta fiziksel bir sakatlık, dönemin sefaleti göze çarpıyor. Farklılıkların ve gürültülerin haritası. Uzaysal ve sesli patoloji. Ekonomik ve politik düzende yapılacak değişikliklerin bildirisi.

Bruegel, gürültülerin ve farklılıkların, sessizliğin ve isimsizliğin derin yapısını kavramıştı. İki temel toplumsal olgu – kural ve şenlik– arasında çıkacak çarpışmayı bildiriyordu.

Açıkça görülüyor ki yanılmıyordu: O, resim yaptığı dönemde V. Karl, İberyaya Yarımadası'nda Flaman yasasını yürürlüğe koyduktan sonra Yuste'de ölür. İspanyol diktatörlüğünü ıstırap içindeki Hollanda'ya dayatan oğlu II. Felipe ise kendisini Escorial'e kapatır.

Karnaval, bir fıçı üzerine ata biner gibi oturmuş, et yiyen ve bütün yasakları çiğneyen asi ve alaycı bir adamdır. Büyük Perhiz ise başında kibar şapkasıyla hiç de çekici olmayan bir kadındır.

Yobaz, dişil ve İspanyol kent ciddiyeti, pagan, eril ve Flaman karakterli köylü coşkısına baskın çıkıyor.

Bu değişim sırasında din artık sadece bir düzen aracı, siyasi iktidarın desteği, çekilen ıstıraplar için bir gerekçe ve gençlik terbiyecisi olmuşken Bruegel, ayindeki şenliği, kurban törenindeki karnavalı yok etmek için verilen altı yüzyıllık bir savaşı duyuruyor: kendinden üç yüzyıl öncesini ve üç yüzyıl sonrasını.

Kendinden üç yüzyıl öncesi, yani kilisenin müzisyen ve dansçıları evcilleştirdiği zamanlar. Kendinden üç yüzyıl sonrası, yani ekonomi-politiğin müzisyenleri evcilleştirme işini devralıp, diğer bir deyişle, kendi müzik ve gürültülerini dayattığı bir dönemdi.

Dolayısıyla bu tabloda müzik hemen hiç görülmemesine rağmen –eğer hayalet ikiziyle birlikte dolaşan maskeli bir müzisyeni saymazsak– yine de politika ve parayla karşı karşıya gelişinin özü yeterince göze çarpıyor: Kurban pandomimi, tövbekârın tesellisi, şiddetin yönlendirilmesi, farklılıkların üretimi, gürültünün yüceltilmesi, iktidarın ayrıcalığı.

Ama buyurun resme daha yakından bakın: Sanki bir kuyunun –bir felaket noktasının, evrendeki bir anaforun– çevresinde muazzam bir çatışma oluyormuş gibi.

İki sosyal düzen, iki güç arasında bir çatışma. Yoksulluk her iki tarafta mevcut: Birinde boyun eğmiş, diğerinde başkaldırmış.

Bir tarafta soğuk, karanlık ve yalnız; diğerinde sıcak, aydınlık ve dayanışma içinde.

Müziğe gelince, o tek bir tarafta: Aydınlığın tarafında. Orada, bir pagan sunağı gibi görünen çadırın yanı başında. Orada, zarların ve oyun kartlarının yanında duruyor; ayin ve duanın sınırında kırılğan bir şekil, kaderin kıyısında kararsız bir düzen, ahenksizliğin sınırında bir ahenk, aynı anda eğlence ve bilim, dua ve bahis.

Uzaklarda ise, sessizlik. Yoksulluğun, zenginliğin sessizliği. Umutsuzluğun sessizliği. Horgörünün sessizliği.

Tabii eğer kilise çıkışında tövbekârlara bir “cehennem duası” eşlik etmiyorsa. Ya da uzakta, meydanın öte yanında gizlenmiş bir müzisyen ronde’a ritim vermiyorsa.

Bu tabloda daha başka şeyler ve çok daha fazlası var: Müzik hakkında düşündürerek, ekonomi-politiğin olası dört biçimini görme imkânı sağlıyor. Müzik, pagan kurban törenine benzeyen eğlenceye ve karnaval maskeleri takmış bir alaya eşlik ediyor. Ama görmesini bilenler için, müzik tövbekârların alayında ve ronde’da da mevcut.

Eğlence, maskeliler, tövbekârlar, ronde: kuyu ve tezgâh, ölüm ve mal çevresinde dönen dört simge. Müziğin dört olası durumu ve bir toplumun alabileceği dört şekil.

Batı resim sanatının en değerli eserlerinden birinde, müzik ve dünya düzeni hakkında düşündürücü öğeler olması şaşırtıcı gelebilir. Bunu ilk fark ettiğim zaman çok şaşırmıştım, hâlâ da şaşıyorum. Eseri tesadüfen gördükten sonra, geliştirdiğim bir düşünce olabilir miydi bu? Sanmıyorum. Bruegel hiçbir şeyi tesadüfe bırakmamıştır, ne bu eserinde, ne de *Dulle Griet*, *Masumların Katliamı* ya da *Körler Meseli*’nde. İşte bu yüzden gürültünün alabileceği değişik biçimler üzerinde düşünürken, güçler ile arasındaki ilişkiyi duymaması mümkün olamazdı.

Bütün olasılıkları kabataslak çizerek, tarihsel bir anlam aramamız gerektiğini göstermiş; figürlerin ve grupların halka halinde, bulanık bir biçimde iç içe geçmiş olmaları buna işaret ediyor. Yapmamız gereken önce ayinlerin yaratıcısı, sonra

*El ele tutuşarak dönülen toplu dans. (yhn.)

düzenin görüntüsü ve nihayet Büyük Perhiz'in tarafına geçen müzikleri dinlemek ve acımak. Sonunda tezgâhtaki, yenmesi kaçınılmaz bir balık gibi satışa çıkmadan önce.

A. MÜZİĞİN ALANI, KURBAN EĞRETİLEMESİ

Müzik, her zaman bir işaret oldu. Ama ticari, özerk, kutsallığı bozulmuş haliyle çok kısa zamandır var; bu yüzden araştırmaya buradan başlayabiliyoruz.

Eğer arkeolojik izlerini incelemesek, diğer insan faaliyetlerinden hiçbir şey anlayamayacağımız gibi, müzikten de bir şey anlayamayız. Yararlı olmadan, diğer yararlı nesnelerle mantıklı bir biçimde değiş tokuş edilir hale gelmeden önce nasıl bir rol oynadığını anlamamız gerekir.

Daha genel olarak, ticari eşya haline gelmeden önce ne tür bir işlevi olduğunu bilmeden, ekonomi-politiğini kavrayamayız. Üretilen her şey, sosyal bir oluşumun belirginleşmesine, bir güç simgesine, yaşam kurallarının düzenlenmesine iştirak eder. Örneğin bir sandalye kadar basit bir nesnenin ekonomi-politiğini araştırmak bile, sandalyenin üretimini ve ticaretini incelemekten önce eski toplumlardaki yerini bilmeyi ve törensel işlevini incelemeyi gerektirir. Eğer bu yoldan gidecek olsaydık bir sandalyenin işlevinin sanıldığı kadar basit olmadığını fark ederdik. *Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası* da zaten sandalyenin önce iktidara mal edilmiş, sonra da tövbekârlık aracı haline gelmiş bir simge olduğuna dikkat çekiyor.

Müziğin yararlılığı, işlevi ve ilk kullanımı elbette bütün diğer nesnelerden daha belirsizdir. Her ne kadar çoğu uzman, müziği, duymaktan aldığımız zevkten yola çıkarak tanımlamaya devam etse de, onu anlamak için estetik değerinin ötesine geçip birincil anlamını, eski toplumsal işlevini, arkeolojisini araştırmadan bir yere varamayız.

Kanımca, müziğin temel işlevi şiddetin kontrol edilebilir olduğunu, dolayısıyla toplum halinde yaşamının mümkün olduğunu göstermektir. Daha açık olarak, gürültü bir silahtır ve müzik de onun biçim verilmiş, dinsel bir cinayet taslağının evcilleştirilmişidir.

Müziğin anlamını kavramak için kimileri, önce onda bir lisanın transkripsiyonunu görmek istedi. Onlara göre müzik, bir hikâyeyi kelimelerden başka bir şekilde anlatma yöntemi. Ve başka bir şey de olamazdı. Dil üstadı Ferdinand Saussure de bu bağlamda müzikte bir gösteren ve bir gösterilen gördüğünü düşünüyordu: “Herhangi bir fikrin bir ses dizisi ile ilişkilendirilememesi için bir neden görmüyoruz” diyor. Jacques Derrida da dolaylı olarak aynı şeyi ifade ediyor: “Lisandan önce müzik olmaz”. Bu görüşe göre her müzik mutlak olarak transkripsiyon gerektiren bir söz olmakla kalmıyor, aynı zamanda hepsi de simgesel. Ve sözlerden ya da hikâyelerden uzak her müzik de, Jean-Jacques Rousseau’nun iddia ettiği gibi “dejenere” kabul edilmelidir. Doğru ya, flüt, tambur veya insan sesi en başından beri lisanlardakine benzer şifreler sayesinde mesajlar iletmeye yardımcı oldular.

Ne var ki “gösterilen”e gönderme yapan dilin kelimelerinden farklı olarak, müzikte asla lisan tarzı bir şifre istikrarlı olarak esas alınmaz. Burada söz konusu olan “kelimeler yerine sesler halinde kodlanmış bir masal” değil, daha ziyade “anlamı çıkarılmış bir lisan”dır. Müzikal mesajın “anlamı” global olarak ifade edilir, her ses parçasına yakıştırılmış bir anlatımla değil. Bu anlam hikâye değil, his bütünlüğüdür. 1834’te Robert Schumann tam da bu konu ile ilgili şunları yazmıştır: “Müzik, özgür ve değişken olarak ruhu harekete geçiren genel lisanı konuşur”.

Nörolojideki son buluşlar da müziğin beyindeki işleyiş bölgesinin bambaşka bir yerde olduğunu tespit ederek, müzik ile lisan arasındaki bu farklılığı doğrulamaktadır. Dil, net bir biçimde beynin sol yarımküresinde ele alınırken, müziğinki çok daha karmaşık. Bir ses titreşimi, dalga biçiminde dışkulaktan içeri girer. Kulakdavuluna vardığında, işitme yolunu kapatan zarın titreşimleri haline gelir; bu titreşimler kemikçikler sayesinde iki yüz kadar tüylü hücre barındıran sıvıyla dolu bir boşluğa, içkulağa ulaşır, bu hücreler de dalgaları kimyasal maddeler haline getirir. Bunlar da işitsel sinir uçlarını uyarır ve onlar tarafından elekt-

* Rousseau, J.-J., *Essai sur l'origine des langues*, Aubier-Montaigne.

** Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, Plon, 1971.

*** A.g.y.

rikli sinyaller haline getirilir. Sinyaller böylece analiz ve tanıma işleminin yapıldığı beyinzarına kadar ulaşır. İşte orada müzik ve lisan birbirinden ayırt edilir: Melodik eğrinin kavranması, öyle görünüyor ki tümüyle beynin sağ yarımküresinde gerçekleşmekte; ritmin kavrandığı yer ise hâlâ bir sır. Müzikal duygulara gelince, gruplanıyor, analiz ediliyor, hafızada saklanan bir ses sözlüğüyle kıyaslanıyor; daha önce duyulmuş olan melodiler de bu sırada tanınıyor, daha önce hafızaya alınmış sesler, tınılar, ritimler ve melodilerle karşılaştırılıyor. Hafızada saklanan bir sesi sadece onu düşünerek duymak neredeyse mümkün; bir şekilde onu hafızadan okuyabiliyoruz: *fenomnez*. Hafızaya alınmış bir eseri yeniden duyduğumuzda sadece eseri değil, hangi bağlam içinde duyduğumuzu da tekrar algılayabiliyoruz, gerçek ve sanal olarak. Sesli bir ortam, müzikli bir çevre, bir melodi kişilere böylece bir atmosferi, bir anlamı, bir söylemi hatırlatabiliyor, hisler uyandırabiliyor, amaçlar ve emirler bildirebiliyor, bazı resimlerin veya bir koreografinin söylediklerini tamamlayabiliyor.

Müziğin anlaşılması için gerekli olan ses hafızası, ilk çocukluk yıllarından itibaren oluşur. Bir kişiden diğerine oldukça büyük farklar gösterir. Kimilerinde hiç ses hafızası yoktur ve daha önce bin kez duyduğu bir sese bir nota ismi vermekten âcizdir. Kimileri de çok uzun eserleri ezbere söyleyebilir; 1850'ye doğru, hayatında tek bir kez duymuş olduğu beş binin üzerinde eseri piyanoda çalabilen Blind Tom adındaki şu Amerikalı zenci köle gibi.

Eğer müzik hafızayla ilişkiliyse, demek ki insanlığın yaşam mücadelesinde çok uzun zamandır oynadığı bir rol var. Peki nedir bu rol?

Kurban Eğretilmesi

Eğer müzik insan için gerekliyse, bunun sebebi, insanın hayatta kalmasını engelleyen şeyle, yani şiddetle savaşmasına yardımcı olmasıdır; bunu, insana şiddetten kaçmanın mümkün olduğuna dair bir kanıt sunarak yapar. Binyıllar içinde biriken bu ilk işlev, şiddeti yönlendirme ayinlerinin oluşumuna refakat etmiştir. Bunlar, çoğunlukla kurban edilecek günah keçilerinin belirlenmesi çevresinde yapılmıştır; kurban, şiddetin kutuplaşmasını ve grubun barış içinde yaşayabilmesini sağlamıştır.

Bu teoride belki de, şiddeti yönlendirme işleminde günah keçisinin kurban ayını sırasında oynadığı rol ile ilgili sayısız antropolog, sosyolog ve felsefecinin (sadece birkaçını anmış olmak için örneğin Frazer, Mircea Eliade, Georges Bataille veya René Girard) ileri sürdüğü varsayımın müziğe uyarlandığını fark etmiş olabilirsiniz. Bu varsayıma göre tüm insan toplulukları, en eski zamanlardan beri şiddetin terörü içinde yaşamaktalar. Şiddetin en büyük sebebi olarak ise topluluktaki bireylerin arzularının birbirine çok fazla benzemesi, bu yüzden birbirlerine rakip haline gelmeleri gösteriliyor. Sadece bir başkasının arzula-
dığını arzuluyoruz. Arzu, üçgendir.

Ezelden beri insanlar bilirler ki birbirinin tıpkısı varlıkların oluşturduğu toplumlarda şiddet, sınırsız olarak yayılır, salgın gibi, “temel şiddet” gibi. Çiftlerden korkmak, ikizler karşısında temkinli olmak, farklılıkların (eşitsizlik söz konusu olmaksızın) sistemli olarak övülmesi işte bu yüzdendir.

Bütün tehlikeleri uzaklaştırmak için ilk toplumlar farklılıklar yaratmış, hiyerarşiler oluşturmuştur. Ölçüyü sağlam tutmak ve her tür tortul şiddet tehdidini yok etmek için bir günah keçisi bulup bütün nefreti ona yoğunlaştırmışlardır. Böylece onun kurban edilmesi –gerçek ya da sembolik olarak– bir paratonerin şimşegi çekmesi gibi muhtemel şiddeti kutuplaştırmıştır. Günah ödeyen kurbanın vicdan azabı duyulmadan öldürülebilmesi için ona karşı yeterince nefret dolu olmak, ölümünün de düzen sağlayacak kadar güçlü bir etki yaratması gerekir. Nefret ve iktidar. Kurban ve tanrı.

Bu teorinin antropolojide sayısız doğrulaması bulunuyor. Onları sıralamak benim meselem değil; sadece “günah keçisi” deyiminin kaynağının Levililer’de (XVI, 21-22) bulunduğunu hatırlatacağım. Yunanistan’da ona “tedavi uzmanı” anlamına gelen *farmakon* denir. Burada müziğin eğretilmeli olarak aynı işlevi gördüğünü göstermekle yetineceğim: müzik, *günah keçisinin kurban edilmesinin taklididir*.

Bu nedenle şunları belirtmem gerek:

– Bir yandan *gürültü şiddettir*: Gürültü rahatsız eder. Gürültü yapmak, bir iletiyi kesmek, fişi çekmek, öldürmektir. Gürültü yapmak bir katliamı taklit etmektir.

* René Girard, *La Violence et le Sacré*, a.g.y.

**Türkçe *Kutsal Kitap*’ta (Kitabı Mukaddes Şirketi, 2003) ‘teke’ olarak geçiyor. (y.h.n.)

- Öte yandan *müzik, gürültünün belli bir istikamete doğru yönlendirilmesi*, bir çeşit gürültü düzenlemesidir; bu sebeple müzik biçimlendirmedir, gürültülerin aşamalandırılmasıdır ve günah keçisinin kurban edilmesinin taklididir.

Gürültü, Katliamın Taklidi

Gürültü bütün zamanlarda ve bütün kültürlerde bir yıkım, bir düzensizlik kaynağı olarak algılanmıştır; bir pislik, kirlilik, bir saldırı gibi. Silah, hakaret, bela fikirlerine gönderme yapmaktadır. Yeremya “Görün, bu bölgeye öyle bir kötülük getireceğim ki ondan bahsedildiğini duymak dahi insanın kulaklarını sağır edecektir” demiştir. Yeşu ise Eriha’nın duvarlarını trompet sesleriyle yıkmayı başarır. “Yeniden Dirilme davulları çaldığında, dehşetten kulaklarını tıkadılar” (El-Din Runir, Divani, Shanzi Tebriz).

Bilim sayesinde bu eğretilmeleri teorileştirebildik, bir gürültünün neden şiddet yarattığını anlayabildik, şebekelerdeki parazitleri ölçebildik, hangi koşullarda bir mesajın duyulmasını engellediğini ortaya çıkarabildik.

İlk olarak fizyoloji, gürültünün gerçek bir silah, bir kötülük yapma aracı olduğunu gösterir. Seslerin frekansları belli bir eşiğin üzerine çıktığında, ki bu seksen desibellik bir şiddete denk gelir, kulak zarar görebilir, hatta tamamen harap olabilir; gürültü bunun dışında zihinsel yeteneklerin körelmesine, solunumun ve kalbin hızlanmasına, hipertansiyona, sindirim sisteminin yavaşlamasına sebep olur. Bir sonraki etaplarda nevroza, konuşma bozukluklarına, daha da ötesinde ölüme yol açabilir.

Daha sonraları, telekomünikasyonun gelişmesiyle birlikte bu *gürültü* kavramını (daha ziyade mecaz-ı mürselini) yeniden ele alan bir bilgi teorisi üretildi ve bu, her çeşit iletiyle bağdaştırıldı. “Gürültü”, belirli bir reseptör için, bir iletinin alımını engelleyen bir sinyale –o reseptör veya bir başkası için anlam taşısa bile– verilen isim oldu. Gürültü, her şeyden önce bir mesajı dinlemeyi zorlaştıran basit bir sestir (belirli frekanslarda ve farklı yoğunluklarda yayılan saf sesler topluluğu). Bu gürültü sesli olabilir, fakat telekomünikasyon ağında aktarılan bir veri de olabilir, hatta bir hücreye aktarılan kimyasal bir ileti. Bir mesajın kendisi de, başka bir mesajın alımını zorlaştırıyorsa gürültüye dönüşebilir. Mesela bilinmeyen bir şifreye göre aktarılıyorsa: Bilmediğimiz yabancı

bir dilin konuşulduğunu duymak, gürültü duymak anlamına gelir. Demek ki gürültü kendi içinde değil, daha ziyade içine girdiği sisteme göre varolmaktadır: yayın, aktarım, alım.

Bilgi teorisine bakılırsa müzik, gürültünün tersidir. Yok etmez, düzene ekleme yapar. Bir müzik eseri dinlerken alınan bilgi, dinleyicinin dünyanın durumu ile ilgili tereddütlerini azaltır (Euler de zaten güzelin tanımını, dünya ile ilgili tereddütleri azaltan, biçime sokulmuş bir düzen olarak tanımlıyordu). Ama o da çok yüksek ya da anlaşılmaz olduğu için duyulmaz hale gelirse gürültü olabilir. Örneğin bir müzik bir başkasını bastırıyorsa gürültü olur. Yepyeni bir müzik de bir gürültü. Monteverdi ve Bach, çokseslilik kurallarına göre birer gürültüdür. Webern de tonal kurallara göre. La Monte Young ya da Philip Glass, dizisel müzik kurallarına, be-bop da soul müziğe göre. Reggae, rock'a göre, vs.

Gürültü Aracılığıyla Düzen

Shannon ve von Neumann'ın tasarladığı *gürültü aracılığıyla düzen* adlı teori, bir gürültünün de mesaj haline geleceği koşulları tespit etmek üzerine kurulu. Bu teori, telekomünikasyonda, İnternet aracılığıyla veri göndermede, genetikte ve en son olarak da sosyal bilimlerde temel gelişmelerin kaynağı olmuştur.

Bu teori, bir gürültünün bir mesaj haline gelmesi için, örttüğü sestten daha güçlü olmasının yetmediğini gösterir. Gürültünün, bir de dinleyici tarafından bilinen bir kodlamaya göre bir anlam kazanması gerekir. Bunun için de genelde, özel bir noktada bulunmak, bir kriz, yeni bir lisan yaratacak bir *felaket* geçirmek lazımdır.

Eğer bunu toplumsal analize dökerek olursak şöyle ifade edebiliriz: Bir gürültü, eğer belirli bir zamanda bir krizin şiddetini kutuplaştırabilir, eski ayinleri yok edebilir ve yerine yeni bir farklılıklar sistemi, değişik bir organizasyon düzleminde yeni bir konuşma sistemi yaratabilirse, o zaman yeni bir düzen içinde bir anlam kazanabilir.

Bir gürültünün ilk yaptığı, başkalarını susturmaktır. Sansür getirir, anlam boşluğu yaratır. Bu yokluk, hemen ardından mümkün olan tüm anlamları –mutlak belirsizliği, hayal gücünün serbest bırakılmasını, yeni tınısal estetikleri, yeni lisanlara

yönelmeyi- var edebilir. Teorinin neticesi budur: Düzen, gürültüden doğabilir. Bilim de gerek telekomünikasyon, gerek genetik, gerekse dilbilimde olsun, bu gerçeği onaylar.

Eski efsanelerde ve medeniyetlerde dahi gürültü sadece bir silah değil, bir yaşam ve düzen kaynağı olarak da görülüyordu. Kozmogonik varsayımların pek çoğunda dünyanın yaratılışı sesli bir olaydır. Modern bilim, evrenin doğuşuna boşuna “büyük patlama” adını vermemiştir.

Mısır’da Tanrı Thot’un dünyayı bir çığlıkla yarattığı söylenir. İbranilerin gözünde tohu-bohu denen boşluk ve dip gürültüsü, dünyadan önce varolmuştur ve sonra da olacaktır. Kutsal Kitap ise, müziği insanların elinden çıkmış bir yaratı olarak gösteren ilk metindir; sanki Tanrıyı, insanların şiddetine dair her tür sorumluluktan kurtarmak istermiş gibi. Âdem, ancak elmayı yedikten sonra Tanrının ayak seslerini, ardından da sesini duyar. Müzik, Kabil’in sekizinci kuşaktan akrabası olan Yubal adında birinin yaratisıdır, “harp ve kaval çalan herkesin babası”dır, ve Kabil’in bir başka akrabası, Tubal-kabil, “bakır nefesli çalgıları icat etmiştir.” Sanki atalarının kaçınılmaz eyleminin tekrarlanmasını engellemek, ikizini öldüren adamın bu iki akrabasının göreviymiş gibi.

Gürültü, pek çok uygarlıkta da bir coşku kaynağı olarak algılanır. Bir çeşit ilaç, uyuşturucu, yolculuk, kendinden geçme veya kendini aşma aracı olabilir; taranta örümceği ısırığını bile iyileştirebilecek güçte, ya da Boissier de Sauvages’a göre (*Nosologie Methodique* adlı kitabına göre), “on dört çeşit melankoliyi” yok edebilme yetisine sahiptir.

Marx da bunu kendince ifade etmiştir: “Bozulmuşluk, doğada olduğu gibi tarihte de, hayatın laboratuvarıdır.”

Kurban Etme Taklidi Olarak Müzik

Gürültü dinlemek biraz ölümle tehdit edilmeye benzer. Müzik dinlemek ise, bir katliam ayinine yardım etmek demektir, bir tarafta tehlike ve suçluluk duygusuyla, diğer tarafta endişe giderici özelliğiyle. Alkışlamak ise, seyircilerin, yönlendirilen şiddeti dinledikten sonra, temel şiddete olası dönüşü desteklemeleri demektir.

* Karl Marx, *Das Kapital* [Kapital], 1. kitap, 4. kısım, XV. bölüm.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Müzik, gürültülerin biçimlendirilmesidir. Onlara anlam verir. Tınsal bir uzlaşmanın teknisyeni gibidir: Şiddeti uyumlu bir düzene çevirmek için belli karışımlara bir anlam bahşeden bir teknisyen.

Müzik, böylece, sesler arasında farklılıklar yaratarak ve ahenksizliği ortadan kaldırarak, ses alanı içinde katliamın ayinleştirilmesini taklit eder.

İnsanlar gibi toplum da bir psikozdan ancak farklı dehşet evrelerini yeniden yaşayarak kurtulabilir. Müzik, herkese asli şiddetin yönlendirilmesini yeniden yaşatır. Öldürme yetkisinin, katliam ayininin tekele alınmasıyla, birlikte yaşamının düzene, gürültülerin de sanata dönüşmesinin mümkün olduğunu kanıtlar.

Düzenleme töreni, barış talebi olarak gücü başarısız olma ihtimaline ve asla kati olmamasına bağlıdır. Dansla, transla karıştığında her zaman denetimden çıkabilir. Müzisyenin hatasıyla, dinleyicilerin müdahalesiyle de.

Geçmişte bazı felsefeciler bu fikre yakınlaştılar. Önce Platon, sosyal bir düzenin bir müziğe bağlı olabileceğini gördü; şöyle yazmış: “Bu devrimci ruh hızla ve biz farkında olmadan müzik vasıtasıyla içimize sokuluyor, sanki sadece bir oyunmuş ve ondan hiçbir kötülük gelmezmiş gibi. Ancak yavaş yavaş bağımlılık yaratarak âdet ve alışkanlıklarımıza girmesi dışında bir şey olmuyor. Oradan da, artık kök salmış olarak, özel meselelerimize kadar giriyor, sonra da kendini hiç tutmaksızın büyük bir küstahlıkla yasalara ve politik nizamnamelere dek geliyor ve sonunda her şeyi birbirine karıştırıyor (...). Hiçbir yerde en önemli medeni maddeler değiştirilmeden müziğin kuralları değiştirilmiyor. İşte bu noktada koruyucuların görevlerini yapmaları gerekiyor.”*

Leibniz müziği kontrol altına alınan bir panik organizasyonu, endişenin neşeye, ahenksizliğin ahenge dönüşme imkânı olarak çözümlüyor; yazısında şöyle diyor: “Büyük besteciler dinleyiciyi heyecanlandırmak ve endişelendirmek için pek çok kez uyumsuz akorlar kullanırlar, böylece sonu merak eden dinleyici, her şey düzene girdiği zaman daha da büyük bir neşe duyar.”**

* Platon, *La Republique*, s. 424. [Devlet].

** *Dictionnaire encyclopédique de la musique*.

Montesquieu de eski toplumlarda barışı sağlamak için gerekli bir keyif, bir düşünce tatili olarak kabul edilen müziğin, insanların içini rahatlatmak için kullanılan örf ve âdetlere en uygun yöntem olduğunu görmüş. Ayrıca müzik ve homoseksüelliği açık bir şekilde karşılaştırır ve değışilebilirliğini telaffuz eder: “Neden müziği bir tercih olarak seçiyoruz? Çünkü tüm keyif verici şeyler arasında ruhu daha az ayartan başka bir şey yoktur. Plutarkhos’ta, Teblilerin, gençlerin âdetlerini yumuşatmak için, dünyanın tüm ulusları tarafından yasaklanması gereken bir aşk tarzını yasallaştırdıklarını okuduğumuzda yüzümüz kızarır.” Sonuçta müzik, erkeklığe zarar vermeden kadınsılaştırır.

Schönberg müziğin, tanrıların temel görevi olan insanları yatıştırma eyleminin uzak bir hatırası olduğunu yazarken aynı fikre oldukça yakındır: “Müziğin anlamı, tanrıların özlemidir”.

Bugün hâlâ kendisinden bahsedilen, XX. yüzyılın en büyük müzikologlarından biri olan Adorno, müzikten bir “uzlaşma vaadi” gibi bahseder ve dolaylı olarak ona kurban ayininin temel işlevini mal eder: İnsanları sosyal düzen ile kendi aralarında uzlaştırmak.

Diğerleri de bunu neredeyse tahmin etmiş. Örneğin caz hakkında şunları yazan Colin Fletcher: “Şiddet ile rock’n’roll arasındaki bağlantı, müziğin şiddeti emmeye, şiddetli enerjileri de müzikal yaratıcılığa ve desteğe yönlendirmeye meyilli olduğuna işaret eder. Ortaya çoğunlukla şiddetsiz müzik grupları veya bireysel müzisyenler çıkar.”

“Müzik, ruhun gıdasıdır” atasözü de bunu düşündürmektedir.

Ancak Shakespeare, bunu bütün müzikologlardan daha iyi anlamış ve *Troilus and Cressida*’da [Troilos ile Kressida] Odysseus’a şunları söyletmiş: “Dereceleri yok et, şu lavtanın akordunu boz ki uyuşmazlık başlasın!”

Sıkça anılan bu metin, armoni, farklılık ve hiyerarşi kavramları arasındaki ilişkiyi çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer ve hatırlatır ki farklılıklar olmazsa güç ağır basar ve zayıflar ezilir;

* Montesquieu, *De l’esprit des lois* [Kanunların Ruhu Üzerine], V. kitap, 1. bölüm, s. 272-273.

** Charlie Gillett, *The Sound of the City*, New York, Outerbridge and Dientsfrey, 1970, s. 300. Colin Fletcher’in çalışması, *New Society and the Pop Process*, Londra, Richard Mabey, Hutchinson Educational, 1970, P. Daufouy ve J. P. Sarton’ın alıntısı, *Pop Music/Rock*, 1972.

armoni, zenginlerle arada dengeli farklılıklar sağlayarak zayıfları korumaktadır.

B. AYINLER VE İMPARATORLUKLAR

Müzikler ve İlk Ayinler

Neandertal insanı, kamışı yontarak elde ettiği bir flütü çalıp, av için kullandığı yayı titretir. Seksen bin yıldan beri -ancak o kadarını bilebiliyoruz- müzik, hem söylenerek hem de çalınarak çobanların yalnızlığına, savaşçıların zaferlerine, rahiplerin dualarına eşlik etmiştir; Brown'ın Güneydoğu Asya'da değişmeden varlıklarını sürdüren bazı toplumları anlatırken söz ettiği biçimlerden daha az idealleştirilmiş bir halde olsa bile: "Andaman Adası'nda herkes şarkılar uydurur, çocuklara beste yapmayı bile öğretirler. Bir gemi ya da bir yay yaparken, veya kürek çekerken. Andaman yerlisi, hoşnut kalana dek kendisi için şarkıyı mırıldanır ve bir sonraki bayramda diğerlerine takdim eder. Eğer parça beğenilirse repertuara eklenir. Beğenilmezse de unutulur".

Bu müzikler hakkında hiçbir şey bilmiyoruz, eskiden insanların diğer bütün etkinliklerinde olduğu gibi, dinden ayrı tutulmadığı dışında. Her eylem doğayla iç içe, doğanın kendisi dahi ruhun ifadesi. Her üretim bir ayinin parçası. Her nesne bir canlı. Her dans tanrıya yalvarış, başlangıç yolculuğu. Müzik, bütün kurban ayini boyunca çalışıyor. Kurban ayini bir gürültüyle, bir homurtuyla başlıyor ve armoniyle sona eriyor.

Tarihin şafağından bu yana müzik, hem tehdit edici hem de koruyucu olabilen bir gürültüyle varolmuş: Tanrıların, ataların ve kökenlerin gürültüsü. Şimşek ve gökgürültüsü. Müzik, insanların kendilerini aşan bu gürültülere cevabı. Elementlerle iletişim kurmaları için bir yöntem. *Dua* olarak tanımlanmakta ve açık bir şekilde *endişe giderici* görevini yerine getirmekte. Dinsel törenlerden ve kurban ayinlerinden ayrı tutulmamakta.

Herkesin çabasıyla yaratılıyor; şenlikler sırasında beğenilip seçiliyor; ortak bellekte biriktiriliyor; tanrılara ulaşma ve ruh çağırma yolu, dans ve iş sırasında beden dili oluyor; insanın her şeyini üstleniyor. Müzik, kurban töreninin keyifli tarafı; şenlik ve günahın benzeri olarak, kurban ayininin asgari ya da hafifletilmiş bir biçimi.

* A.R. Brown, *The Andaman Islanders*, 1922.

O dönemden kalan hiçbir yazı olmadığından, çok eski toplumların uygulamalarına yönelik görüşleri sadece efsanelerden anlayabiliriz. Enteresandır ki bu denli temel bir soru ile ilgili yapılmış herhangi bir grup çalışması yoktur.

Claude Lévi-Strauss, kendi hesabına bunu kanıtlamaya odaklanmış: Yani müziğin günümüz toplumlarında efsanelerin yerine geçen bir öge olduğunu. Ona göre, efsaneninkiyle aynı forma sahip bir beste biçimi olan fügen ortaya çıkışı sırasında müzik, mirasın bir parçasını, roman ise öteki parçasını almış. Böylelikle Monteverdi'den Stravinski'ye büyük müzikal formları efsanelerin yerine geçmiş ögeler olarak değerlendirebiliyoruz. Lévi-Strauss bu fikirden yola çıkarak bestecileri belli sınıflara ayırıyor: müzikal bir söylevin kurallarını açıklayan “şifre müzisyenleri” (Bach, Stravinski, Webern); hikâye anlatan “mesaj müzisyenleri” (Beethoven, Ravel, Schönberg); ve hikâyelerden yola çıkarak mesajlarını kodlayan “efsane müzisyenleri” (Wagner, Debussy, Berg). Böylece efsane, bir mesaj yoluyla verilen bir kodun, bir hikâye ile aktarılan birtakım kuralların ürünü oluyor.

Ama bu çalışmada günümüz toplumlarında müziğin konumu hakkında efsanelerin ayrıntılarına giren açıklamalar bulunmuyor.

Kanımca müzik, yalnızca modern zamanlarda efsanelerin yerini almış bir öge değildir; o, efsanelerin kendisinde de vardır, orada kurban ayininin yerini doldurur, şiddeti idare eder ve Kötü'yü iyileştirir.

Burada, müziğin kurbanlık rolü ile ilgili bu hikâyelerden sadece üçünü aktaracağım.

Çinlilerin dünyasında bu ilişkilerle ilgili son derece bariz olan pek çok cümle bulunuyor. İşte bir Sima Qian örneği: “Kurbanların ve müziğin, ayinlerin ve yasaların tek ve aynı amacı vardır: Toplum bireylerinin kalpleri onlar sayesinde birleşir ve iyi yönetim metodu onlardan çıkar.”

Yunan dünyasında siren efsanesi de kolaylıkla anlaşılabilir: Sesleri tüm dinleyenleri öldürür. Bir tek günah keçisi niyetine sunulmuş Odysseus'u öldüremezler, gürültünün şiddetine karşı koyabilmek için bilinçli olarak kulaklarını tıkamış kürekçileri-

* *Les Mémoires historiques de Sun Ts'ien*, çev. E. Chavannas, Paris, Éditions Leroux, 1895.

ne sözünü dinletemeyen, kendini geminin direğine zincirlemiş Odysseus. Onlar küreklere asılırken sirenleri duymak için kendini soyutlayan Odysseus, hem prens hem de şehit rolü oynayan sanatçı gibidir.

Alman dünyasında, müziğin kurbanlık rolünden söz eden efsanelerin en güzel ve en aydınlatıcısı bulunur: Fareler tarafından şehrin işgal edilişi, ileri gelenlerin onları yok etmek için yollar arayışı, kavalcıyla geçilen pazar yeri, müziğe kendini kaptırmış farelerin gölde boğuluşu, ileri gelenlerin anlaşılmaya uymayı reddedişi ve kavalcının, kendisinden aynı şekilde etkilenen çocukları kullanarak aldığı intikam, *Fareli Köyün Kavalcısı*'ni önemli bir efsane yapmıştır. Burada varsayımımı destekleyen bütün kanıtlar bulunabilir: müziğin şiddeti yok etmek için kullanılması, faydalanmak için para ile takas edilişi ve anlaşmanın bozulmasından sonra müziğin şiddet aracına dönüştürülmesi. Bu hikâyede para, müzik sayesinde kavuşulan huzuru, ölüm getirerek bozar.

Müziyenin eski toplumlardaki konumu böylece ortaya çıkıyor: kurban edilen kurban edici, tapılan ve dışlanan *farmakon*, Oidipus ve Dionysos, tehdit ve avuntu, tanrı ve şehit.

Hemen hemen bütün uygarlıklarda bir enstrümana sahip müzik terapistleri vardır. Bunlardan biri olan Davud, Kral Saul'u harp çalarak delilikten kurtarır. Ama müziyenden de bir ölüm tehdidi yayılmaktadır: Günah işleme tehdidi. Müziyen, bilgi ile yeni bir ilişki kurma biçiminin peygamberi ve yeni güçlerin katalizörü olabilir.

Bu efsaneler sayesinde müzik, toplum içinde yaşamının mümkün olduğunu doğrular ve ütopyanın temsili, ideal kentin görüntüsü olur. Hristiyan cenneti de zaten müziklidir, tüm uygarlıklar ve evrenbilimlerde sözü geçen Öteki Tarafın krallıklarında olduğu gibi. Doğal bir müzikal şifrenin, nesnel, bilimsel ve evrensel bir armoninin varlığı üzerine yapılan tartışma işte bu yüzden önemlidir. Eğer böyle bir şifre olsaydı, bundan doğal bir düzenin ve genel bir dengenin varolduğu sonucunu çıkarırdık: Totaliter ütopyaların çoğunun kaynağındaki doğallık...

Konuya bağlı olarak Konfüçyüs'ün de olağanüstü ve esrarengiz bir açıklaması var: "Bir yerde müzik olduğunu söyleyebilmek için pandomimleri belli bir alanda sıralamak, tüyler ve flütler almak, ziller ve davullar tınlatmak gerektiğini mi sanıyorsunuz?

Sözünde durmak, bir törendir. Güç ve şiddet kullanmadan eylemler yapmak, müziktir.” Bu esrarlı söylemde her şey var. Ve eğer müzik gerçekten kurban töreninin simgesi, Öteki Taraf ile iletişim kurmanın, yani duanın denetlenmesi ise her şey açığa kavuşur.

Müzik, dine paralel bir stratejidir: Din gibi o da “bağlar”; din gibi o da korkuyu kontrol altına alır ve teselli eder.

İmparatorluk Müzikleri

İmparatorluklar ve prenslerinin döneminde müzik, tüm bölgelerde tanrısallığını korudu. Hindistan’da Tanrıça Şiva, Mısır’da Tanrı Thot, Sümerlerde Tanrıça Nina, Asurlularda Tanrı Aştar müziğin kaynağıdır, bundan böyle onları prensler temsil etmektedir.

Bu imparatorluklarda icra edilen müzik hakkında da hemen hiçbir şey bilmeyiz, beş binyıl önce Sümer’de, Çin’de ve Mısır’da müziğin istilacı varlığını gösteren birkaç resim dışında. Resimlerde korolar, gonglar, çanlar, ziller, davullar, on dokuz telli harplar, psalterionlar (piyanonun atası olan kıstırılmış telli trapezler), çifte flütler, trompetler, gruplandırılmış borular (orgun atası), hayvan boynuzu formunda enstrümanlar (borazan fildişinden, korna ise çeşitli boynuzlardan yapılmış) görülür. Tüm bu enstrümanlar bazen şaşırtıcı büyüklükte orkestralar oluşturarak gruplandırılmış. Herhangi bir partiyon veya müzik notasına rastlamıyoruz; öyle görünüyor ki müzikal kodlama en azından vokal için, muhtemelen yazı ile aynı anda başlamış olsa dahi, hepsi ezbere çalıp söylüyor. İlahileri, duaları, mezmurları, ağıtları, eğlence müziklerini muhtemelen yemekler sırasında veya savaşların sonunda duyuyorduk. Belki bir de dini veya askeri hikâyelerin müziğe aktarılmış hali, müzikal tiyatronun taslağı olarak.

Müzik, dünya armonisinin bir kanıtı olarak teorileştirilmeye başlıyor. Örneğin Çin’de gamın keskinliği dünya ile gökyüzü arasında gerekli armoniyi gösterir; tanrıların düzeni (ayın) ile dünyadaki düzen (taklit) arasında bir köprü kurar. Çinli tarihçi Sima Qian, İsa’dan önce II. yüzyılda, belki daha o zamandan

* Li Ki ya da *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, çev. ve yay. tarihi 1899, cilt 11, bölüm XXV., s. 897.

itibaren Yunan etkisiyle şunları yazar: “Müzik armoniye onur verir; ruhsal etkiyi yayar ve gökyüzüne uyum sağlar: Ayınlar ile müzikler açık ve bütün olduklarında Gökyüzü ile Yeryüzü normal görevlerini yaparlar.”

Müzisyenler ya köle, ya kültürlü prensler, ya da tapınağın hizmetinde çalışan rahiplerdir. Doğaüstü güçlerini ve ustalıklarını yücelten efsaneler vardır.

İmparator, halkın iyi düzenine uyum sağlayan müzik biçimlerini seçer; insanları tedirgin edebilecek olanları yasaklar ve ace-milik döneminde meydana gelebilecek taşkınlıkları kontrol eder.

Demek ki müzik ile iktidar açık biçimde bağlantılıdır. Antik Çin’de müziğin işareti, beş kelimeyi temsil eder: “saray”, “kurtuluş”, “korna”, “gösteri”, “kanatlar”. İktidar sözleri, bozgunculuk sözleri. Bir orkestraya sahip olmak her zaman bir iktidar göstere-sidir. Çin imparatorluğunda bir orkestradaki müzisyen sayısı ve konumu, orkestra sahibi efendinin soylular arasındaki rütbesini gösterir: Sadece imparatorun, müzisyenlerini kare şeklinde sıralamaya hakkı vardır; önemli efendiler üç sıra, bakanlar iki sıra, sıradan soylular ise tek sıra halinde müzisyenlerini yerleştirir.”

İlk Avrupa

Yunanistan’da müzik hâlâ dini bir güç olsa bile (Orpheus hayvanları evcilleştiriyor, Amphion balıkları kendine çekiyor, Arion Teb şehrinin duvarlarını örüyor, Pythagoras ve Empedokles delileri iyileştiriyor, İsmene siyatığı tedavi ediyor, Euterpe ve Erato da ilham perileri oluyorlar), her şeyden önce doğanın ilk nicelen-dirilmiş, bilimsel gösterisidir. Pythagoras çalışmakta olan bir nalbantın dördü ve beşli sesler çıkardığını duymuştur. Bir alfabeden yararlanan nota yazımı İsa’dan önce VI. yüzyılda ortaya çıkmış, önce dört, sonra beş, sonra da yedi ses kullanılmıştır. Müzik tapınaklarda, zenginlerin evlerinde, halkın arasında, gösterilerde, politik törenlerde ve kötü ruhları kovucu kurban ayinlerinde bulunur.

Yunanlıların icatları arasında eser biçimleri (epodos, ana-bolik), kelimeler (müzik, ritim, armoni), enstrümanlar (lirin bir türevi olan, boşta titreyen beş-on bir telli kitara; mimar

* Marina Scriabine, *Le Langage musical*, Editions de Minuit, 1963.

** A.g.y.

Ktesibios tarafından İ.Ö. III. yüzyılda, İskenderiye’de yaratıldığı söylenen hidrolik org) vardır. Yirmi kadar eser ve birkaç ünlü müzisyen, köle veya kültürlü prens ismi biliyoruz (Terpandros, Arkhilokhos, Pindaros, Sappho). Platon, *Nomoi*’de (Yasalar) şöyle der: “Hareketin içindeki düzene ritim denir, armoni ise ince ve kalının iç içe geçtiği ses düzenidir.”

Demokrasi ortaya çıktığında politik güçler de müziği sansürlemekten vazgeçer. Hatta halkın müziğini finanse etmek, politik açıdan faydalı bile olmuştur.

Roma’da imparatorlar ünlerini, popüler gösteriler finanse ederek garantiye alırlar; sirk oyunlarında hydraulis’ler (hidrolik orglar) kullanılır. O zamanlarda müzik, aynı halk gibi, hem tehdit edici hem de yasaldır: Bütün imparatorluk iktidarlarının alması ve kontrol etmesi gereken bir risk. Ama aynı zamanda bozgunculuk bahanesi, bedenlerin dinlerden ve resmi güçlerden kopup sınırlarını aşmasıdır.

Eğer bir müzik, resmi din ile bütünleşmiyorsa, sonunda vahşi bir şekilde bastırılır. Böylece Roma İmparatorluğu düştüğünde, müziği standartlaştırıp kendi hâkimiyeti altına alma sırası kiliseye gelmişti. Papa Büyük Gregorius (590-604), iki oktav üzerinde erkekler korosu tarafından icra edilen Latince dinsel müziği, “Gregorius dinsel ezgisi”ni dayatır. Charlemagne da imparatorluğa, yedi notayı *la*’dan başlatıp alfabetik sıraya göre söyleterek yeni bir notalama sistemi getirir. İlk kez boşlukta bir noktaya bir ses atanır (tizler yukarıya, pesler aşağıya). Bilinen ilk yazılı beste X. yüzyıla aittir; porteye gelince, o da XII. yüzyılda ortaya çıkar. Partisyonlar, önceleri hafıza tazelemek için, sonra beste yapmak için kullanılır. Yazım kodları karmaşıklaştıkça eserlerin doğası da değişir. İcracı artık daha az serbesttir: Hâlâ doğaçlama yapabilir, hata yapabilir, ama dinleyici artık partisyonu takip ederek kontrol edebilmektedir. Hafızanın rolü azalmaktadır. Müzik, oyundan ve mekândan ayrılır; bestecisi olmadan icra edilebilir ve yorumcusuyla gezebilir olmuştur.

Metalürjik ve mekanik gelişmeler, müzik dünyasına orgla girer. IV. yüzyıl Bizansında havalı orgun icadının ardından çok daha sofistike sistemler havanın tüplere verilmesini sağladı. Merkezi ünitesine “konsol” denir, havanın tüplerden geçişini kontrol eden “anahtar”ları vardır. Anahtarların tümüne hâkim olan üniteye ise “klavye” denir; daha sonraları bu kelime, anah-

tarların tümü için kullanılır. 757’de İmparator V. Konstantinos, Kısa Pépin’e dev bir org hediye eder. Windsor’da X. yüzyılda dört yüz tüplü bir org bulunduğu da bilinir.

Tüm ayinleri kontrol etme fikrini kafasına takmış olan kilise, diğer müzikleri engellemeye kalkar. Ve sadıklar, kilisenin içinde bile şarkı söyleseler rahibin denetiminden kaçabildikleri için, kilise, bir süre sonra onlara ayin söylemeyi yasaklar, o zaman ayinler de gösteriye dönüşür: Azizlerin hayat hikâyesini anlatan, Yunan tiyatrosu benzeri dinsel bir drama, sessizliğe boğulmuş seyirciler önünde sergilenir.

1209’da Avignon Konsili “kutsal günlerin arifesinde kilise içinde bu tiyatro danslarının, bu yakışsız eğlencelerin, bu şarkıcıların ve moda şarkıların olmamasını” buyurur, “bunların dinleyicilerin ruhunu günaha davet ettiğini” öne sürer. Üç yıl sonra Paris Konsili, “dans etmek ve şarkı söylemek için bir araya gelen kadın topluluklarının, gelenekler öyle gerektirse bile, mezarlıklara ve kutsal mekânlara girmelerini” yasaklar ve “dindar kadınları, şarkı söyleyip dans ederek kilise ve şapellerin etrafında dolaşan alayların başına geçmekten” men eder; “ne kendi manastırlarında, ne başka bir yerde, bu imkânı laiklere bile tanımayız; çünkü Aziz Gregorius’a göre pazar günleri dans etmektense çalışmak, bahçe işleri yapmak daha yararlıdır.” Bir müddet sonra da “rahipleri, kiliselerde veya mezarlıklarda (...) dans etmek ve şarkı söylemek için bir araya gelen toplulukları afaroz etmeye” zorlarlar. “Ve eğer birtakım insanlar azizlerin kiliseleri önünde dans etmişlerse, pişmanlıklarını ifade ettikleri taktirde üç yıllık ceza çekmeleri gerekir.”

Yavaş yavaş, ayinlerin karmaşıklaşmasıyla, inananlar artık şarkı söylemezler. Ayin, gösteriye dönüşür.

XVI. yüzyılda Luther, halk dilinde toplu duaya dönüş yapmak ister. Rupff ve Walther ile birlikte çok basit ilahiler, koraller yazar, bazen antik dini melodilere, düz nağmelere, hatta dinle ilgisi olmayan şarkılara yeni sözler yazar.

Jonglörler, Trubadurlar ve Truverler

XII. yüzyıla doğru Avrupa yolları biraz daha tekin olduğunda, ayin düzeni dışında iki farklı müzik yapma ve yayma biçimi yeniden ortaya çıkar; biri halkın içinden, diğeri senyörlerden.

Halkın içinde müzik, Roma'nın eğlendirici kölelerinin miras-
çısı, akrobat dansçı ve müzisyen olan jonglrn (Latince *jocular*,
yani "eğlendirmek") tekelindedir. Gezzin olan jonglörler, köyden
kasabaya dolaşı, yörenin bayramlarında ve şatoların balolarında
hizmetlerini sunarlar. Bir gece bir köy düğününde, diğer gece
de hizmetçilerle birlikte yemek yiyip uyuyabildiği bir senyörün
evinde çalabilirler. Gezzin yaşıam tarzı, jonglr tedirgin edici
bir kişilik yapar, serseri ve hırsız misali. Kilise onu paganlık ve
sihirbazlıkla suçlar. Polisler, gerek hicivli şarkıları, gerekse yalan
yanlış haber yayması yüzünden ondan tedirgin olurlar. Bazı
prensler ona kendi hâkimiyet bölgelerinde ya da bazı hassas
konular hakkında şarkı söylemeyi yasaklar, aksi takdirde hapsi
boylayabilir. Bazen de tersine onu, halka mesajlar vermesi için
propagandacı olarak kullanırlar. Örneğin Aslan Yürekli Richard,
pazar kurulduğu günlerde jonglörleri şöhreti üzerine şarkılar
söylemeleri için kiralar. Savaşılar sırasında prensler de, düşmanla-
rına karşı şarkılar besteletir ve syletirler. Böylece jonglörleri kul-
lanmak veya yasaklamak konusunda karar veremezler. Philippe
Auguste'n sarayında yasaklı, IX. Louis'ninkinde izinlidirler.

Avrupa saraylarında, eski Roma'da olduğu gibi, senyörler
kendileri de müzik yapmaya başlarlar. Modern Avrupa'da ilk
kez XII. yüzyılda Limousin'de, savaşıçı senyörlerin yanı sıra
zarif ve şair ruhlu prensler belirir. *Saraylı ruhunun* doğuşu-
dur bu. Aşk veya oyun metinleri yazarlar, bazen de melodiler,
madrigaller, defile veya sahne oyunlarıyla bir arada yapılan
"girişler" veya şenlikler için müzikler bestelerler. Halk arasında
söylenen müzikten daha orijinal olan sanat müziğinin yaratıcı-
sı ve gerçek birer sanatı olan bu prensler Oc dilinde trubadur
(müzik bulanlar), Oil dilinde de truver diye adlandırılır, daha
sonraları Almanya'da da *minnesnger* adını alırlar. En meşhur-
ları: Akitanya'lı Guillaume, Champagne'lı Thibaut, Ventadour'lu
Bernard'dır. Gitgide daha karmaşıık enstrümanlar kullanmakta-
dırlar: Örneğin klavye eklenmiş bir İngiliz psalterion türevi olan
satranç tahtası, sonra kırk beş tuşlu klavikord, manikordiyon, vs.

Kiliselerin, prenslerin ve köylerin müzikleri bölümlere ayrıl-
mış değildir: Jonglörler, trubadurların müziğinin işportacılığını
yaparlar, bunlar da kiliselerden esinlenmiş mziklerdir, kilise
müzikleri ise jonglörlerin müziğiyle beslenir. Kimi jonglörler,

kendi bestelerini çalamayan ya da söyleyemeyen truverlerin eserlerini icra eder: Mesela Aslan Yürekli Richard'ın emrinde çalışan Nesle'li Blondel, veya Artois kontunun emrindeki Adam de la Halle. Saraylar önemli günlerde popüler eserler çalmaları için jonglörlerin hizmetini satın alırlar. Müzik tüketicileri, hâlâ belirsiz bir biçimde bütün sosyal sınıflarda bulunmaktadır: Şenlik ve düğünlerde köylüler, azizlerin bayramlarında zanaatçılar ve kalfaları, burjuvalar, soylular, prensler ve piskoposlar.

Müzikal eser, onu yazan veya sipariş eden senyörün malı olur. Ama bu soyut bir maldır: Aklına ne onu devretmek, ne de ticarileştirmek gelir. Hiçbir soylu, bir başkasının müziğini satın almaz; herkes, tüm hakları bedava olan kendi müziğini ya da jonglörlerinin müziğini çalmayı yeğler.

Menestrel, Maaşlı Müzisyen

Fransa krallarının ve Almanya prenslerinin sarayları, imparatorluk hiyerarşileriyle yeniden bağlantı kurarak imparatorluk müzisyenleri edinirler: Menestrel (*ministerialis*, “memur”) denen maaşlı jonglörler. Kimi zaman –Couperin veya Bach ailesinde olduğu gibi– menestrelli babadan oğula menestrel olunuyor. Kimi zaman da menestreller jonglörler arasından seçilir. Prusya kralı II. Friedrich'in flüt hocası Johann Joachim Quantz (1697-1773), gezgin eğlencelerde jonglör olarak, ardından da Mersebourg dükünün şapelinde müzisyen olarak çaldıktan sonra, serseri statüsünden seçkin hizmetçi statüsüne geçerken yaşadığı bu harika dönüşümü çok güzel ifade etmiş:

“Babam köyün madeninde görevliydi (...). Dokuz yaşından sonra beni nalbantlık işine sevketti; ölüm döşğinde bile bana bu işe devam etmem gerektiğini söylemişti. Ama (...) babam ölür ölmez, biri terzi, diğeri Mersebourg sarayında ve şehrinde müzisyen olan iki kardeşi beni yanlarına alıp kendi mesleklerini öğretmeyi önerdiler; böylece bana ikisinden birini seçip izlemem için fırsat vermiş oldular (...). Tek bir müzik notası bilmememe rağmen, sekiz yaşından itibaren köylülerin bayramlarında köyün müzisyeni vazifesini üstlenen kardeşimin Alman bas viyolüne eşlik etmem gerekiyordu. Ne kadar kötü olursa olsun bu müziğe o kadar heves gösteriyordum ki müzisyenden başka bir şey olmak istemedim. Böylece 1708 Ağustosunda Mersebourg'a

Justus Quantz isimli amcamın yanına eğitime gittim (...). İlk öğrenmem gereken enstrüman keman oldu; büyük keyif alıyordum ve becerikliydim de. Sonra sıra obua ve trompete geldi. Üç yıllık eğitim sürem boyunca özellikle bu üç enstrümana odaklandım. Ama diğer enstrümanları da ihmal etmedim: korna, trombon, av kornası, blok flüt, fagot, Alman bas viyol, gamba viyol ve iyi bir sanatçının çalması gereken nice enstrümanlar. Doğru, elimizin altında o kadar enstrüman olunca biraz beceriksiz oluyoruz. Ama bu zaman içerisinde onların özelliklerini öğreniyoruz, bu da besteciler için neredeyse bir zorunluluk, özellikle kilisede çalışanlar için. Mersebourg dükünün şapeli o zamanlarda pek zengin değildi. Hem sarayda, hem kilisede hem de yemeklerde çalınan müziği kuvvetlendirmemiz gerekiyordu. 1713 yılının Aralık ayında nihayet eğitimim bittiği zaman, imtihanda Corelli ve Telemann'dan bazı sololar çalabilmiştim. Ustam, kendisine bir yıl daha hizmet etmem karşılığında, bana sekiz ay daha eğitim verdi, böylece pansiyon ve çıraklık ücretinin sadece yarısını ödeyecektim. Mart 1718'de on iki kişinin çalışacağı "Polonya Şapeli" kuruldu. On bir üye kabul edilmişti ve bir obuacı eksikti, ben talip oldum ve şapelin yöneticisi Baron Von Seyferitz'in önünde yapılan bir imtihanın sonunda işe alındım. Karşılığında yılda 150 taler verilecekti ve Polonya'da ücretsiz yerleşim yeri (...). Daha önceden çalışmış olduğum yan flüte iyice ağırlık verdim. İçinde bulunduğum toplumda hiçbir özel düşmanlıktan şüphelenmem gerekmiyordu, dolayısıyla bu yeni hobim, çok daha ciddi bir biçimde beste yapmaya yönelmeme aracı oldu. O zaman özellikle flüt için yazılmış çok fazla beste yoktu (...). 1741 Aralık ayında Prusya kralının hizmetine girince Dresden'den ayrıldım..."

Menestrel, senyörünün ona buyurduğunu çalar. Bir hizmetçi olarak memuriyeti boyunca bütün eserlerini senyörüne borçludur, hizmet anlaşması genellikle zaman içinde sınırlı bir sözleşme ile yapılmıştır; maaşından başka hiçbir gelir elde etmez. O, evin bir sakini, aşçı ya da prensin avcısı gibi senyörünün keyfine hizmet eder, büyük bir ünü olsa dahi hizmetinde olduğu saray dışında bir pazarı veya seyircisi olamaz.

Arnstadt'ta Bach'ın orgculuk anlaşması da böyle bir anlaşmadır:

* J. G. Prod'homme'dan alıntı, *Ecrits de musiciens*, s. 351 ve devamı.

“Çok soylu ve çok ince kont ve efendimiz, Mösyö Anthon Günther, dört imparator kontundan biri, Schwarzbouurg ve Hohnstein kontu, Arnstadt, Sonderhausen, Leutenberg, Lohra ve Clettenberg efendisi, siz, Johann Sebastian Bach’ı kabul etmeyi ve Neu-kirche Kilisesi’nde orgculuk görevini size emanet etmeyi uygun görmüştür; buna göre artık her biçimde kendinizi çok ince efendi ve kontumuzun sadık ve namuslu hizmetçisi olarak kanıtlamanız beklenmektedir; özellikle sanat ve ilminizin icraatına ve emanet aldığınız görevlere dair her tür etkinlik sırasında kendinizi faal ve güven verici göstermenizi bekleriz; pazar günlerinde, bayram günlerinde ve diğer umumi hizmet günlerinde size emanet edilen orgu çalmak için saatinde geleceksiniz; orgu temiz bir biçimde kullanacaksınız, bakımlı kalmasına özen gösterip itina ile kullanacaksınız; eğer bir yerinde sorun çıkacak olursa acele bildirisini yapacaksınız ve gerekli olabilecek onarımları belirteceksiniz; durumdan amiri haberdar etmeden kimsenin orga dokunmasına izin vermeyeceksiniz; ve genel olarak, ona herhangi bir zarar gelmemesine, enstrümanı en iyi şekilde muhafaza etmeye özen göstereceksiniz. Bunun yanı sıra, günlük yaşamınızda efendinize saygı, ciddiyet ve barış sevgisiyle hareket edeceksiniz; Tanrının, yetkililerin ve amirlerinizin karşısında onurlu olma düşüncesiyle davranan her hizmetçi, her orgcu gibi yaşamak için, sizi işinizden alıkoyabilecek kötü dostluklardan kesinlikle sakınacaksınız. Bunlar için 50 florinlik bir yıllık maaş alacaksınız, buna ek olarak lojman ve yemek için size 30 taler verilecek. Bu ücretler şu şekilde verilecektir: Bira vergilerinden alınan 25 florin, kilise kasasından verilen 25 florin ve ek olarak verilen 30 taler hastaneye yatırılacaktır. Bu belge şansölyelik yetkisi, imzası ve mührüyle mutad usullere göre hazırlanmıştır.”

Bir eserin ithaf mektubu, aynı zamanda prensin, müzisyen hizmetlisi tarafından alenen yüceltilmesidir. Lully, *Persée*’nin sunumunda XIV. Louis’ye bu teslimiyeti telaffuz eder:

“Bu eseri siz majesteleri için hazırladım, onu sadece size adayabilirim efendim ve hedefi sadece siz olmalısınız. Halkın duyguları, her ne kadar yararına olsa dahi beni memnun etmeye yetmez, ve emeğim sizin hoşunuza gitme lütfuna erişmediyse

* Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, Fayard, 1997.

eğer, kendimi başarılı olmuş saymam. Konu bana öyle güzel göründü ki ona sıkıca bağlanmakta zorlanmadım, zaten cezbolmamak elimde değildi, siz bile Majesteleri, onu seçme arzusunu duyduunuz, ve ona göz atar atmaz Siz Majestelerinin görüntüsünü keşfettim (...). Biliyorum, Majesteleri, sizi bu vesile ile yüceltmemeliydim, sizi övmek; benim için sadece çok yüce bir iş değil, en üstün söz yeteneğinin de üzerindedir. Fakat Perseus'un tanrılardan aldığı gerçek yetenekleri ve şerefle başardığı onca şaşırtıcı girişimi anlatırken fark ediyorum ki, Siz Majestelerinin kahraman vasıflarının ve müthiş eylemlerinin bir portresini çizmekteyim. Öyle hissediyorum ki eğer coşkumu kontrol etmezsem beni fazla uzaklara taşıyacak.”

Müzik, burada iktidara hizmet etmektedir. Molière bile müzik hocasına, “Müzik olmadan bir devlet ayakta kalamaz” dedirtir. Ama herhangi bir müzik değil: Devlet, halkın müziklerinden korkmakta, köylerin şarkılarını da yasaklamaktadır. Yönetimin merkezileşmesine karar vermeden önce müziğin merkezileşmesine ihtiyaç duymaktadır.

İdeolojik çarkın bir parçası olarak prensin şöhretini dile getirmek ve göstermekle yükümlü olan müzisyen, sadece onun kendisinden istediklerini besteler. Eğer izin verilen melodik çizgiden uzaklaşırsa belasını bulur. Örneğin 21 Şubat 1706 günü Arnstadt'daki kilise idare heyeti, üç yıldan beri Neukirche Kilisesi'nin orgcusu olan J.S.Bach'a kullandığı müzikal serbestlik ile ilgili sitemlerde bulunur:

“Kendisi sorguya çekildi ve son olarak onca zaman nereye gittiği ve bunun için kimden izin aldığı soruldu.

Kendisi sanatına dair farklı şeyler öğrenmek için Lubeck'e gittiğini, ama bunun için sayın denetimcisinden izin almış olduğunu söylüyor.

Denetimcisi ise, onun sadece dört hafta izin istediğini ve dört katı daha uzun kaldığını söylüyor.

Kendisi, orgun bakımı için atanan kişinin bu işi bu süre içerisinde yapmış olduğunu, böylece hiçbir sorun yaşanmadığını umduğunu söylüyor.

* “Kralın Sekreter Danışmanı ve Majestelerinin müzik şefi, Genç Soylu Mösyö de Lully'nin müziklendirdiği Trajedi”, J.G.Prod'homme'un alıntısı, *Ecrits de Musiciens*, s. 209.

** Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (Kibarlık Budalası), 1. perde, 2. sahne.

Cevap olarak kendisine bu yolculuktan beri korallerinde garip varyasyonlar yaptığını, garip akorlar eklediğini, toplumun bundan fazlasıyla rahatsız olduğunu söyledik. Gelecekte, eğer bir *tonum peregrinum* yapmak istiyorsa, bunu yeterli uzunlukta tutmalı ve bir başkasına geçmek için acele etmemeli, özellikle de sonradan, son zamanlarda alışmış olduğu gibi, bir *tonum contrarium*'a geçmemeli.”

Bir başka ihtar, 16 Şubat 1730 günü Leipzig Kilisesi'nin idare heyeti tarafından muhtemelen yine Bach'a sunulmuş. İktidardakilerin yaratıcılar üzerindeki denetimini teyit etmekte:

“Noel öncesi ilahiler söylenirken Nikaia Amentüsü'nün” söylenmediği, bunun yerine yeni ve bugüne dek tanınmayan ilahilerin tanıtılıp söylendiği dikkatimizi çekti; böylesi bir keyfi yöntem hoş görülemez. Buna istinaden (...) bu yazı ile bundan böyle kendisinin, şehrimizin kiliselerinde işlerin düzgünce yapılması, ve henüz kullanılmayan yeni ilahilerin bizlerin bilgisi olmadan dini ayinlerde okunmaması için önlem almasını istiyoruz”.

Prenslerin emrinde çalışan müzisyenlerin çoğunun iş kontratında aynı talepleri buluyoruz. Haydn, Prens Esterházy ile yaptığı 1 Mayıs 1761'de*** imzalanan anlaşma ile şef, besteci ve yönetici olmuştur ve üç yılın sonunda kontratını bozması mümkündür (Bach'ın böyle bir imkânı yoktu).

Fransa ve Almanya'da XVIII. yüzyıla kadar menestreller bulunurken Flandra, İtalya ve İngiltere'de bazı jonglörler, XIV. yüzyıldan itibaren senyörler ve köylüler dışındaki insanlar için çalışmaya başladılar. Evlerine tam gün çalışacak müzisyen alamayan, kendileri de müzisyen olamayan tüccarlar müzik dinlemek isterler. Manastırdakilerle rekabet etmek için kuleleri çanlarla donattıkları gibi, müzisyenleri de kendilerine mal ederler. Zamanın hâkimiyeti tınısaldır, müziğin hâkimiyeti de ona eşlik eder. Bazı komünler de işte böyle, hem manastırla hem de prensle rekabet etmek için kendilerine müzisyen satın alırlar. Daha sonra tüccarlar kişisel olarak onların hizmetlerini kiralarlar. Menestreller o zaman, zanaatçı ve tüccar modellerini örnek alarak örgütlenirler: Kendilerine bir aziz seçerek (menestrellerin Aziz Julianus'u),

* *Bach en son temps*, a.g.y.

**Birinci İznik Konsili'nde kaleme alınan bir iman kuralı. (yhn.)

*** A.g.y.

**** Marc Vignal'in alıntısı, *Joseph Haydn*, Fayard, 1988, s. 84.

yıllık resmi ziyafetler düzenler, bir emeklilik ve hastalık kasası kurarlar; belediye tüzüğüyle ücret belirlerler, düğün ve aile törenleri için jonglörleri dışarıda bırakan bir tekel oluştururlar.

XIV. yüzyıldan itibaren (ilk tüzükleri 1321 tarihine dayanıyor) menestreller girişimci ve yorumcu olarak hizmetlerini sunarlar. İleride kapalı bir mekânda kendilerini dinlemeleri için insanlardan para da alacaklardır. Müzikal ayine ve yeni iktidara katılabilmek için, ödeme gücü gerekli ve yeterli olacaktır. Ufukta yeni bir dünya belirmektedir.

3

Temsil Etmek

İnandırmak. XIV. yüzyıldan itibaren müzik tarihi, aynı XVII. yüzyıl sonrası ekonomi-politik tarihinde olduğu gibi, dünyayı sahneleyip temsil ederek, uzlaşılan dünya gerçeklerine inandırma çabasından ibarettir: Şiddetin ayinleştirilmesi yerine, şiddetsizliği koymak için; izleyicileri, ticari ilişkiler ve akıl saltanatıyla uyum sağlanabileceğine ikna etmek için; hayal edilen dünyayı, sanatçılar aracılığıyla kabul ettirmek için.

Teokratik toplumlarda ve imparatorluklarda, kurban ayininin bir parçası ve hayal gücünün harekete geçirilmesi olan müzik, belediye binalarında, burjuva ve konser salonlarında, kabarelerde, dinletin ücretini verebilecek olanlara ayrılmış bir gösteri

haline gelir. Paranın da şiddetin yerine geçebileceğini göstermenin bir yolu. Flaman, İtalyan, İngiliz, sonraları da Alman ve Fransız burjuvazisi o dönemde müzisyenleri soyluların boyunduruğundan kurtarıp, onları başka bir yere, gösteri ticarethanesine hapsederler. Bir hendek –bir çukur– müzisyenleri dinleyicilerden ayırır: burjuvazi müziği dinlerken, bu uyum manzarasının önünde saygıyla eğilir gibi susar. Tanrılarla bir bağlantı veya prenslerin kültür göstergesi olan müzik, tüketiciler önünde rekabet eden uzmanların monoloğu olup çıkar.

Bütün politik ve ekonomik müesseseler temellerini işte buradan alırlar.

A. TEMSİL, DEĞİŞ TOKUŞ VE ARMONİ

Kral Naaşının Temsili

“Temsil” fikri ilk kez kralların cenazelerinde ortaya çıkar: Bir kez daha ölümün ekonomi-politiği, yaşaminkinden önce gelmektedir. İngiltere’de 1327’den, Fransa’da 1422’den itibaren kralın halefi, öz oğlu dahi olsa, cenaze törenine katılmaz. Ölen kralın yüz hatlarının aynısı olan, balmumundan yapılmış yontusu –ilk kez o dönemde kullanılan bir diğer deyişle “temsili”– saraya yerleştirilir. Ona bir canlı gibi hizmet edilerek, önüne masa kurulur ve bir zamanlar kral için öngörülmüş olan yemek saatlerinde kendisine yemekler sunulur. Ve sonra, naaş gömüleceği kiliseye tedbirlice götürülürken, kralın “temsil”i de kutsal giysiler giydirilerek, tantanayla şehri bir boydan bir boya geçer.

Kimilerine göre bu, naaşın sergilenme süresini uzatmak, daha fazla insanın onu görmesini sağlamak ve halefin de iktidarın iplerini eline alması için kullanılan yeni bir kurnazlıktır. Kimileri için de amaç, kralın bedenini kraliyet fikrinden, monarşiyi prens figüründen ayırmaktır. Hükümdarın “temsil”i iktidarın ilk soyutlamasıdır –ilk kez bir ulusu öbür dünyadan yönetenleri temsil eden iktidarın.

Cenaze töreni, bir süre sonra malları fiyatlarıyla “sunacak” olan piyasanın; daha sonra da seçilenlerin “temsil ettiği” mal sahiplerini yücelten demokrasinin habercisi ve izahçısıdır. Lisan da bunu dile getirir: Halkı “temsil” edenlerden söz edilmeye 1360’ta başlanır; bu kelimenin, bir eserin temsilini işaret etmesi

* Bkz. Jacques Attali, *Au propre et au figuré*, Fayard, 1988.

ise 1538'de gerçekleşir. Temsil o zaman bütün alanlarda başlar: Monteverdi ile müzikte, Filippo Lippi'nin ilk otoportreleriyle de resimde.

Burjuvazi İçin Müzik: "Temsil" Biçemi

Burjuvazi her şeyden önce krallarla aynı müziği dinlemek ister. "Soylu burjuvalar" olarak, prensleri taklit etmek için menestrellerin hizmetlerini almaya başlarlar; müzik henüz sadece bir konumun ifadesi, meşruiyet kazanma umududur.

Ortaçağın sonundan itibaren müzisyenler, yeni bir finans kaynağı bulmak için ticaret şehirlerinin kaymakamlarından lütuf beklerler; eski prenslikleri ve müziğin ayinsel işlevini hatırlatıp, kendilerini prenslerle özdeşleştirmelerini ve kendilerine atfedilmiş besteler ısmarlamalarını önerirler. Böylece örneğin XVII. yüzyılın başında, orgcu ve besteci Jan Sweelinck tarafından Amsterdam kaymakamlarının şerefine bestelenen ve mezmurlara eşlik eden müziğin ithaf bölümünde şunları okuyabiliriz:

"İşte bu yüzden eski zamanlarda bilgeler, her şeyin kendi benzerine karşı böyle bir yönlenme, dönme ve eğilme özelliği olduğunu göz önüne alarak müziği kullandılar ve onu sadece kulaklara keyif vermesi için değil, daha çok ruh hallerini değiştirmek veya etkilemek için kullandılar, ve öğretilerini ruhumuza yavaşça sokmak ve kaynaştırmak için mabetlerine uydurdular."

Zengin tüccarlar da özel olarak orkestralar kiralamaya, verdikleri partiler için dans partiyonları satın almaya başlarlar. Önce soylular için müzik sipariş ederler: mezmurlar, ayinler, madrigaller vs. Daha sonraları burjuvalar, kendilerine has bir müzik talep ederler; bunun için de kendilerine –tam olarak– "temsil biçemi" adı altında bir biçem yaratırlar.

Rönesans'la birlikte İtalya'da edebiyat, bilim, tiyatro, tıp, felsefe ve müzik alanında Yunan dünyası yeniden keşfedilir. Bunun sonucu olarak dans müzikleri her yerde yeşerir ve dört yeni eser tipi belirir: *oratoryo*, *opera*, *füg* ve *konçerto*.

Oratoryo, ayin düzeni temsiline bir türevidir, kutsal müziğe eşlik eden dini veya dindışı metinlerden oluşur; Ortaçağ'da da böyle karma gösteriler vardı: açık saçık metinlerin (*Carmina*

* *Cinquante psaumes de David*'de Sweelinck'in, Amsterdam şehrinin yüksek görevlileri ve yargıçlarına ithafı, J.G. Prod'homme'un alıntısı, *Ecrits de musiciens*, s. 102.

Burana) Çile'den ilham alan başka metinlerle karıştığı, XVIII. yüzyıldaki *Codex Buranus* gibi. XVI. yüzyılda Roma'da, oratoryocular cemaatinin kurucusu Philippe Neri, halkın gençlerini dini açıdan eğitmek için açık tiyatrolarda İncil'den yola çıkarak müzikal piyesler düzenler. Ondan sonra dekor ve kostümlerle onun izinden gidenler, bunu “*rappresentativo*” dedikleri bir biçem ve “Oratoryocu ruhuyla” yaptıklarını söylediler, böylece *oratoryo* ismi türemiş oldu. Oratoryo denen ilk gösteri, Emilio dei Cavalieri'nin *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* adlı gösterisi, 1600 yılında Roma'da yapılır. Bach *Pasyon*'larıyla, sonra da Händel *Messiah*'ıyla bunu mutlak bir sanat haline getirecektir.

Aynı sene *opera* da başlar. Kaynağı, Fransa sarayının bale müzikleri, özellikle de Floransa bayramlarıdır. 1576'dan 1587'ye kadar, Bardi kontu sarayında entelektüeller ile müzisyenleri şu niyetle bir araya getirir: Yunanistan'ı bütün boyutlarıyla, özellikle de müzikal boyutuyla yeniden yaşatmak. Yunanlıların şarkılı tiyatrodan hoşlandıklarını yeniden keşfedince, “müzikle konuşma” kararı alınır. Ekim 1600'de, IV. Henri'nin Marie de Médicis ile evlenmesi vesilesiyle Pitti Sarayı'nda müziği Jacopo Peri tarafından yapılan bir Rinuccini tragedyası oynanır: *Euridice*. Bu, ilk operadır. Bunun üzerine heveslenen ve kıskanan Mantoue dükü, Claudio Monteverdi'ye aynı konuda bir “eser” –İtalyancası *opera*– sipariş eder: İlk kez 1607 yılında sahnelenen *Favola d'Orfeo*, tonalitenin zaferini onaylayan anlatımsal biçemiyle madrigalin sonunu getirir. Bir süre sonra Scarlatti, Napoli'de opera formunu belirleyerek “*stile rappresentativo*”yu getirir. İtalyan bir müzisyen, Lulli, bu türü Fransa'ya ithal eder. Kralın erkek kardeşinin büyük kızının hizmetinde bir soylu olan Lulli, başkaldırı sonrası XIV. Louis'nin “yirmi dört keman”ına girmek için görevinden ayrılarak, önce kralın müzik denetçisi, ardından da kraliyet ailesinin müzik hocası olmuş ve ismi Fransızlaşarak Lully adını almıştır.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında daha entelektüel, daha soyut bir başka tür belirir: *füg*. Kesintisiz ve benzer seslerle sunulan bir konu çerçevesinde, seslerin, en karmaşıklarına kadar sonsuz kez birleşmelerini sağlayarak armoninin bütün olanaklarını araştıran bir tür. Ustası, Bach. Toplum *fügde* gürültüye meydan okumayı, gürültüye bir anlam verme ve hükmetme gücünü ortaya koyuyor.

En son olarak Büyük Yüzyıl'ın sonunda, *konçerto* ortaya çıkar. İlk olarak bir ses ve enstrüman grubu için yazılmış eserleri tanınlar, sonra "*konçerto grosso*"yu (iki enstrüman grubu için); en son olarak da solistin eşlik ettiği konçertoyu, yani bir orkestranın önce bir enstrümanla (önce keman, 1780 sonrası ise pianoforte) diyalogunu. Birey, kendisini kitleden ayrı olarak ifade ve temsil etmeye başlar. Bu ifade şekli, Mozart için biçilmiş kaftan olacaktır.

Asilzadeler, tüm bu biçemlerin doğuşunda bir kez daha önemli bir rol oynamış olurlar, ama kendilerinden başka insanlara hitap ettiklerini, böylelikle kendi çöküşlerini hazırladıklarını fark etmezler.

Armonik Düzenleme

Temsil, çoğunluğu halktan gelen müzisyenleri, onlardan nefret eden bir burjuva düzeninin kahramanları, onları dışlayan bir iktidarın sözcüleri yapmak niyetindedir. Bu, aynı zamanda yaratıcıların titiz bir biçimde eğitilmesini ve dinleyicilerin sistematik olarak öğrenmesini gerektirmektedir; ve eskiden olduğu gibi sanat müziği üretiminin prensler tarafından kontrol edilmemesini ve bestecilerin piyasa tarafından seçilmesini.

Müziğe hükmeden ve muazzam opera ve konser salonları yaptırarak bu hâkimiyetiyle övünen burjuvazi, müzisyen ve şarkıcıları eğitmek üzere konservatuvarlar da açar. O zamana dek kiliseler ve manastırların üstlendiği bu vazife, yavaş yavaş belediye ve bakanlıkların tekeline geçer.

Bu durum Burney'in 1771'de İtalya'da, Napoli yakınlarındaki San Onofrio konservatuvarı hakkında yazdığı metinde de görülür:

"Oğlanlar buraya 8-10 yaşları ve 20 yaş arasında kabul edilir. Gençken kabul edildiklerinde en az sekiz yıl kalmaları gerekir. Birkaç yıldır konservatuvarda olup da yeteneği olmayan çocuklar, yerlerini başkalarına vermek için geri gönderilirler. Kimileri yatılıdır ve eğitimleri için para verirler. Kimileri de, eğitim süreleri tamamlandığında başka öğrencilere eğitim vermek üzere görevlendirilirler (...). Kış boyunca oğlanlar, gün doğmadan iki saat önce kalkıp çalışmalarına devam ederler, yemek için verilen bir buçuk saat ara dışında akşamın sekizine kadar çalışırlar (...).

Büyük çalışma salonunda bir “Hollanda konseri” vardı, yani değişik makamlarda, değişik parçalar üzerinde çalışan yedi ya da sekiz klavsen, daha fazla sayıda keman ve birkaç vokal. Başka çocuklar aynı odada yazı yazıyorlardı.”

İtalyan konservatuvarları aynı zamanda, en eski uygarlıklarda olduğu gibi, iğdiş edilmiş şarkıcıların –ki varlıkları kanıtlanmaktadır– en son kabul edildiği yerler arasındaydı. Burney’in aynı metninde bu konu üzerine şu sözleri buluruz:

“Bu ameliyat kesinlikle, nerede yapılırsa yapılsın, toplumun ve doğanın kanunlarına aykırıdır: İtalyanlar da bu sebepten dolayı bu uygulamadan öyle utanırlar ki her eyalette bu işi başkalarının üzerine atmak isterler (...).

Bu uygulamanın konservatuvarlarda şiddetle yasaklandığı ve genç *castrati*’nin” Puglia’nın Lecce kentinden geldikleri söylenir...”

Teknolojinin ilerlemesiyle enstrümanlar gelişir ve büyür; bazı orglarda artık beş klavye ve iki bin kadar boru bulunmaktadır. Ortaya çıkan yeni enstrümanlar arasında klarnet, klavsen, epinet, virginal (psalterion türevi telli bir çalgı) ve vurularak çalınan iki telli çalgı vardır: klavikord ve pianoforte. Bu sonuncusu ses gücünü parmak basıncına göre ayarlama imkânı sağlayan ve sağ veya sol elle çalınan sesleri ayırabilen ilk enstrümandır. Önce 1709’da Floransa’da Bartolomeo Cristofori tarafından *gravicembalo col pianoforte*” adı altında yapılan enstrüman, bir sonraki yüzyılın başına dek özellikle Saksonyalı Silbermann, sonra da Fransız Sébastien Érard tarafından mükemmelleştirilir.

Avrupa birleşmektedir; her yerde aynı enstrümanlar kullanılmaktadır. İngiliz çalgı yapımcısı John Shore tarafından 1711’de icat edilen diyapazon, nota değerlerinin de birleşmesini sağlar. Nota değerleri, o güne dek sol anahtarının ortasından seçilmiş, ölçü birimi işlevi gören bir frekanstan, la’ten itibaren keyfi olarak seçilirdi.

Aynı zamanda biçemlerin homojenleşme zamanı da gelmişti: bir müzisyen başarılı olduğunda başkaları, Avrupa’nın başka

* Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 1771; Flammarion’dan çıkan Fransızca çeviri, *Voyage musical dans l’Europe des Lumières*, 1992. Yayıma hazırlayan O. Strunk’un alıntısı, *Source Readings in Music History*, s. 687.

** (İt.) İğdiş edilmiş erkekler. (y.h.n.)

*** (İt.) Piyanolu klavsen. (y.h.n.)

yerlerinde onu taklit ederler; ve bir usulün kabul görüp diğerlerinin unutulması için birkaç sene yeterlidir. Danslar, oratoryolar, operalar, fügler, başarılı bestecilerin konçertoları böylelikle Avrupa'nın tüm şehir ve saraylarında rağbet görür. Her yerde taklit edilirler. Böylece 1760'a doğru Haydn'ın biçemi kendini tüm çağdaşlarına kabul ettirir: Carl Stamitz, Richter, Holzbauer, Filtz, Toeschi, Danzi, Cannabich, Wagenseil, Rosetti onunla aynı kuldarda yer alırlar; Mozart kendi özel dehasını ortaya çıkarana dek.

Temsil ve Konser Salonu

Girişimciler, burjuvazinin, bir yasal kaynak olarak hayalini kurdukları konserleri düzenlemeye başlarlar.

Her şey, soyluların arkadaşlarını kendi müzisyenlerini dinlemeye veya dans etmeye çağırdıkları ve gecenin masraflarını paylaştıkları "yardım amaçlı konserler"le başlar. Sonra müzisyenler, prenslerin salonlarının girişinde biletleri kendileri satmaya başlarlar. Sonunda da, çoğunlukla partiyon yayıncılarına bağlı olan temsil girişimcileri işe karışır ve bu kez tüccarlar için özel, hususi veya umumi salonlarda konserler düzenlerler. Müzik, danstan daha belirgin bir biçimde kendini gösterir.

Halka ait ilk müzik tiyatrosu, Venedik'te 1637'de açılan bir opera tiyatrosudur: San Cessiano. Sonraları Napoli ve Milano'da başka tiyatrolar açılır. 1669'da Perin ve Cambert tarafından Paris'te açılan tiyatro, Menus Plaisirs'in yöneticisinin kontrolü altına girer, iflasından sonra ise 1672 yılında Lully'ye devredilir. İtalyan müzisyen, buranın ismini "Kraliyet Müzik Akademisi" olarak değiştirir ve sadece kendi eserlerinin temsil edilmesine izin verir. Aynı zamanda Fransız ve İtalyan komedyenleri tiyatrosu, kökeni jonglörlere dayanan İtalyan commedia dell'arte'den esinlenen müzik ve baleler sunmaktadır.

O sene -1672- Londra'da vokalsiz ilk ücretli konserler başlar. Söz konusu konserler, bu tür nedenlerle "orquestra" için eserler yaratan kemancı ve besteci John Banister tarafından verilmektedir.

Monarşinin gücünü sürdüğü ülkelerde gösteriler, sadece devletin etkili olduğu bölgelerde veya devletin sıkı kontrolü altında

*Kralın birtakım özel şenlikler ve bayramlar için ayırdığı, özel bir yönetim tarafından idare edilen ödeneğe verilen ad. (y.h.n.)

halka açık olur. Bu yüzden Fransa'da 1725'e kadar ücretli bir müzikli gösteri (bir tiyatro piyesi gibi) veya herhangi bir halk balosu yapabilmek için Kraliyet Müzik Akademisi'nden izin almak gerekti. Amaç daha çok, müziğin kullanımını denetlemek adı altında, halkın toplanmasına polisiye kontrol getirmektir. Bir süre sonra müziğin tiyatro piyeslerine eşlik etmesi de hoş görülmemeye başlar. 1745'te bile İtalyan Komedyenleri, Kraliyet Müzik Akademisi'ne *Fêtes de Thalie*'yi dans ve şarkı eşliğinde parodi formunda sundukları için 10000 lira ceza ödemeye mahkûm edilir; bir sonraki sene yine üç tiyatro piyesinin içine bale koydukları için 30000 lira ceza öderler: *Fête in interrompue*, *Le Nouveau Monde* ve *L'Inconnue*. Böylece tiyatro, Marivaux ile birlikte, tamamen özerk bir tür haline gelir.

Finansmanını saray dışından sağlamaya çalışan ilk sanatçılardan Haendel, sanat koruyucularına verilen konserlerden herkese açık, "yardım amaçlı konserler"e geçiş dönemini güzel ifade etmiş. 1741'de yazdığı bir mektupta, tanımadığı bir topluluğa sunmak zorunda bırakıldığı bir gösteri ile ilgili tereddüdünü ifade ediyor. İnsanların kendisini dinlemek için para ödediğini bilmezden gelmeyi tercih ediyor:

"Asilzadeler bana, kendilerine altı gece boyunca konser verme şerefini bahsettiler, 600 kişilik bir salon doldu, böylece kapıda bilet satmak zorunda kalmadım. Dinleyiciler, en seçkin hanımların ve çok nitelikli kişilerin yanı sıra çok sayıda piskopostan, dekandan, kurul başkanından, adalet bakanı ve sayıştay başkanı gibi savcılığın en yüksek mevkili insanlarından vs. oluşuyordu, ve librettodan öyle etkilendiler ki bir sonraki gece için ikinci bir gösteri daha istediler. Size burada nasıl sevgi dolu bir muamele gördüğümü yeterince ifade edemem. Sözleşilen altı gece bittiğinde birkaç yeni seans yapmam için şimdiden ricada bulunuyorlar, ve Lord Duke, Lord Teğmen (her zaman ailesi ile birlikte bu gecelere gelir), benim için zevkle Majestelerinden uzatma izni isteyecekler."

Bir soylunun evinde verilen o konser serisinde tüccar veya sıradan insanların varlığına dair tek bir kelime edilmemiş; ya davet edilmediklerinden, ya da Haendel onlardan söz etmenin gereksiz olduğunu düşündüğünden.

*Jean Joseph Mouret'nin opera-balesi. (y.h.n.)

** J. G. Prod'homme'dan alıntı, *Ecrits de Musiciens*, a.g.y., s. 304.

Fransa'da evlerde verilen konserleri para ödeyerek izleyen sıradan insanların, Philidor'un Dinsel Konseri'ne, daha sonra Amateurs de Gossec'in konserine kabul edilmeleri için 1769'u –yani Avrupa'nın diğer bölümünde devletin etkili olduğu yerler burjuvaziye açıldıktan epey sonra– beklemek gerekecekti. Hemen sonrasında, 1770'te, Almanya'da Leipzig'li bir tüccar grubunun teşebbüsü üzerine ilk kez bir konser salonu halka açılır: önce “Zu den drein Schwanen” hanında, 1781'de de bir perdecinin sahnesi, sandalyesi, girişte satılan biletleriyle salona dönüştürülen evinde: Böylece müzik, tiyatro salonlarına girmenden önce ticarethanelerde boy gösterir.

Müziyen artık bir hizmetkâr, bir menestrel olduğu dönemdeki gibi geleceğinden emin değildir. O da artık bir jonglör gibi her eseriyle, her konseriyle sürekli değişen bir dinleyici önünde hayatını kazanmak durumundaydı. Mozart, anlaşılmasız paranın, “siyah pelerinli paranın” acımasız denetimi karşısında müziyenin güvencesizliğinden nasibini alır. Temmuz 1789'da şunları yazar:

“Ödeme yerine yeni bir dilekçe! Eğer beni iyi tanıyorsanız, hissettiğim bu acının aynısını hissediyor olmalısınız. Bu rezil hastalığın kazancımı nasıl etkilediğini elbet size hatırlatmama gerek yoktur. Sadece size belirtmeliyim ki bu sefil durumuma rağmen kendi evimde paralı konserler verme kararı almıştım, hiç değilse şu sayısız ve büyük masraflarımı karşılayabilmek için –çünkü sevgi dolu sabrınızdan hiç kuşku yoktu– ama yine başarısız oldum! –kaderim bana öylesine düşman– ve sadece Viyana'da!– ne yaparsam yapayım hiçbir şey kazanamıyorum, daha on beş gün önce bir liste yaptırdım, ve listede sadece van Swieten'in ismi var!”

Burjuvazi, o zamanlarda müzik dinlemekten çok ona sahip olmak istemektedir. 1 Mayıs 1778'de babasına yazdığı bir mektupta Mozart, Paris'te karşılaşmasını anlatır: “Duvarlara ve sandalyelere çalmak zorunda kaldım.”

İki buçuk yıl sonra öldüğünde, Constance'ın dediğine göre sadece 60 florini, ve 3000 florinlik de borcu (1000'i Puchberg'e) vardır. Baron van Swieten en ucuz cenazenin ücretini verir.

* Puchberg'e 12 Temmuz 1789 tarihli mektup, J. ve B. Massin, *Mozart*, Fayard, 1971.

** A.g.y., s. 577 ve devamı.

Tekrar evlenmeden önce Constance Prusya kralına 800 duka karşılığında sekiz elyazması satacaktır.

İthaf Mektubunun Sonu

Böylece müzisyenler, prenslerden uzaklaşır. O güne dek saraya teslimiyetin sembolü ve bir sadaka dilenme fırsatı olan eser başlarındaki ithaf mektupları daha ironik olur.

Encyclopédie'deki kızgın yazılarından birinde Marmontel, hâlâ bu ithaf mektubu oyununu oynayan müzisyenlere ateş püskürür:

“Vermekle övünülen iyilik işaretleri, fark ettirdiği lütufkâr kabul, müzisyenin inandığı ve onun çok şaşırmış görüldüğü minnettarlık; karşısında uyuyakaldığı metinde onun da bir payının olması isteği; itiraflarından boş bir hikâye çıkarılması, iyi nedenlerle sessizce vazgeçilen yüce erdemleri ve güzel hareketleri; önceden şükredilen cömertliği, vs. Bütün bu formüller eskidi...”

Müzisyenlerin artık büyüklere yazarken kullandıkları küstah üslup, burjuvazinin politik başkaldırısından önce gelir ve başkaldırının yaklaştığını bildirir. Böylece 1768'de, o zamana dek büyük saygı duyulan –ve bir süre sonra Marmontel'in librettolarına İtalyanca operalar besteleyecek olan– bir müzisyen, André Modeste Grétry, Rohan-Chabot kontuna şöyle seslenir: “Ayrıca eğer belli sebepleriniz varsa, örneğin muhtemelen size eserlerini ithaf etmeye çalışan belalı bir besteci takımından kurtulmak gibi, sizden beni kayıtsız şartsız reddetmenizi rica ediyorum...” Aynı Grétry daha sonraları^{***}, büyük bir analiz sağduyusuyla şunları yazar:

“Büyük politik devrimden hemen önce müzisyen sanatçılar arasında bir devrimin doğuşunu ve eyleme geçişini izledim. Evet hatırlıyorum, kötü gözle bakılan müzisyenler birden ayağa kalktılar ve bunaldıkları alçaltıcı tutumu püskürttüler.”

Asilzadeler müziği finanse edemeyecek hale geldiklerinde, çalma becerilerini kullanarak yasallığını sürdürmeye çalışırlar – trubadurların son taklidi. Dönemin bir şahidi anlatıyor:

* Marmontel, “İthaf mektubu”, *Encyclopédie*, V, s. 822.

** Julien Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XVIII^e siècle*, Turin, 1924, I, s. 99.

*** *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, yay. A. Lavignac ve de La Laurencie, Paris, 1913-1931, I. bölüm, s. 1565.

“Sonradan Guines dükü olan kont, mükemmel flüt çalardı. O dönem o türün en iyi sanatçısı olan Vendelingue onun kendisiyle aynı güçte olduğunu söylüyordu. Guines kontu bir gece bir halk konserinde onunla beraber çalma hayalini gerçekleştirdi; dönüşümlü olarak birinci ve ikinci flütü aynı başarıyla, iki kez çaldılar.”

Prag’da 1784’ten beri hüküm süren prens Maximilien Leibovitz, –1809’dan sonra Beethoven’a yıllık bir gelir garantileyecek olan üç sanat koruyucusundan biri– 1790 yıllarında şapel hocası Anton Wranitzky’nin yaptığı kuartette ikinci kemanı kendisi çalmaktadır. Başka soylular da burjuva gibi davranmaya ve müzik ekonomisine katkıda bulunmaya çalışırlar, tıpkı operakomîği ticari bir salon sayesinde kârlı hale getirmeyi planlayan Choiseul kontu gibi.

1764’te Akademi, Kraliyet Müzik Okulu olur. Artık sadece bir eğitim yeri olmuştur ve çalınan eserler üzerindeki hâkimiyetini kaybeder, o zamanlarda Porte de Saint-Martin’de yer alan Paris Opera’sı dışında.

Müzik, iktidarın olmadığı bir cepheye bağlı kalmayı reddeder. Kendisini, ödeme gücü olan yeni tüketicilerin, yani burjuvazinin hizmetine sunar.

Ticari Müziğin Ortaya Çıkışı

Müziğin meta olabilmesi için parasal değerinin belirlenmesi gerekir. Bunun için sahibinin, eserin kendi malı olduğuna dair hak iddia etmesi, ve onu ticarileştirecek bir girişimcinin, yani *ya-yıncının* ortaya çıkması gerekir.

O zamana dek eser, manastıra, kiliseye veya onu sipariş eden soyluya aitti. Ama bu sahiplik de soyuttu: Kimse onu ne satmayı, ne de satın almayı düşünüyordu. Matbaa ile birlikte her şey değişir: Partisyonları üretmek ve satmak artık mümkün olur. Eserle olan ilişki değişir. O zamana dek müzisyen ezbere çalardı, doğaçlama, hata yapabiliirdi, risk alırdı, gürültü ortaya çıkabiliirdi. Gösteri icracının, durmadan yeni baştan başlayan şiddeti yönetme gösterisiydi. Partisyonla birlikte riskin bir bölümü yok

* Stéphanie de Genlis, *Les Soupers de la maréchale de Luxembourg*, 2. basım, Paris, 1828, III., s. 44. “Müzisyen ve koruyucu”dan alıntı, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, s. 250.

olur: Artık hafızaya ihtiyaç kalmamıştır. İcracıdan bundan böyle daha çok özen beklenmekte, doğaçlama yapma hakkı yavaş yavaş kaybolmaya yüz tutmaktadır. Hata hâla mümkündür, ve dinleyici onu arayacak, bekleyecek, hatta umacak; tıpkı hem korkulup, hem de beklenilen cambazın düşüşü gibi.

Müzik yayıncısı bundan böyle eseri besteciden satın alır ve hayatını partiyonların satışından kazanır. Ama icracılar eseri çaldıklarında ne kendisine ne de besteciye para verilir; bu konuda her iki tarafın da haklarını tanımlamak için üç yüzyıl gerekecektir. Garip bir şekilde Fransa, gösterinin varoluşuna tanık olan en son ülkelerden biri olmasına rağmen, gösteriye ekonomik hak tanıyan ilk ülke olacaktır.

Bilinen ilk basılı partiyonlar 1501'den kalmaz ve Venedik'te Petrucci kitapçısı tarafından üretilmiştir. Önce sadece enstrüman için partiyonlar çıkar; aynı eserin bütün vokal ve enstrümantal bölümlerinin birlikte basıldığı bir partiyon görebilmek için (Rore adlı birinin madrigaller bütünü) 1577'yi beklemek gerekecektir.

Rönesans'tan beri çok aranan eski eserlerle yaşayabilen kitapçı-matbaacılar farklı olarak, müzik yayıncıları varolmayan eski müzik partiyonlarını ticarileştiremezler. Bu yüzden de bir an önce eyaletin ileri gelenlerine sunmak üzere dönemin müzisyenlerinden satın aldıkları eserleri basarlar. İtalya ve İngiltere'de bazı müzisyenler, eserlerinden bazılarını kendileri basma hakkını elde etseler dahi, yayıncılar bu eserlerin tekeli ellerinde tutmak için her şeyi yaparlar. Yayıncılar genellikle partiyon basma ve satma hakkına sahip tek mercidir ve zaman sınırlamaları yoktur; böylece müzik üzerinde mutlak bir güç, yüzyıllar boyunca vârislerine aktarılacak sınırsız ve eksiksiz bir mal elde ederler... Hatta 1527'de Fransa'da, müzikal yayınevleri özel olarak, eser sahibine ek bir hak tanımaksızın müziği basma ve amatör ya da profesyonel yorumculara satma hakkını elde eder. Maddi nesnenin yazılı kopyası dışında hiçbir şeyin değeri yoktur.

Fransa'da bir yüzyıl boyunca müzikal yayınevleri piyasasına iki yayıncı egemen olmuştur: Le Roy ve Ballard. 16 Şubat 1552'de, diğer ayrıcalıkları zamanaşımına uğrayan tüm vokal ve enstrümantal müzik eserlerini sürekli basma ve kraliyet müzik

eserlerinin tek yayıncısı olma ayrıcalığına sahip olurlar. Lully bile tüm nüfuzuna rağmen kraldan kendi eserlerini basma ve satma iznini alamaz: Bu, 11 Haziran 1708 tarihli bir kararla kendisine açık olarak yasaklanmıştır.

Ama bunlar sadece sanat müziği eserlerini kapsamaktadır. Elbette ki, kimsenin basmadığı bir popüler eserin sahibine hiçbir hak tanınmamıştır: Müzik, kendisini ortaya çıkaranla değerlendirilir; onunla sınırlanır.

Müzisyenler saraylardan ayrılır ayrılmaz, ödeme gücü olan izleyiciler için konserler düzenlemeye başlarlar ve eserlerinin sunumu üzerinde hak iddia etmeye başlarlar. Başka bir deyişle yayıncıyı eserlerinin kiracısı olarak görmek, kendileri de sahibi olarak kalmak istemektedirler.

Meşhur oldukları kadar güçlü olan müzisyen ve yayıncılar arasında savaş yeni başlamıştır. Üç yüzyıldır da sürüyor.

Yayıncıların iktidarı yavaş yavaş sanatçıların lehine yıkılmaya başlar: İlk olarak Kraliyet Konseyi'nin 13 Ağustos 1703 tarihli kararıyla, yayıncıların müzik eserlerini sonsuza kadar basma ayrıcalıkları kaldırılır; eser, sonsuza dek yayıncıların mirasçılarına ait olamaz. Bir müddet sonra eser, eğer hayattaysa sahibine geri dönmelidir: *kiralama* prensibi böylece tasdiklenir.

Sonra, başka sanatçılar da eserlerini taklitlerden korumayı başarırlar. Avrupa'da bu sorunla ilgili ilk yargı olayı, ipek üzerine yapılan resimlerin sahipleriyle ilgilidir. Lyon ticaret yargıçlarının 25 Ekim 1711 tarihli kararı, ipek fabrikalarındaki satıcı ve işçilere "kendilerine emanet edilen fabrika desenlerini çalmayı, satmayı, ödünç vermeyi veya kişisel olarak kullanmayı" yasaklar.

Bu arada müzisyenler, yayıncıları zayıflatmaya devam etmektedir. Önce Parisli yayıncılara bahşedilen tekelleşmeye başkaldıran ve 1744'te tekelleşmenin ortadan kalkmasını sağlayan eyalet yayıncıları arasından kendilerine müttefikler bulurlar. İşte bu, eser iyeliğini partiyon iyeliğinden ayırmada etkili olur: Eser, kendisi olarak varolmaktadır, dolayısıyla aynı anda birkaç yayıncıya devredilebilir.

Lumière'lerle birlikte sanatçıların yayıncılar karşısındaki güçleri daha da büyür. 21 Mart 1749 günü XV. Louis, Ballard yayıncılığın müzikal baskı ayrıcalığını reddeder; Kraliyet Konseyi, bes-tecilere ait olan müzikal eserlerin dokunulmazlığını kabul eder,

sadece operalar üzerinde Kraliyet Akademisi hâlâ hak sahibidir (tür, iktidar ile fazla ilişkilidir).

Müziyenlerin eserleri üzerinde hak iddia etmeleri ilk kez onaylanmıştır. Ama bu oldukça değişik bir haktır: Eser, sadece belli bir zaman için sahibine aittir (hayatı boyunca), ve elli yıllığına onu bir yayıncıya kiralayabilir. Bu sürenin sonunda herkesin malı haline gelir. Yani müzik diğer mallar gibi bir mal değildir: bedava ve insanlık mirasının parçası olabilir. Bestecisi tarafından bile sahiplenilmesi geçicidir, sahibine üretmeye devam etme imkânı verir. Eser sahiplerinin, eserlerinin üzerindeki manevi hakları ile eserin halkın malı olma özelliği beraber kabul görür.

Kayda değer bir olay da şudur: Diderot, *Encyclopédie*'nin "Kopya Hakkı" maddesini kaleme alarak bir kitapçıya, David'e verir. Bu madde 1755'te V. ciltte çıkar, ve hâlâ kitapçı-matbaacıların satın aldıkları el yazılarının ve partiyonların ebedi olarak sahiplerine mal edilmesini rica etmektedir. 1763'te Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie* (Kitap ticareti hakkında mektup) adlı yazısında hâlâ, bir metnin yazınsal özelliğinin değiştirilemeyeceğini ve sahibi tarafından sonsuza kadar bir yayıncıya devredilebileceğini anlatır:

"Acaba bir eser, sahibine, onun evi veya tarlası kadar ait değil midir? Acaba hiç ebedi olarak mülkünü devredemez mi? Eser sahibi, eserinin efendisi değilse, toplumda hiç kimse mülkünün efendisi de değildir. Kitapçı, eser sahibi onu nasıl sahiplendiyse öyle sahiplenir; yeni baskılardan gelecek payı alma hakkı tartışılmazdır."

Bu açıklamaya rağmen, 15 Eylül 1786 tarihli Kraliyet Konseyinin kararı, müzik bestecilerinin eserlerine geçici olarak sahip olduklarını yeniden teyit eder, sadece operalar hâlâ Kraliyet Akademisi'ne aittir. Bu karar, geçerliliğini hâlâ koruyan bir genel yasayı kesin ve açık olarak belirtir: Yayıncıların, eser sahiplerinden sadece kısmi ve geçici haklar satın almalarına izin vardır. Yasa, bir kez daha taklitler konusunda belirlenir: "Besteci ve müzik tüccarlarının şikâyetçi oldukları taklitler, sanatçıların haklarına ve sanatın ilerlemesine zararlı olduğu, iyelik haklarına günden güne daha az saygı duyulduğu ve yeteneklerin üretimlerinden alıkonulduğu" göz önüne alınarak, baskı için gerekli olan mühür ayrıcalığının "ancak bestecilerin veya eser sahiplerinin

onlara verdikleri hakların sona erdiği kanıtlandığında yayıncılara teslim edilmesine” karar verilir –ve söz konusu teslim geçici bir süre içindir. Bu yasa, iyelik hakkını güvence altına alan bildiri ve teslimatın şekil ve şartlarını düzenler ve nihayet “bütün müzik parçalarını, onlarla birlikte markaları ve gravürcü işaretlerini de 3000 liralık ceza öngörerek kalpazanlıktan korur”.

Bütün bu önlemler henüz sadece yasaların “eser” olarak tanımlamak istediği çalışmaları ilgilendiriyordu, yani yayınlanamak için yeterli uzunlukta yazılmış kompozisyonları. Şarkılar ve danslar henüz bu tanımlamaya girmiyordu. Ama bu durum, dağıtımlarının dikkatle incelenmesini engellemiyordu: Bütün iktidarlar bilir ki popüler müzik –özellikle de şarkılar– yıkıcılık aracı olabilir, iktidarın halktan saklamak isteyeceği haberler taşıyabilir, başkaldırı toplantıları için bir bahane olabilir. 1751’e ait bir polis raporunda şunları okuyabiliriz: “Bir sürü serseri, dilenciler, kadınlar ve hayat kızları, şarkı söylüyorum diyerek sokaklarda numara yapıyor ve kimi zaman içkinin etkisiyle halkın alay konusu olurken çoğunlukla şarkıda olmayan şeyleri ekliyorlar.”

Bununla birlikte sokak şarkıcıları, yorumladıkları nağmelerin korsan yayınlarını gizlice satmaktadırlar. Bunu gören yayıncılar, yayın haklarının şarkıları da kapsamasını sağlarlar; şarkıcılara “kendi isimleri altında herhangi bir şarkı yayınlama” yasağı getirir ve “şarkıların sadece kitapçı-matbaacılar tarafından yayınlanması” kanununu getirirler. Bazı yayıncılar o zaman şarkı yayınlamaya ve onları sokak satıcılarına sattırmaya başlarlar. Onları daha iyi kontrol etmek için, işportacılar gibi onların da polisten çalışma izni almaları önerisini getirirler. Bir kez daha ekonomi ve iktidar, müzisyenlere karşı hemfikir olur. Ama bu düzenlemeleri yapacak zaman bulamazlar: Devrim her şeyi silip süpürecektir.

Ancien Régime son bir şey daha başarır: 3 Temmuz 1777’de Beaumarchais, yarım yüzyıldır müzisyenlere tanınan hakları yazarlara da uygulatmak amacıyla bir yazarlar derneği kurar. Birkaç hafta sonra, 30 Ağustos günü, bir konsey kararı yazar namına basım ilkesini “tanır”: Bir kitabın basım ayrıcalığı doğrudan yazara verilebilir ve bu durumda bu ayrıcalık sürekli olarak yazarın mirasçılarına kalacaktır”. Bir kez daha müzik, zamanının

* *Formation de nos chansons folkloriques* (Bibliothèque Nationale’in 22116 numaralı elyazması), éditions du Scarabée, 1959, Patrice Coiraut’nun alıntılıdığı belge.

öncüsü olmuştur. Ama bu yasaya uyulması için hiçbir önlem alınmamıştır: Kimse partiyon veya kitap satışlarını hesaplamaz, kimse, kimlerin ve kaç kişinin neyi okuduğunu, dinlediğini öğrenmek için kitapçılara, balolara, operalara, konser salonlarına veya tiyatrolara gitmez. “Gösteri” bu anlamda da bir yanılsama olarak kalır.

Armoni, Piyasa, Demokrasi

Temsil bir model, bir soyutlama ve bir başkasını “temsil” eden bir öge fikri gerektirir: Bir hükümdarın kendi portresi tarafından, bir gerçeğin bir şekil tarafından, bir halkın sözcüler tarafından, bir nesnenin parasal bir değer tarafından temsili gibi. Temsil, mevcut bir halkın inandığı ve inandırmak istediği bir uzlaşmanın, bir dengenin, bir düzenin mizansenidir. Güzelliğin, değiş tokuş düzeninde gürültülerin içinden çıkabileceğini gösterir. Seslerin arabulucusu, tınısal maddenin takas dengesi olarak ekonomide de müzikte olduğu gibi akış trampası içinde bir dengedir: *armoni*.

Armoni her şeyden önce *doğaldır*, doğanın yaratıcısı Tanrı tarafından garantilenmiştir. O dönemde çoğunluğun gözünde müzik, zaten doğal hale dönüş aracıdır. Rousseau için mesela sohbeti çağrıştırmalı ve halka nutuk çekmeye, yüksek sesle okumalara, temsil diyaloglarına olanak tanımalıdır; opera, onun gözünde doğal armoni gösterisinin en üstün şeklidir.

Armoni daha sonra *rasyonel* olarak ele alınır. İnsanoğlunun yaratısı olan bilimin üzerine kurulmalıdır. Hesaplanmış notasyon, sürekli bas, düzenlenmiş akorlar gibi kavramların varlığı, müziği ussal bir sanat haline getirir; kimi zaman da düzenlenmiş bir ussallık umudu ve doğal bir ussallığın olmaması karşısında duyulan teselli olur.

Armoni, böylece tanrısallıkla bilimsellik arasında bağlantı kurar. İnsan aklıyla yaratılanların doğayla uyumlu olduğunu düşünme çabasıdır: “*Armoni* kelimesi, kelimenin semantik tabanını bütünüyle ortadan kaldırır: Sayı, sunilik, mutluluk, lisan ve dünya” (Michel Serres). Bu düzen ince bir zekâyla yaratılmıştır: tekbiçimlilikle âlâkası yoktur, tersine, farklılık ve hiyerarşiyle iç içedir. Armoni, sadece farklılıklarla varolur: azaldığında şiddet

* *Essai sur l'origine des langues*, Aubier, bölüm XX.

ve uyumsuzluk mümkün hale gelir. Farklılık, düzenin anakaynağıdır, armonik sistem de kurallar ve yasaklarla işler: Tekrarlayan uyumsuz seslerin yasaklanması, farklılıklara ve mesafelere uyulması, kabul gören akorların zorlayıcılığı.

Böylece iki armoni –doğal ve bilimsel– aynı anda hem matematiksel hem de müzikal bir kanun tarafından yönetilen bir evren imgesi içinde birbirine karışır. Temsildeki estetik artık kendisini doğal olarak kabul ettiremez. Bilimin, evrensel algılama kanununun, düzenlenmiş düşüncenin ardına gizlenir.

Temsil, içine girdiği düzenin sözcüsü olarak bu belirsiz kavramı ele alır. Avrupa burjuvazisi böylece en güzel ideolojik eserlerinden birini gerçekleştirir: Gücüne teorik ve estetik bir dayanak yaratmak, *güzelliğin duyulmasını sağlayarak kendi yasallığına inandırmak*. Doğru ya, nasıl olur da böylesi bir müzik yaratabilen bu düzen, Tanrı'nın istediği ve bilimin gerektirdiği düzen olmaz? Üstelik öyle bir düzen ki, Kepler'in "melodileri" hesapladığı çekim gücü ve yerçekimi kanunları da doğruluyor.

Müzik böylece dinle eşit bir güç, ideal bir insanlığın ifadesi, soyut, ahenkli, siyasi olarak öngörülebilir ve bilimsel olarak yönetilebilir bir tarihin tasviri olur.

Ama temsil, aynı zamanda piyasa da demektir: Tüm ekonomik teoriler, sosyal gerçeğin para veya değer olarak gösterilmesine dayanır. Her nesne, değeri kadar temsil edilir. Müziği alışveriş sistemine sokmak, temsilden önce esere özgü değerlerin olduğunu kabul etmektir. Bu da müzikal yapıtların başka ticari etkinliklerle eşit olduğu anlamına gelir. Müzik, alışverişte bir armoninin mümkün olduğunu teyid ederek, ticari düzenin temsil bölgesi haline gelir. Bir malın birçok tüketiciye tek bir fiyattan satıldığı ilk hadiselerden biri olan konser ile birlikte XVII. yüzyılda değer teorisi önsezisi doğacak, XIX. ve XX. yüzyılların bütün ekonomik felsefesine egemen olacaktır.

Müzikal temsil, son olarak da politik temsilin habercisidir; Ödeme gücü olan seyirci, seçtiği kişiler tarafından temsil edilir ve onların gösterisine eşlik eder: vergici demokrasi. XVII. yüzyılın arifesinde Montesquieu ticaretten "eşit insanların mesleği" diye bahsettiğinde, burjuvazinin, piyasa ile uyumlu tek sistem olarak

* Michel Foucault'nun *Les Mots et les Choses* [Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitabevi Yay., 1994] adlı eserinde bu fikrin ana çizgisine rastlamak mümkündür, Gallimard, s. 203.

vergici parlamento rejiminin çatısını kuracağını bildirmektedir: Oy kullananlar, konserlere gidenlerle, arazi satın alanlarla aynı kişilerdir ve Devrim'i de onlar yapacaklardır.

Müziği Ulusallaştırmak

Sanki müzik bir kez daha sosyal değişimlerin bildiricisi olacakmış gibi, o zamanlar Bastille yakınlarında bulunan Paris Operası, 1789 yılında kendini iktidarın yasallığı ile ilgili bir polemğin içinde buluverir: Kurum Kral'ın kontrolü altında mı kalmalı, Paris belediyesinin kontrolüne mi girmeli, yoksa özel bir şirket haline mi gelmelidir? Bu devrin sonunda burjuvazi, sarayın ellerine bırakmaya tahammül edemeyeceği bir mekânı ve bir müziği geri almak istemektedir. Mart 1789'da Viotty (ya da Viotti) adında biri, Paris Operası'nı Kral Evi'nden ayırmayı ve onu ticari bir şirket gibi yönetmeyi önerir. Müessesenin bağlı olduğu Kral Evi Bakanı Villedieuil, o zaman "Opera ile ilgilenecek zaman bulmanın, hele bir de onu tamamen değiştirecek bu projeye uğraşmanın çok zor olduğunu; önerilen değişiklikte Kral için kayda değer bir kazanç olmadığını" belirtir. 20 Nisan 1789 günü, Opera Sanatçıları Kurulu projeyi protesto eder ve salonu kurulun yönetmesini önerir:

"Özellikle bizleri bir şirketin araçları olarak esir etme projesi –ki bunun adı ticarettir– güden Sinyor Viotti & tüm diğerlerine, şimdiden şunu bildirmemiz gerektiğini düşünüyoruz: Ne bunu kabulleneceğiz ne de şahsi hizmet vererek size yardımcı olacağız, ve Opera gösterisini kendi çıkarımız için kullanmakta ısrar edeceğiz (...), Fransız ve İtalyan Tiyatroları gibi..."

Devrim patladığında Opera'nın müzisyen ve şarkıcıları, halkın sempatisini toplamak için 21 Temmuz 1789 günü "fakir işçilerin yararına" bir gösteri düzenlerler, Marie-Antoinette bu gösteriyi izlemeye gelecektir. 1790'ın başında Opera'nın genel kurulunu toplantı yapmaya çağırırlar; dönemin bir şahidinin belirttiğine göre, kurul "üç sınıftan oluşuyordu: şarkı, dans ve orkestra. Birkaç fark dışında bu yeni üç sınıf ile eski üç sınıf arasında şaşırtıcı bir benzerlik bulunmaktadır. Her sınıf vekilini seçer, dilekçelerini hazırlar; gün kararlaştırılır; açılış muazzam

* Anne-Marie Green, *Musique et Sociologie*, L'Harmatton, 2000.

** A.g.y.

olur; tahmin edileceği gibi çok bağırlıdır, hiçbir şey duyulmaz, ve kimse anlaşılmaz”:

8 Nisan 1790’da Anayasa Meclisi Opera’nın yönetimini Paris belediyesine devreder, o da idareyi eski bir orkestra şefine, Louis-Joseph Francœur’e ve bir mimara, Jacques Cellerier’ye emanet eder.”

Aynı zaman içinde meclis, bestecilerin haklarını koruyan monarşi mahkemelerinin kararlarını devrim yasalarına alarak burjuvazinin kazanılmış haklarını bir sisteme bağlar. 7 Ocak 1791 tarihli bir yasa, bir icat sahibinin veya bir yaratıcının hakkına “mülkiyet” adını koyar, ve “her buluşa veya icada”, ya da “her tamamlayıcı buluşa”, ya da “Fransa’ya yabancı bir buluşu getiren herhangi birine” on veya on beş yıllık bir süre için bir “patent” verir. 13 Ocak 1791’de “tiyatroların özgürlüğü” hakkında bir yasa, Beaumarc-hais’nin girişimi ve Mirabeau ile Robespierre’in destekleriyle eser sahiplerinin eserleri üstündeki haklarını yeniden tasdikler, taklit edilmelerini ve –önemli bir yenilik olarak– eser sahiplerinin veya hak sahiplerinin izinleri olmadan, ölümlerinden beş yıl sonrasına kadar tiyatro eserlerinin temsili yasaklar. Paris Operası ilk kez bu yasayı ihlal etmez ve eser sahiplerine gösterilerin sayısına göre ücret ödemek zorunda kalır. Eser sahipleri de ilk kez eserlerinin gösterisinden doğrudan kazanç elde ederler. Bu yasanın tartışması sürüp giderken Rennes Yüksek Mahkemesi’nde avukat ve anayasa komitesinin başkanı olan Le Chapelier, yaratıcının hayatı boyunca edindiği tüm mülkler arasında en kutsal, en yasal, en dokunulmaz ve en kişisel olanının, edebi ve sanatsal mülkiyet olduğunu ilan eder.

Yasaya somut bir içerik vermek için 8 Mart 1791 günü, drama kompozitörleri ve yazar hakları tahsilat bürosu açılır. Bu karar uygulamaya geçirilmez. 14 Haziran’da Le Chapelier’nin yasa metni, “mülklerin en kutsal ve en kişiselinin, beyin işi, bir yazarın düşüncesinin meyvesi” olduğunu doğrular.

Hâlâ Paris Operası’nın ne olacağı konuşulmaktadır. 17 Ağustos 1791’e ait bir rapor, operanın daha ziyade belediye yönetimine emanet edilmesini önermektedir: Bu rapora göre zengin yabancıların çoğu gösterilerden etkilenmekte ve parasını şehir içinde harcamaktadır, bu da sadece sanatçıların değil yüzlerce

* A.g.y.

** A.g.y.

işçinin de yararına olmaktadır. Dolayısıyla Opera'nın sorumluluğunu belediyenin üstlenmesi normal olacaktır.'

İki yıl sonra 10 Temmuz 1793 yasası, 1791'inkini genelleştirir ve müzisyenlere tanınan hakları yazarlara, ressamalara ve gravür-cülere de tanır. Projenin raportörü Lakanal, "hiçbir mülkiyetin zihinsel ürünlerden daha fazla mücadele konusu olmadığını" bildirir ve "apaçık ortada olan bu hakkın" bir yasa ile onaylanması gerekmesine şaşırır. Yasanın ilk maddesi şunları öngörür: "Her türün yazarları, müzik bestecileri, tablo veya resim yapacak olan ressam ve çizerler, hayatları boyunca Cumhuriyet toprakları üzerinde eserlerini bizzat satma, dağıtma ve bütün veya kısmi olarak mülkiyetlerini devretme haklarından faydalanacaklardır." Bu yasanın uygulama alanı son derece geniştir. 7. madde, "güzel sanatlara ait zihinsel veya her tür yetisel üründen" söz etmektedir. Entelektüel mülkiyet böylece, yaratıcının yaşam süresi ile sınırlandırılmış olur.

Terörle birlikte kargaşa başlar, düzensizlik hüküm sürer, kanunlar unutulur. 16 Eylül 1793'te Opera sanatçıları, Francœur ve Cellerier'nin işi bırakmasını sağlamak ve Opera'nın yönetim hakkını elde etmek için Paris Belediye Konseyi'ne gelip *La Marseillaise*'i söylerler." İki yönetici işten alınır, ama Opera müzisyenlerin eline bırakılmaz, çünkü Konvansiyon hükümeti", kendi istemiş olduğu yasayı kendisi bile unutur ve müzikal ürünleri ulusallaştırmaya –yani bir şekilde onları kültürel standartlaştırma aracı yapmaya– karar verir. Conti prensinin eski gösteri yöneticilerinden biri olan ve 1793 sonunda ateşli bir cumhuriyetçi olup çıkan Gossec, Devlet'in, bütün ülkenin müzikal üretimini kontrol altına alması için Konvansiyon hükümetine ulusal bir müzik enstitüsü açmayı (daha doğrusu, şimdiki adı Kraliyet Okulu olan Kraliyet Akademisi'ni böyle isimlendirmeyi) önerir. Bu enstitünün amacı, diye yazar, "Avrupa'nın ilk sanatçılarını" bir araya getirmektir, daha ziyade üflemeli çalgılar dalındaki"" aşağı yukarı

* A.g.y.

** A.g.y.

*** Fransa'da 1. Cumhuriyet'i ilan ederek ülkeyi 21 Eylül 1792 ve 26 Ekim 1795 tarihleri arasında yöneten devrimci meclis. (y.h.n.)

**** *Bir Ulusal Müzik Enstitüsü oluşturulmak için dilekçe*, II. yıl Brumaire'in (Cumhuriyet takviminin 22 Ekim'de başlayıp 21 Kasım'da sona eren ikinci ayı) 18'inde Sarette'in Konvansiyon kürsüsünde okuduğu dilekçe. (Ulusal Fransız Arşivleri F1007, no. 1279).

üç yüz-dört yüz müzisyeni bir araya getirip çalıştırarak “despotluğun özgürlüğe karşı açtığı etkisiz ve kutsallığa saygı duymayan bu savaş yüzünden (sanatların) içine düşmüş olduğu bu utanç verici körelmeyi yok etmek”. Bu müzik topluluğu, halkın dinleyebileceği zamanlarda Cumhuriyet’i kutlamak için eserler yaratacak ve bu eserleri iktidarın etkin olduğu bölgelere hapsolmaktan kurtaracaktı: “Umumi meydanlarımız bundan böyle konser salonlarımız olacaktır. “Gossec’e göre müziği, feodal iktidarın sembolleri olan kilise ve saraydan çıkarmak, bununla birlikte burjuvazinin icadı olan konser salonlarını da yok etmek gerekiyordu. Ayrıca enstitünün, üflemeli çalgı üretimi yapması gerekirdi; “onları Almanya’dan almak zorundayız, bu da Fransız endüstrisinin önemli bir kısmını etkisiz duruma getiriyor ve Cumhuriyet’in kalabalık halkının bir bölümünün gelirlerini elinden alıyor”” ve müzisyenlerin gitmesine sebep oluyordu. Öte yandan enstitü –bu esas amaçtı– burjuvazinin müziği ele geçirip onu bozmasına izin vermeyecekti:

“Yararlı bilimleri kim destekleyecektir; bir zamanlar zevk ve tarz amatörü zengin ve önemli kişilerin yaptığı katkılar sayesinde, varlığını bu bilimlere borçlu olan hükümet sefahat düşkünü değilse, kim? Devrimin böğründen çıkmış yeni zenginlerin sefahat düşkünü ve cahil olduklarını, çevrelerine doymak bilmez ve aptal açgözlülüklerinden kaynaklanan kötülükleri yaydıklarını birbirimizden saklayabilir miyiz?””

Gossec’in yazdığına göre enstitünün görevi, “eşitliği savunanların enerjisine sesleriyle destek olup hayat verecek, dolandırıcılıkla kutsanmış salon ve ibadethanelerde kadınsı seslerle Fransızların ruhunu zayıflatan müziği de yasaklayacak”” bir müzik üretmekti. Son olarak da “Devlet, eserlerin üzerinde hak sahibi olacaktı. (Enstitünün görevi) vatani savunuculara cesaret vermek ve departmanlarda, yurttaş şenliklerini daha coşkulu ve çekici kılacak imkânları artırmak için her yerde, her tür müziğe yön verecekti.” Devrimci yönelimini doğrulamak için bu müzik topluluğu, Milli savunmaya bağlı olacaktı: “Böylece ulus, cumhuriyetçi ordularımıza savaşlarda hayat veren müzik topluluklarını

**Ulusal Müzik Enstitüsü yasası* (özet), 1793.

**Gossec ve diğerlerinin savı (Ulusal Arşivler).

***A.g.y.

****A.g.y.

daha kolay oluşturacak.” Devlet, eserlerin üzerinde hak sahibi olacaktı.

Enstitü, Cumhuriyet’in ikinci yılının messidor’unda“ Kraliyet Müzik Okulu’nun yerine ve onun bulunduğu yerde kuruldu. Başına, dönemin en iyi sanatçılarından birkaçı (Méhul, Cherubini ve Gossec’in kendisi) geçirildi. Başlarında yüz on beş profesörün bulunduğu, seksener öğrenciden oluşan “okul”lara bölündü. şan ve klavsen, Ancien Régime’le fazla ilişkili olduklarından öğretilmiyordu. Profesörlerden beste yapmaları bekleniyordu: Enstitü her ay, Halk Kurtuluş Komitesi’ne en az bir senfoni, bir ilahi veya koro eseri, bir askeri marş, bir rondo veya bale müziği, ve en az bir vatansever şarkı sunmak zorundaydı; bütün bunlar toplam elli veya altmış sayfalık bir defter oluşturmalı ve her birinden 550 örnek basılmalıydı. Vatansever şarkılardan ve ilahilerden 12000 kopya da Cumhuriyet’in değişik ordularına yollanmalıydı. Müzisyenler maaşlıydı ve eserleri üzerinden hak elde etmiyorlardı. Böylece 1793 yasası, daha yürürlüğe girmeden çiğnenmiş oluyordu.

Birkaç ay sonra terör ortadan kalktığında, bu *askeri-müzikal milliyetçilik* projesi unutulur ve Enstitü, Konservatuvar olur; müzik yeniden zenginlerin, daha doğrusu “yeni zenginlerin”, Gossec’in iki sene önce bahsettiği o “Devrimin böğründen çıkma insanların”, o “sefahat düşkünü ve cahil insanların” malı haline gelir.

B. MÜZİK PİYASASI

Müzik ve Sermaye

XIX. yüzyılda müzik, açık açık bir pazar haline gelir. Hâlâ endüstriyel kapitalizmin önemsiz bir öğesi olarak, somut örneği olduğu kazanç umuduyla daha o zamandan, bugünün enformasyon ekonomisini ve eğlence toplumunu haber verir. Ve o zamandan, müziğin nasıl değer ürettiğini merak eden bütün ekonomi kuramcılarının ilgisini çeker.

Adam Smith’in etrafındaki klasik teorisyenlerin bu konuya dair pek fazla düşünceleri yoktur: Onların gözünde bir müzikal

* Ulusal Müzik Enstitüsü yasası (özet), 1793.

**Cumhuriyet takviminin, 19 ya da 20 Haziran’da başlayıp 19 ya da 20 Temmuz’da sona eren onuncu ayı. (y.h.n.)

eser, tüm diğer üretimler gibi, ancak üreticisinin gerçek ücretini ve/veya anaparayı verenin kazancını artırıyor ve zenginlik yaratır. Bu bağlamda bir müzisyen, partiyon veya konser bileti satışını sağlayabiliyorsa “verimli”dir. Başka bir deyişle müzik, sadece sunumu ticarileştirilebilirse değer yaratmaktadır ve bu değer, bedelinin işleyiştir. Ama bu ekonomistler, kazanç sağlamasa bile müziğin bir değeri olduğunun ve konser bilet fiyatlarının da çalınan eserin estetik değerine bağlı olmadığını farkına varmak zorundadırlar. Bu da onları müziğin son derece özel değeri üzerinde düşünmeye ve bir müzik eserinin, piyasada alınıp satılan değerlerle pek alakası olmadığını kabul etmeye zorlar. O soyut bir biçim, bir program, bir kalıp, bir yorumcu-uygulayıcıya verilmiş emir dizisidir. Klasik ekonominin yasalarına uymaz: Onu kaybetmeden verebiliriz; kullandıkça eskimez; paylaşıldığında hiçbir şey kaybedilmez; kimse onu duyan tek kişi olmakla bir şey kazanmaz; değeri, onu üretmek için harcanan zamana bağlı olmaz. Dolayısıyla klasik ekonomistler şunu fark eder: Üretim olarak ayırt edip, ayrı bir yere koymaya başladıkları müzik, onların bütün yasalarını çiğnemektedir; ama marjinal oluşu da kaygılanmaya gerek duymamaları için yeterlidir.

Marx da, sanki kendi kapitalizm analizindeki bir çatlağı bildirdiğini tahmin etmişçesine müzikle bizzat ilgilenmiştir. Önce sanatın, ekonomik altyapıdan bağımsız olarak gelişebileceğini kabul etmek zorunda kalmıştır: *Ekonomi Politığe Giriş* kitabında şöyle yazar: “Sanatla ilgili olarak, biliyoruz ki bazı sanatsal gelişme dönemlerinin toplumun genel gelişimiyle, dolayısıyla da düzeninin temeli olan maddi koşulun gelişimiyle hiçbir ilişkisi yoktur.” Sonra önemli bir çelişkiyle karşılaşır: Analizine göre bir işçi maaşlıysa ve kapitalistlerin kazanç sağlayarak sattığı maddi bir nesne veya hizmet üretiyorsa “verimli”dir. Yani bir yorumcu, ancak kapitalist bir girişimcinin maaşlı çalışanıysa verimli olabilir. Bir besteci ise ancak bir partiyon yayıncısının maaşlı elemanıysa. Marx der ki: “Piyonistin çalışmasını, mesela piyano üretimini teşvik ettiği veya piyano resitalini dinleyen işçiye daha fazla enerji ve coşku verdiği için dolaylı bir verimlilik gibi gösteremeyiz. Çünkü sadece sermaye yaratan işler verimlidir, dolayısıyla ne kadar yararlı veya zararlı olursa olsunlar, bütün diğer işler kapitalizasyon açısından verimli değildir; yani verimsizdir.

Tütün üreticisi verimlidir, tütün tüketimi verimsiz olsa bile.” Ve ekler: “Kuş gibi şakıyan bir şarkıcı verimsiz bir işçidir. Şarkısını satarsa maaşlı ya da tüccardır. Kendini konserler vermeye ve para getirmeye adanmış bir şarkıcı ise verimli bir işçidir, çünkü doğrudan doğruya sermaye yaratır.””

Bu tanımlama, ne verimli ne de verimsiz olan bestecinin durumunu pek kapsamıyor, eğer bir yayıncının maaşlı çalışanı değilse. Marx yine şunları söyler: “(Müzisyenler), emek satıcısı gibi değil de mal satıcıları gibi karşımda duruyorlar; öyleyse bunun ne sermaye ve iş değiş tokuşuyla, ne de verimli iş ile verimsiz iş arasındaki farkla ilgisi var; sadece şununla ilgili: İş, para olarak parayla mı yoksa sermaye olarak parayla mı, değiştiriliyor? Öyleyse ticari eşya üreticileri olmalarına rağmen, ne verimli işçi ne de verimsiz işçi kategorisine giriyorlar. Ama üretimleri, kapitalist üretim tarzına dahil değil.””

Başka bir deyişle yorumcular, enstrüman yapımcıları, partisyon yayıncıları ve konser organizatörleri zenginlik yaratıyorlar; besteci ise basılan ve temsil edilen eserindeki besteci hakları ile ücretlendirilen bağımsız bir işçi olarak, aslında kendisi olmasa varolamayacak bir zenginliğin dışında kalıyor.

Elbette bu saçma bir durum! Durumun farkında olan Marx, müziğin marjinal bir üretim olduğunu ve esasen değer sisteminin yasasına itaat eden kapitalist ekonominin global dinamiğine etkisi olmadığını düşünerek endişelerini gideriyor.

Sonuç olarak, konser, bütün değerlerin paraya dönüştüğünü bildirirken, bu ölçünün savunulmaz olduğunu da gösterir. Çünkü gösteri, sadece hakların alınmasına imkân sağlayan kapalı ortamlarda bedelli olur. Çünkü iki eseri, sadece bestecilerin ve yorumcuların çalışma niceliğine ya da sadece gösterinin fiyatına bakarak karşılaştırmak mümkün değildir. Son olarak da, çünkü, müzik değerini sadece izleyicinin emeğinden –ve tarafından– kazanır.

Sonuç olarak, liberal ve Marksist ekonomi teorileri, maddi olmayanın egemen olduğu, bilginin maddeyi tamamlayacağı, bir

*Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, Éditions sociales, II. cilt. [*Artı Değer Teorileri 1-2*, Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yay., 1998, 1999].

** *Matériaux pour l'économie*, II. bölüm: “Travail productif et travail improductif”, Gallimard “Pléiade” serisi, 2. cilt, s. 393.

*** A.g.y.

şeyin değerinin fiyatıyla belirlenmeyeceği bir dünyanın hesabını yapmaktan âcizdir, yani sonuç olarak bugünün kâr-zarar hesabını yapamaz: kopya, korsanlık, şifreleme...

İki yüzyıl boyunca gösteriler, değer ölçülebilir olduğunu, tırampa ve kullanım hakkının varolduğunu ve değerleri içinde birbirlerini düzenlediklerini göstermiş olsa bile, müzik, XIX. yüzyılın ta başından, XXI. yüzyılın başında da karşılaştığımız piyasa yetersizliğini bildirmektedir. Gösteride, müzik olmadığı şeyle –değerle– değiştirilmektedir ve kendini taklit olarak tüketir: değiş tokuş düzeninin taklidi, armoni taklidi. Onu nadirlik çerçevesine hapsedmek zordur. Ticari düzenin inkâr tehdidi olarak müzik, onun en beter rakibidir; işte bu yüzden düzen onu bu denli sıkı gözetmektedir.

Müzik ile Burjuvazi

Rahiplerden ve prenslerden sonra şiddeti yönlendirme sırası burjuvaziye gelir. Dolayısıyla burjuvazi için hiçbir şey müziği kendine mal etmekten daha önemli değildir.

İşe önce devrimci ütopiyaların ortaya çıktığı bölgelerde silinmesiyle başlanır. Fransa'da, 1795 yılında Konservatuvar haline gelen Ulusal Müzik Enstitüsü, İmparatorluk süresince yavaş yavaş dışlanır. Restorasyon ile birlikte tekrar Kraliyet Okulu olur, ve artık tek işlevi Paris Operası'nı beslemektir.

Müziğin politik rolünden geriye kalan tek şey ise, tırmanışta olan milliyetçilik akımlarının gerektirdiği milli marşların seçimi veya yaratılışıdır. Bunlar genellikle bir çatışma, bir mücadele sonunda veya herhangi bir neden olmaksızın ortaya çıkan askeri veya benzeri marşlardır: *God Save the King*, Lully ya da Purcell'den araklanmış bir eser; *La Marseillaise*, III. yılın 26 messidorunda seçilip sonra İmparatorluk sırasında kaybolan, III. cumhuriyetle geri gelen marş; 1814'te seçilen *Stars and Stripes*, vs...

Bunun yanı sıra müzik, belediyelerinin orkestralarına ya da operalarına en iyi müzisyen ve şarkıcıları çekmek için birbirleriyle yarışan şehirlerin kolektif kimliğinin bir vasfı olmaya devam eder. Burjuvazi kendini gösterir, hep birlikte gücünü düşler ve sanatçıları, estetleri, bilim ve sanat koruyucularını onaylar.

Her burjuva ailesi, kendilerinin de müzikleri olsun ister. Ama artık özel konserler verdirmek yerine, kendileri çalmak istemek-

tedir. Henüz hiçbir kadın besteci ya da yorumcu olmasa da –bu gizemin üzerinde sonradan duracağız–, bütün “iyi aile” kızları piyano çalmak durumundadır. Buna bağlı olarak piyano, gitgide küçülen apartmanlara sokulabilmek için, 1801’den itibaren “düz”leştirilir. Gençlik, özel yada umumi balolarda, velilerin sıkı denetimi altında dans eder: Müzik kapalı ortamlarda ilişki kurmak, baştan çıkarmak, evlilik için bir bahanedir. Müzik, bir sosyal çoğalma aracıdır. Bu yeni piyasanın karşısında, bestecileri piyano için parçalar bestelemeye iterler. 1806’da İtalya’nın ilk yayıncısı Ricordi, bir kontrat* ile bütün orkestra partiyonlarının piyano adaptasyonlarını sahiplenir. Sanat müziği eserlerinin (sonatlar, prelüdlar, baladlar) ve balo için yapılmış eserlerin (valsler, mazurkalar) yanı sıra burjuvazinin bir araya gelmek, eğlenmek ve gücünü sergilemek için kendini bulduğu yeni formlar gelişir: *opera*, *büyük orkestra* ve *virtüöz*.

Opera

Müzik, operaya yoğunlaşmak için tiyatrodan ayrılır. Artık bir piyes sırasında müzik duyurmak veya dans göstermek söz konusu değildir. Müziksiz konuşulur. Balesiz şarkı söylenir. Türler özerk hale gelir.

Önce Glück, sonra Haydn ve Mozart tarafından değiştirilen opera, burjuvazinin en sevdiği sanat haline gelir. Operada kendilerini göstermekten, bestecilerden ve eserlerden bahsetmekten, operayla “zaman harcayarak” konumlarını göstermekten zevk alırlar. Her yere birbirinden güzel salonlar inşa edilir. Şarkıcılar paylaşamaz. İlk perde sırasında loca arkalarında yemekler yenir. Antrakta insanlar kendilerini gösterir ve sergiler. Görkemli şarkılar hemen meşhur olur ve her yerde tekrarlanır: salonlarda, balolarda ve saraylarda. Böylece 1787’de, Prag’da Mozart’ın *Don Giovanni*’sinin temsili sırasında, son perdede Don Juan komutanı yemeğe davet ettiği sırada, sahne orkestrası zamanın bazı meşhur nağmelerini çalar: Martin y Soler’in *Una Cosa Rara*’sı, Sarti’nin *Frai due Litiganti*’si, ve yine Mozart’ın *Figaro*’nun *Düğünü* adlı operasından Leporello’nun alay ettiği, Çekoslovak seyircinin ise benimseyip alkışladığı *“Non piu andrei”*si.

* *Dictionnaire encyclopédique de la musique.*

Ulusal dildeki operalar sevildiği halde, İtalyan operası yine de en popüler olanıdır, özellikle de Fransa'da. Rossini, önce Paris'te meşhur olur. Sonra muazzam Bellini gelir: Catania'nın yoksul bir ailesinde doğup, Paris'e gelen ve 1835'te son operası *Les Puritains*'yi besteledikten hemen sonra, şöhretinin doruğunda, otuz dört yaşında acınacak bir durumda ölen dâhi çocuk. Ve nihayet, eğitimsiz bir pansiyoncunun oğlu olan, Milano konservatuvarı tarafından reddedilip, Toscana burjuvazisi tarafından sahiplenilen Verdi 1842'de *Nabucco* ile meşhur olur ve ardından İtalyanların Risorgimento'dan izler buldukları *I Lombardi*'yi besteler. "*La donna e mobile*" 1851 yılında yapılan *Rigoletto*'nun prömiyerinin ardından Venedik gondolcuları tarafından söylenir olur. 1852'de tüm İtalya'da insanlar "*Viva Verdi!*" diye bağırmaktadır, aslında söylemek istedikleri şudur: Viva Vittorio Emmanuelle Re d'Italia. Verdi'nin melodik açıdan sanatı dönemin milliyetçi romantizmine gönderme yapar gibi her zaman kaybedenin yanında olan ve iktidarlara karşı ayaklanmayı dile getiren metinler içerir.

Opera müzisyeni, oynadığı politik rolün farkındadır. Mozart ile başlayan Almanca opera besteleme çabasına katılan Wagner, 1848'de (*Komünist Parti Manifestosu*'nun yayınlandığı ve Avrupa tarihinin en büyük devriminin patlak verdiği sene içinde) ilan eder:

"Yok etmek istiyorum bu düzeni; bir arada olmak için yaratılmış insanlığı birbirine düşman toplumlar, güçlüler ve güçsüzler, zenginler ve yoksullar olarak bölüyor, birilerine bütün hakları verirken diğerlerine hiçbir şey vermiyor. İş bu haldeyken dünyada sadece mutsuzlar oluyor. Yok etmek istiyorum, milyonlarca insanı bir azınlığın kölesi, o azınlığı ise kendi iktidarının, kendi zenginliğinin kölesi yapan bu kurulu düzeni. Yok etmek istiyorum, zevk ve emek arasına bir duvar ören bu düzeni."*

Dresden barikatlarından sonra iktidarın yanında yer alarak, Adorno'nun yazdığı gibi "isyana ihanet eden isyancının tavrını" almış biri için tuhaf bir başkaldırı çağırısı.

Berlioz da isyana davet eder, en azından müzikle:

"Bugün gençliğinin gücünü yaşayan müzik serbesttir, özgürdür; ne istiyorsa onu yapmaktadır. Bir sürü eski kural artık işle-

* Yaşasın İtalya Kralı Vittorio Emanuele anlamında. Verdi'nin bu cümlelerin baş harflerini oluşturan adı, İtalyan birliğinin simgesi durumuna gelmişti. (y.h.n)

** Richard Wagner, *La Révolution [Die Revolution]*, 1848.

memektedir; bunlar, dikkatsiz gözlemciler veya sıradan insanlar tarafından sıradan insanlar için yapılmışlardır. Aklın, kalbin ve işitme hissinin yeni ihtiyaçları, yeni teşebbüsler gerektirmektedir, hatta bazı durumlarda eski kuralların da yıkılmasını.”

Aynı Berlioz, orkestra şefi teorisi ile, müzisyenin politik tutkusu ve yeni burjuva düzenindeki uyarıcı işlevi üzerine en iyi örneği verir.

Orkestra ve Şefi

Bütün zamanlarda orkestra, iktidarın temel simgesi, düzenin efendilerine özgü bir nitelik, toplumsal uyumun güzelleştirilmiş sunumu olmuştur. Burjuvazi tarafından geri alınması, burjuvazinin endüstriyel gelişime hükmedeceğini öngörür.

Orkestra artık evlerde dinlenilmez; artık bir oda orkestrası değildir. Uzaktan kendini duyurabilmesi gerekmektedir, özel bir salondan çok daha geniş bir mekânda. Bunun için daha güçlü enstrümanlara ihtiyaç vardır. Viyel, blok flüt, bas klarinet kaybolur; ortaya viyolonsel, obua, trombon çıkar. Müzisyenler artık üç gruba bölünerek (yaylılar, üflemeliler ve vurmali), aynı sahneye çıkar. XIX. yüzyılın başında orkestralar hâlâ küçüktür. Beethoven da dahil, senfoniler bile elli kadar müzisyenle çalınmaktadır (1804’te otuz kadar müzisyen, *Eroica Senfonisi*’ni çalmaya yeter!). Daha sonra, salonların boyutları elverdiğinde, aynı eserler mümkün olduğu kadar çok müzisyenle çalınır. İşte böylece Berlioz, 1837’de *Requiem*’ini sunar, *Invalides*’de, üç yüz kadar yorumcu eşliğinde! İşbölümü ve endüstriyel büyüme kapıya dayanmıştır.

Anonim ve aşama sırasına göre dizilmiş, genelde maaşlı olan müzisyenler, bir çalışma planı, bir “partisyon” yaparlar (bugün bu kelimenin anlamı açıktır: partisyon müzisyenleri bölüştürür). Her biri, bütünün sadece bir parçasını üretir, kendi içinde bir değeri ve kendine özgü bir anlamı olmaz: kargaşa ve gürültü. Çalmaya başlamadan önce obuanın la’sına göre akort yaparlar –bu, bütünün armonisi için gerekli bir uzlaşmadır. Ve bu uzlaşmayı uygulamaya geçirmek için şimdi bir şefe ihtiyaç vardır.

İlk başta müzisyenlerden biri, kendi enstrümanını çalarken orkestrayı yönetir; Haydn bu yöntemle bir keman veya klavsen

* Prens Lobkowitz’in evinde özel konser.

başında atmışın üzerinde müzisyeni yönetmiştir. Daha sonra orkestranın büyümesiyle birlikte, sadece mezûrleri vuracak ve topluluğun yorumunu düzenleyecek bir kişiye ihtiyaç duyulur.

Görülebilir ama sessiz, gürültü yapmadan emir veren, şiddetin silahsız efendisi olan şef, bir süre sonra özel niteliklerine ihtiyaç duymaz; sopa, baget ismini alır. İdare tekniği otoriteden nüfuza, gösteriden etkiye, coşkunkluktan ustalığa doğru gelişir.

Böylece şef, iki seyirci grubu önünde gösteri sunan bir aktör gibidir: Üzerlerinde hâkimiyet kurması gereken müzisyenler; ve müzisyenlerine yüzü dönük olarak yaptığı gösteriyi arkasından seyreden dinleyiciler.

Seyirci böylece bir iktidar oyununun içine zorla girmiş gibi olur: Bir despotluk, bir hükmetme gösterisinde ortaya çıkan bir çeşit röntgencilik gibi, gösterinin gösterisidir bu.

Politika da bu şekilde devleti yönetme yeteneğinin gösterisini sunar.

Berlioz, 1856'da bu "düzenleyici yönetici" üzerine bir teori sunar. Bu teoriyi politikada hâkimiyet üzerine bir teori haline getirmek için, metinde değiştirilmesi gereken az kelime vardır:

"İcracıların şeflerine bakma zorunluluğu, şefin mecburen iyice görülür durumda olmasını gerektirir. Orkestranın konumu nasıl olursa olsun, şef basamaklarda veya düz bir zemin üzerinde durarak, bütün görsel ışınların merkezi olacak şekilde pozisyonunu ayarlamalıdır. Yüksekte durması ve iyi görünecek konumda olması için özel bir basamak gerekir, icracılar ne kadar çok olursa ve ne kadar geniş bir alan kaplıyorsa, şef de o kadar yüksekte olmalıdır; kürsüsünün ise, partiyon yüzünü kapamasın diye fazla yüksek olmaması gerekir. Çünkü yüz ifadesi, yaptığı işte çok büyük rol oynar ve eğer net bir şekilde görünmeyi beceremiyorsa, kendisine bakmak istemeyen veya bakmayı bilmeyen bir orkestrası varmışçasına yok gibidir. Bagetini kürsüsüne veya ayağını üzerindeki basamağa vurarak çıkardığı gürültüler içinse, elden onu suçlamaktan başka bir şey gelmez. Bu, kötü yöntemden öte, bir vahşettir."

Lavignac ve La Laurencie'nin *Encyclopédie de la musique*'inde 1913'te bir şefte bulunması gereken vasıflar özetlenmiştir: "Bir

* Hector Berlioz, *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, Paris, J. Clay matbaası, 1856, s. 47.

** Hector Berlioz, *Le Chef d'orchestre*, a.g.y.

liderin vasıflarına sahip olmalı, her zaman için zor olan bu görev, özellikle de sanatçılar söz konusu olduğunda daha da zorlaşır.”

1951’de Fred Goldbeck, yönetimle ilgili bir kitabında, orkestrayı bir geminin tayfasına, şefi de geminin kaptanına benzetiyor:

“Diktatörlere robotlar gerekir, ama kaptanlara sorumlu denizciler lazımdır. Saldırı şefi arkadan hükmeder; yaylar yelkenleri çeker, timbalci diyen dümenci der. Sırası gelmişken söylemeli, bu durum ‘şefsiz orkestra’ların başarısızlığını açıklar: Kaptansız iyi bir tayfa, gerekirse bilindik karasularında yol alabilir; açık denizde beklenmedik şeyler olabileceğinden birinin komutanlık yapması ya da aşırı ve yıpratıcı bir dikkatle yol almak gerekir. Bizim kahramanımız, umarız ki, iyi cinsten olsun: Sek içip sağlam küfretmeyi bilen, ve biraz fazla kendini beğenmişlikle yolunu şaşırmayan her ölümlü gibi Tanrı’dan korkan biri.”

Seyirciler arasında pek çoğu, kendini bu düzen üstadına benzetir. Gözleri sadece ondadır; o, olmak istemiş oldukları veya istedikleri kişidir.

Kimileri ise onun “monolog”unu, ortak bir eserin erdemlerini kendisine mal etme sanatını katlanılmaz bulur. Kendilerine sırtını dönen bu sessiz parazitte kendilerini tanıyamazlar. *Konçertonun esas rolü işte budur*: Yüzü seyirciye dönük ya da profilden görünen bir solist –önce kemancı, sonra piyanist– diğerleri gibi bir müzisyen olmasına rağmen, şef ve gruplaşmış diğer müzisyenler ile bire bir diyalog halindedir. Bu diyalog, herkesin farklı olma, iktidara meydan okuma, onu susturma ve başrolü ondan çalma hayalini ortaya koyar.

Seyirciyi eğitmek, ona rolünü öğretmek, muhaliflere karşı savunulması gerekeni savunmak için bir de araya “alkışçı” girer (kelime 1801’de ortaya çıkar), ve sadece halkın eğitimi bittiğinde, gösteri talebi yerine oturduğunda ortadan kalkar. Salondaki izleyiciler aslında alkışlayarak müzisyenin cinayet ayininin eğretilmesine katılmış olmaktadır.

Politika, yıldız, kitle: Şiddetin yönlendirilmesinde bütün sosyal sistem hazır konumdadır.

* Fred Goldbeck, *Le Parfait Chef d'orchestre*, PUF, 1951.

Ekonomik büyüme ile birlikte bütün XIX. yüzyıl boyunca ödeme gücü olan seyirci sayısı artar, konser sayısı ise adeta patlar. Fransa’da 1840’lı yılların müzik dergisi *Le Ménestrel*, bütün konserleri bildirmesinin mümkün olmadığını yazmıştır. Gösteriler birbirleriyle rekabet halindedir: Her ay, hatta her hafta, Avrupa’nın en büyük şehirlerinde birçok halk konseri arasından seçim yapmak mümkündür. Bu da, gösteri taleplerine en iyi uyum sağlayan müzisyenlerin ayakta kaldığı bir seçim süreci başlatır.

Önce yorumcu ve besteci, jonglör ve menestrel arasındaki fark genişler: Biri virtüözlüğünü, diğeri ise yaratıcılığını satmaktadır. Bir gösteri, sadece güçlü hisler duyulmasını sağlayarak izleyici çekebildiğinden gösteri de muhteşem olmak zorundadır; bu durumda besteciler, kendi kendilerine çalamayacakları partiyonlar yazmaya başlarlar. Enstrümanların üstesinden gelmek daha da zorlaşır: Piyanonun klavyesi genişler ve tuş sayısı seksen sekize ulaşır, yani 1817 yılında altı buçuk oktavı bulur.

Yüzyıl ortasında henüz az sayıda profesyonel yorumcu vardır, piyasaları da henüz dardır; yolculuklar zaman alır; bir turne sanatçıya, –eğer beste yapıyorsa– yazma zamanı ve dinleyicisiyle tanışma zevki tanır. Dinleyici, vilayetlerdeki burjuvaziden oluşur, aynı eserin en fazla bir-iki yorumunu dinleyebilir, onları kıyaslama veya estetik kriterlerini ölçünleme şansı yoktur. Ama kendine “yıldız”lar belirlemeye başlar. İtalyanca *vedetta* kelimesi XVI. yüzyılda rasathane, sonra da yalıtılmış gözcü anlamına gelir. 1826’da “yıldız sahibi olmak”tan söz edilir. “Yıldız” ismi ancak XIX. yüzyılın sonunda yerleşecektir.

İlk meşhur virtüözler –Nicolo Paganini, Gottschalk ve prens Esterházy’nin oğlunun kâhyası Liszt– her yerden talep edilir: 1844’te Liszt, Lyon’da on beş günde altı konser verir. Gottschalk yılda yetmiş ile seksen arası konser vermektedir. Hepsisi de dolgun ücretler almaktadır ve bazen gelire ortak edilirler.

Müzik tarihinde ilk kez daha eski dönemlerde yazılan eserler çalınmaya başlanır. 1830’dan itibaren Aziz Matta Pasyonu’nun yüzüncü yıldönümü vesilesiyle Liszt ve Mendelssohn, konserde Bach’ın müziğini yorumlarlar. Böylece yavaş yavaş bir repertuar oluşur. Leipzig’de, ölmüş bestecilerin konser programlarındaki

payı, 1790'da %10 iken 1890'da %80'e çıkar.' Sanki burjuvazi müziği kullanarak senyörlerin geçmiş iktidarını yeniden yaşamak istemiş gibi; sanki, bir yandan geleceği inşa ederken, hatıraları da kendilerine mal etmek, kendilerine bir tarih hasretmek istemiş gibi; sanki şiddeti ve hayal gücünü yönetme sisteminin yetersiz kaldığını hissediyormuş gibi.

O günlerde yayıncılar, bestecilere yeni eserler sipariş etme riskini alırlar. Önce bestecilerin amatör virtüözlerin onuruna yazdıkları kuartet ve kintetler isterler. Bu sebeple Beethoven opus 59 kuartetini, Viyana'da Rusya elçisi ve mükemmel bir kemancı olan Prens Razumovski'ye ithaf eder. Yayıncılar "iyi aile kızları" için ise daha basit eser siparişleri verirler. Londralı müzik yayıncısı Muzio Clementi, bu sebeple 1807'de Beethoven'a verilen siparişleri –çoğunlukla piyano için eserler– bildirmek için iş ortağına bir mektup yazar. Üslup, artık menestrele yasalarını dayatan senyörün üslubu değildir, daha ziyade bir bakkalın mal sağlayıcısına sipariş vermesi gibidir:

"Biraz ustalıkla ve şahsen bir söz de vermeden sonunda o 'yüce güzelliği' fethettim: Beethoven'ı. Üç adet kuartet, bir senfoni, bir uvertür, çok güzel olan ve benim isteğim üzerine piyanoya uyarlayacağı –ilave anahtarlarla veya değil– bir keman konçertosu ve bir de piyano konçertosu almak üzere onunla anlaştım, hepsi 200 sterlin karşılığında. Ancak yayın hakkı sadece İngiliz İmparatorluğu'nda geçerli. Bugün Londra'ya bir kurye gitti, sözünü ettiğim parçalardan iki ya da üçünü getirecek. Keman konçertosunu uyarlama işini kendi üstlendi, yapabildiği zaman yollayacak. Kuartetleri ve gerisini piyanoya uyarlamak için Cramer veya onun gibi zeki birini görevlendirebilirsiniz. Senfoni ve Uvertür (4. *Senfoni* ile *Coriolanus*) olağanüstüler, dolayısıyla iyi bir iş yaptığıma inanıyorum. Bu konuda ne düşünüyorsunuz? Ona iki sonat ve piyano için bir fantezi yazmasını önerdim, şirketimize 60 liraya verecek (fark ederseniz lira olarak konuştum, gine" değil). Kısaca, İngiliz Dominyonları için benden başka kimseyle anlaşmayacağına söz verdi. Bestelerini aldıkça ona orantılı meblağları ödersiniz. Hatırlatırım ki tümünü altı parça olarak görüyor: üç adet kuartet, bir senfoni, bir uvertür, bir piyano kon-

* Herman ve Sabbe, *La Musique et l'Occident*, Mardaga, 1998.

**21 şilin değerinde eski İngiliz parası. (y.h.n.)

çertosu, bir keman konçertosu ve bunun uyarlaması; hepsi için 200 lira alması gerekiyor.”

O zamanlar 5. *Senfoni*’nin başarısızlığına rağmen Avrupa’nın en meşhur bestecisi olan Beethoven, bu durumdan yakınmaktadır: “Arzu ettiğimi değil, bestelemek zorunda olduğumu bes-teliyorum, para uğruna. Ama bu, sadece para uğruna yazdığım anlamına gelmiyor.”

Bahsettiğimiz gibi yüzyılın başında besteciler, başka müzisyenlerin konserlerde yorumladığı eserlerinden henüz hiçbir gelir elde edemiyorlardı. Geçimlerini, yayıncılara sattıkları haklarından, derslerden ve konserlerinden sağlıyorlardı. Örneğin Chopin, dünyaca üüne rağmen geçimini, seyrek olarak verdiği konserlerden ziyade derslerden sağlamaktaydı. Partisyonlarının satışı ise çok az gelir getiriyordu, şu durumdan açıkça anlaşılabilceği gibi:

“Bugün asılsız umutlarımdan vazgeçtim, dünyada kendime piyanist olarak bir yer açmak için uğraşmam gerekiyor, daha yüksek sanatsal amaçlarımı ise ertelemek zorundayım. Paris konservatuvarında bir sürü yetenekli öğrenci var, operalarının, senfonilerinin, kantatlarının çalınmasını beklemekten usanmış. Şimdilik sadece Cherubini ve Le Sueur bunun farkındalar, kâğıt üzerinde (...). Almanya’da şimdiden piyanist olarak tanındım. Bazı gazeteler konserlerimden bahsederken piyano virtüözleri arasında yer alacağımı umduklarını dile getiriyorlar. Bugün elimde eşi bulunmaz imkânlar var. Neden onlardan faydalanmayayım? (...) Ries, Berlin ve Frankfurt’ta *Braut*’u ile daha kolay şöhet oldu, çünkü piyanist olarak tanınıyordu. Spohr, *Jessonda*’yı, *Faust*’u vs. yazmadan önce sadece kemancı olarak tanınmıyor muydu?”

Bazı besteciler, yorumculuğu ikincil bir aktivite olarak kabul ettiklerinden bunu yapmayı inatla reddederler. Bizet bu konuda şunları yazar:

“Çok iyi piyano çalışıyorum ve bunu çok kötü buluyorum, çünkü dünyada hiçbir şey beni halk tarafından dinlenilmeye ikna edemez. Bu yorumculuk mesleğini iğrenç buluyorum! Bana yılda on beş bin franka patlayan komik bir angarya daha. Bazen

* Muzio Clementi’nin *Lettres of Composers*’daki mektubu, a.g.y., s. 65.

** A.-M. Green, a.g.y.

Prences Mathilde'in evinde konser veriyorum, ve işçi değil, sanatçı dostların olduğu bazı evlerde!"

Beste yapmak için, bu tür engellere takılmayan Mendelssohn gibi az müzisyen vardır.

Besteciler ve yorumcular arasındaki anlaşmazlık belirginleşmeye meyillidir. Herkes ötekini kıskanır. Biri, diğerinin şöhretini çaldığını düşünür durur. 1840'ta Wagner, yorumcularının kaptisleri karşısında sinirlerine hâkim olamaz:

"Bütün besteler, halk tarafından beğenilmek için yorumcu kaptislerine alet ve bahane olmayı kabullenmek zorundadır. Bugün kitlelerin sempatisini toplamak isteyen müzisyen, virtüözlerin bu katlanılmaz kendini beğenmişlikleriyle baş etmek ve dehasından beklenen şaheserleri böylesi bir kölelikle bağdaştırmak zorundadır (...). Sözü nü ettiğimiz suiistimal, özellikle ses yorumcuları arasında tehlikeli bir imparatorluğa dönüşmüştür."

Daha sonra gösteri ticareti alanını genişletir; kendisine başka piyasalar da açılır: Halk, paralı eğlence tüketicisi haline gelir ve birilerinin müzikleri kendisine satılsın diye salonlara kapanmayı kabul eder.

Popüler Yıldızın Soyağacı

Orta ve işçi sınıflarının gelişimi, popüler müzik için yeni bir piyasa oluşturur. Müzik artık burjuvazi için sadece politik bir tehdit değildir; aynı zamanda bir kâr kaynağı haline gelir. Bunun üzerine iktidar, popüler müziğin ticaret dünyasına girişini dikkatlice düzenler. İktidar milliyetçi ve cumhuriyetçi burjuvazinin yatağı olan Opera'dan çekindiği gibi, şarkılar dinlemek ve dans etmek bahanesiyle halkın toplanabileceği yerlerden de rahatsızlık duymaktadır.

Ama şehir insanı müziğe ihtiyaç duymaktadır; işçiye dönüşen köylüler, hikâyecilerine, yani köylerinin müzisyenleri olan jonglörlerine kavuşmayı arzulamaktadırlar. Onları dinlemek için ücretsiz mekânlar bulamadıklarına göre, o kırsal hayatın gösterilerini *balolarda*, *panayırda*, *sirklerde*, *kabarelerde* ve *kafekonserlerde* yeniden izleyebilmek için para vermeye hazırdırlar.

* Mina Curtis, *Bizet et son temps*, Paris, 1961.

** R. Wagner, "Du mèteier de virtuose" [Virtüözlük üzerine], *Revue et Gazette musicale*'de yayınlanan makale, 18 Ekim 1840.

Balolarda köy eğlencelerini yeniden düzenlemeye çalışırlar; müzisyenler geleneksel havalar çalar; zengin suarelerinden gelen havalarla da dans edilir: valsler ve mazurkalar. Böylelikle burjuvalarda olduğu gibi işçilerde de –ailelerin dikkatli bakışları altında– çiftler oluşmaya başlar. Sokaklarda ve balolarda türeyen gezgin müzisyenler hayatlarını, müzik bilgisi olmayan seyirciler tarafından söylenebilecek yeterince meşhur birkaç motif veya “tını” içeren şarkı sözü kitapçıkları satarak kazanırlar (*Cadet Roussel* veya *Fanchon*’un nakarat ve dizeleri bulunan kitapçık gibi). Bu gezgin müzisyenler fuar eğlencesi gibidir; enstrümanları çoğunlukla otomatik makinelerdir: Bunlar Berberistan orgu, Almanya orgu gibi taşınabilir ve görkemli, bir sahne üzerinde dans eden otomatlarla donatılmış, delikli bantlara kaydedilmiş eserleri çalan, bilgisayarın ataları, ilk programlanmış makinelerdir. Başka enstrümanlar belli sınıflara ayrılmıştır: Klarinet, köpeklerin eşlik ettiği körlere; gitar, *caravine*’ler söyleyen İtalyanlar gibi en çok aranan şarkıcılara vs.

Bu sokak ve balo müzisyenleri, kimi zaman onların isyanın ozanları olduğunu düşünen halk tarafından putlaştırılır; kimi zaman da polis için casusluk yaptıklarından şüphe duyulduğunda yine onlar tarafından reddedilirler. Polis onları gözetmektedir. “Restorasyon yönetiminde, orgcular imparatorluğun siyasi polisi ile utanç verici ilişkiler içinde olmakla suçlanırlardı; onların, bilgi almak istenilen bölgelere gidip orada dikilmek için ücret aldıkları öne sürülürdü.” Hatta 1834’te Fransa’da Temmuz monarşisi, Ancien Ré-gime’den kalma bir projeyi yürürlüğe koyar: Sokak şarkıcılarının polis tarafından verilen bir kimlik taşıması için bir yasa çıkar. Bir sonraki sene, popüler müziğin bu yöne girmesinde önemli bir rol oynayan *Revue Musicale* dergisinin yöneticisi Emile Fétis, sokak şarkıcılarını belediye görevlileri yapmayı önerir:

“Hükümet, Paris sokaklarının müziğini bir hayli geliştirebilir ve gezgin müzisyenlerin halka verdiği manevi zevk üzerinde yüksek söz sahibi olabilir. Bu onun ödevi olabilir. Çok az bir ücret karşılığında, elinde her zaman akortlu enstrümanları olan ve sadece iyi müzikler çalan birçok müzisyeni olur. Erkeksi ve güçlü

* 1811’de *La Clé du Caveau* adlı bir gazete, içlerinde sadece yüz kadarının kullandığı 2350 tını listeler.

sesleri olan şarkıcılar, halka sadece vatansever marşlar dinletir ve temiz sözlü, halkın zaten doğasında varolan soylu erdemleri ve cömert hareketleri kutsayan şarkılar söyler. Şarap sarhoşluğunu veya yabani tutkuların hazını anlatmak yerine çalışma sevgisini, ağırbaşlılığı, tasarrufu, yardımseverliği ve her şeyden önce insanlık sevgisini söyletiriz onlara.”

Siyasi denetim olarak estetik, sosyal normlar dayatmak için de popüler müzik saptırması hakkında her şey söylenmiş. Halkın şiddetini kontrol etmek için jonglörleri menestrellere çevirmek...

Panayırlarda ve sirklerde, işçilik yapan köylüler çiftlik hayvanlarının gösterilerini, akrobatları, jonglörleri ve orkestraları bulurlar. (Böylece mesela bir sirkte Padeloup konserleri başlar!)

Balo ve fuarların yanı sıra insanlar, yemek yenilen ve içki içilen yerlerde de müzik dinlemek istemektedir. Önce kabarelerde, sonra da goguette’lerde ve kafe-konserlerde. Burjuvazi ve halk, bu noktalarda karşılaşacaktır.

Fransa –ve Paris– bu gelişim içinde bir kez daha önemli bir rol oynamaktadır. 1813’ten itibaren çoğunlukla burjuvazi kökenli “esprili insanlar” her ayın 20’sinde belli bir “kabare”de –bu kelime Flamancadan gelir ve oda anlamına gelir– Montorgueil sokağındaki *Au Caveau*’da buluşurlar. Yemek sırasında herkes, kendi bestelediği, çoğunlukla masum ve politika içermeyen bir şarkısını söylemek zorundadır. Kendi aralarında kendilerine “hicivci” derler. Mekânın sahibi Mösyö Baleine, bitişikteki özel mekânları bu amatör şarkıcı ve şairleri dinlemek isteyen kentsoylulara kiralamayı akıl eder. Bu muazzam bir başarı olur! Şarkıcılara artık maaş verilmektedir, en azından yemek paralarını ödemeleri için. Herkes bu durumdan faydalanır. Şarkıcılar ve kabare sahipleri arasındaki ortaklıklar çoğalır.

Restorasyon döneminde, daha halka yönelik bir ortam içinde, 1829’dan sonra goguette’ler çoğalır –bu isim eski Fransızca’da “eğlence” anlamına gelen “gogue” kelimesinden gelir; bunlar işçi-şair, eski muhafız ve hicivci dernekleridir. Waterloo’dan dolayı duydukları hüznü ve İmparatorluk özlemlerini şarkılarıyla dile getirmek için bir araya gelirler. Toplandıkları salonların isimleri, derneklerinin ismini almıştır: *Ménagerie*, *Infernaux*,

**Revue musicale*, no 37 (1835).

**Eğlenceli yemek, içki âlemi anlamına gelen Fransızca sözcük. (y.h.n.)

Lice chansonnière, Bons-Enfants, Camaraderie... Halk buralara geldiği zaman şarkıcılar para toplar, çabuk ve iyi başarı elde ederler. Kabare şarkılarından farklı olarak goguette'lerin şarkıları barut kokar: Siyasi polisi herkese ifşa eder ve açık olarak İmparatorluğa veya Cumhuriyet'e dönme çağrıları yaparlar. Bu metinler bütün Fransa'ya haber taşıyıcılar tarafından yayıldığına polis devreye girer ve bu işe bir son verir. Louis-Philippe döneminde *La Ménagerie*'nin yıldızlarından biri, Charles Gille, altı ay hapse mahkûm edilir; diğer halk hicivcileri 1848 barikatlarına hücum ederler.

Bundan sonra işçiler ve burjuvalar, uzun süredir yapmadıkları bir biçimde halk meydanlarında karşılaşırlar –daha doğrusu yolları kesişir ve aynı müziği dinlerler. İşçiler, “en üst balkon”a (kelime 1834'ten kalmaz) gelip dinledikleri operetler sayesinde sanat müziğiyle yakınlaşırlar, burjuvazi ise gougette'lerde ve yeni gösteri salonlarında halk şarkıcılarının veya hicivcilerin ücretli gösterilerinde boy gösterir.

1846'da *Café des Aveugles*'de burjuvaziye hitap eden ilk müzik “konser”leri verilir: Böylece kafe-konser geleneği başlar. Şarkıcılar, iki fiçı üzerine konmuş bir peyke üzerinde söyler veya masalar arasında dolaşır. Şirket tarafından maaşa bağlanmazlar ama seyircilerin aralarında dolaşıp şarkılarını satarak para toplarlar. *Gel minik kuşum* adlı parçada şu sözleri duyabiliriz: “Cumartesi gecesi iş sonrası / Parisli işçi / karısına der ki: Tatlı olarak sana gel bir kafe-konser ısmarlayayım.”

İkinci İmparatorluk döneminde polis, toplanma hakkını denetleme bahanesiyle işçi goguette'lerinin çoğunu kapatır; en meşhurlarından biri, *La Lice Chansonnière*, açık kalır ve girişindeki üç renkli fiyongu, başka yerlerde katı bir şekilde yasaklanmış olmasına rağmen kesinlikle aşağı indirmez. Buna mukabil kafe-konserler iktidar tarafından hoş görülür ve polisin denetimi altında da olsa çoğalırlar. 1870'te Paris'te yüzün üzerinde kafe-konser sayılmaktadır. Yeni müdavimler genç ve yeniliklere açık kişilerdir. Endüstriyel burjuvazi ve entelektüel seçkinler sadece kulislerinde ve özel salonlarında dolaşır.

Bohem öğrenciler ve kentsoylular, halkın gitmediği kabarelerde buluşmaya devam ederler. Hicivciler sözlerini dinleyicilerine

* Bkz. Georges Coulonges, *La Chanson en son temps*, Éditeurs français réunis, 1969.

göre biçimlendirirler. Öğle saatinde fabrikaların girişinde, terzi çırağı kızlar' bir sokak şarkıcısı yönetiminde ellerinde partisonlarla şarkı söyledikleri için, birçok dize onların erdemlerini yüceltir. Georges Coulonges'un yazdığına göre kabarelerde makyajlı komedyenlerin (Polin, Dranem, ve daha sonra henüz işe başlayan Maurice Chevalier) yanı sıra, anne-kızı, ahlaksız kentsoyluyu, zulmedilen askeri, dürüst işçiyi, dalgalarla boğuşan denizciyi, acımasız tecavüzcüyü ve önce zulmeden sonra da kurban olan ayyaşı canlandıran "üzgün" melodram şarkıcıları bulunur. 1870 savaşından sonra milliyetçi şarkılar da duyulmaya başlanır; 1890 krizi sırasında bunlar, sosyalist veya anarşist dizelele değiştirilir.

1881'de Rodolph Salis'in *Le Chat Noir*'ı meydana çıkar; orada Maurice Donay, Jean Richepin, Eugène Pottier, Jean-Baptiste Clément ve Béranger ile birlikte muhtemelen XIX. yüzyılın en büyük ve üretken şarkı yazarlarından biri olan Gustave Nadaud dinlenir. 1889'da, *Moulin Rouge* açılır.

Müzik dolaşımdadır: Pek çok kabare şarkısı, sonradan kafe-konserlerde üstün başarı sağlar. Sokak şarkıcılarını zengin edecek olan *Le Temps de Cerises*' de kabareden çıkmıştır. Revüler ve müzikholler başlamıştır. Bir atölye şakasına gönderme yapan işçi argosunun değişime uğramasıyla "bıçkı" denilen, "silindirik şapka" da o dönem ortaya çıkmıştır. Turneler, taşra kafe-konserlerindeki Parisli şarkıcı ticaretini ilerletir. Şarkıcılar "yıldız" olur. Bunlardan ilkinin adı Thérésa'dır. Paulus, yeniden sefalete düşmeden önce muazzam bir servet sahibi olur. Halktan gelen müşteriye sahip olmak, servet yapmak için bir yöntem olur. Entelektüeller bu gelişmeden memnun değildir: Şairler, kabare şarkıcılarına saygı duyar, ama kafe-konserlerdeki şarkı yazarlarından nefret ederler. Dönemin meşhur bir yazarı olan Maurice Boukay'in *Nouvelles chansons rouges*'una önsöz olarak Sully Prudhomme, şunları yazmıştır:

"Ulusal karakterimizin derinliklerindeki temel canlılığın emaneti olan şarkı, daha doğru bir deyişle Fransa'nın tanınmış dehasının ifadesi olan halk şarkısı, kafe-konserlerde anlamsız aptallıkların en aşağı seviyesine düşmüştür. En zarif dudaklar, saygıde-

* A.g.y.

** Sözleri J.-B. Clément'a ait.

ğer *Caveau*'ya rağmen, tüm çekiciliklerini bugün alıcı bulan bu çöküşe ödünç vermişlerdir; siz ve dostlarınız, Montmartre'ın ve *Le Chat Noir*'ın, uzakta ışıldayan Paris neşesini başarılı bir biçimde yeniden oluşturdunuz.”

Gerçek adı Maurice Couyba olan Mösyö Boukay'in “chansons rouges”u Joseph Caillaux'nun 1911'de ticaret bakanı olmasını engellemez –bu da, eğer hâlâ göstermek gerekiyorsa, müzik, iktidar ve para arasındaki sayısız ilişki biçimlerini örnekler.

*Gösteri Ekonomisi: SACEM**

Yorumcu ve bestecinin birbirinden ayrılmasıyla yeni bir soru ortaya çıkar: Eğer eseri, kendisinden başka biri tarafından para veren bir topluluk önünde çalınıyorsa, eser sahibinin haklarını nasıl garantiye almalı?

Dramatik eserler ve klasik müzik için, eser haklarının ödeme prensibi yüzyılın başından beri kabul edilmiştir. Örneğin Fransa'da 1810 tarihli ceza kanunu, 1791'in uygulamaya konmayan yasasını yeniden ele alarak eser sahiplerinin (ve beş yıl boyunca mirasçılarının), “dramatik eserler” üzerindeki, yani basılmış edebi eserler ve müzikal eser partiyonları üzerindeki, haklarını onaylar.

Ama denetim yöntemi eksikliklerinden yasa uygulanamaz. Kimse de kendi eserlerinden birinin icrası yüzünden kendini maaşa bağlamayı düşünmez. Üstüne üstlük, dramatik eserler –özellikle opera parçaları– araklanarak popüler şarkılarda, balo ezgilerinde kullanılır; ve eğer bu yolsuzluğu yapan kişi ritmi değiştirip dans için uyarladıysa bu eserleri korumak mümkün olmaz. Örneğin en çok çalıntıya maruz kalan bestecilerden biri olan Rossini, yargıçlar önünde haklarına saygı gösterilmesini sağlayamaz. 30 Mayıs 1827'de Seine mahkemesi, “Rossini'nin *Le Siège de Corinthe*'inden alınmış iki ya da üç kadrilde hiçbir yolsuzluk olmadığını, opera bestecisinin yaratmadığı bir dans müziğine uyarlamak amacıyla sadece ritminin değiştirildiğini ve bunun basit bir intihal olduğunu” söyler. Dolayısıyla Rossini'nin herhangi bir zarara uğramadığını, “eserinin fantezi veya kadril için yorumlarını da yayımlamadığına göre” yolsuzluğu yapanın suçu olmadığını söyler mahkeme!

*Müzik yazarları, bestecileri ve yayıncıları sendikası. (y.h.n.)

Şarkılara gelince, kimse sözleri değişen basit melodik çizgilere “eser” demeyi kabul etmez, dolayısıyla eser sahiplerine de hiçbir hak tanınmaz.

İlginçtir ki konser, XVIII. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıktığı halde, XIX. yüzyılda ticari denetimi Fransa’da düzenlenmiştir. Ekonomik büyüme ve şehirlerin gelişmesiyle birlikte, şarkı yaratıcıları için, ve bu şarkıların yorumcular tarafından icra edilmesi halinde yayıncıları için bir piyasa oluşmaya başlar. Bu bir çifte ilktir: Bir yandan, üreten bu alışverişte taraf olmadığı halde, üretilen bir şeyin parası ödetilmektedir; öte yandan, bir işçi eğlencesi, kapitalistler için kâr kaynağı olmaktadır.

XIX. yüzyılın ortasında müzikle başlayan bu durum, aslında eğlence sektörü de dahil olmak üzere XXI. yüzyıl ekonomisinin pek çok başka sektörüne de yayılacak olan durumun habercisidir.

Bu çifte ilkin kaynağı olan ayrıntı anlatılmaya değer.

1848’in başında, Émile Bourget adlı bir şarkı yazarı ve iki komedi yazarı, Paul Henrion ve Victor Parizot, *Les Ambassadeurs* adlı bir kafe-konserde hep birlikte bir gösteriyi izlerken, şaşkınlık ve isyan içinde Bourget’nin bir şarkısını, diğer ikisinin de bir skecini duyarlar; bunlar kendi izinleri olmaksızın bir şarkıcı ve birkaç komedyen tarafından icra edilmektedir. Gösteri bittiğinde hesabı ödemeyi reddederler, telif haklarını talep ederler. “Siz bizim emeğimizi, bize para vermeden kullanıyorsunuz, hizmetiniz karşılığında ödeme yapmamız için bir neden yok.” Kafe-konser sahibi bunu kabul etmez. Olay mahkemeye taşınır, yayıncı Jules Colombier tarafından finanse edilen üç eser sahibi, eser sahipleri ile ilgili 1791 yasasının kendi eserlerine de uygulanmasını talep eder. 3 Ağustos 1848 günü mahkeme onları haklı bulur. 26 Mart 1849 günü karar, temyiz mahkemesi tarafından onaylanır. İlk kez popüler müzik, korunması gereken eser olarak kabul edilir:

“Eserin korunmasının, eserin uzunluğuyla ölçülemeyeceği ve yasal maddelerin genel olduğu, amacının düşünsel hakları korumak ve zekâyı onurlandıran işleri ödüllendirmek olduğu göz önüne alınırsa (...); bu mülkiyet prensibi, yargıcın anlık kapris ve takdiriyle mülkiyeti kabul veya reddetmesinden daha fazla saygı hak eder; öte yandan mahkemeye bağışlanmış olan karar yetki-siyle, çalınmış eserin boyutuna göre karar vermek, haksızlıkların en büyüğü olacaktır...”

Yani bir eserin her tür umumi icrası, *icra edilen ne olursa olsun*, eser sahibinin veya temsilcisinin maddi ve manevi kabulü olmadan gerçekleştirilemez; icra edilen eser nedeniyle kendisine diğer ödemelerden (yorumcunun, partiyon yayıncısının ücreti, maliyet) bağımsız olarak bir ödeme yapılması gereklidir, söz konusu eser ücretsiz ya da zararına yapılacak bir gösteride kullanılsa bile.

Bu karar sanat müziğinde olduğu gibi, uygulanmayabilirdi. Karara uyulmasını sağlamak için gösterileri kontrol edebilmek lazımdı. Gösteri mekânlarının çokluğu nedeniyle hiçbir eser sahibi, bunu kendi başına yapamazdı. Buna karşılık, hiçbir gösteri düzenleyicisi de bütün besteci ve yazarlarla bire bir görüşme yapamazdı.

Bu yüzden Émile Bourget, Paul Henrion, Victor Parizot ve Jules Colombier, 11 Şubat 1850 günü türünün ilk örneği olan Müzik Yazarları, Bestecileri ve Yayıncıları Sendikası'nı (SACEM) kurmaya karar verirler; sendikanın amacı, niteliği ve mekânı ne olursa olsun, besteci ve yazarların adına eserlerin her tür umumi ve ticari icrası için telif hakkı talep etmektir. Böylece Devrim'den önce Beaumarchais'nin yazarlar adına yaptığı başarısız girişim ve 8 Mart 1791 yasasının, kâğıt üzerinde kalan drama kompozitörleri ve yazar hakları tahsilat bürosu hayata geçer.

SACEM'in doğuşu, burjuvazinin bazı sektörleri tarafından ayrıcalıklarına saldırı olarak algılanır; o güne dek müzik ile mali ilişkiler yürütme hakkı sadece burjuvaziye aitti. Para, onun kralığıydı; halk ise sadece sokak ve balo müziğinden faydalanabiliyordu. Bu yüzden burjuvazi, yeni oluşumun tanınması için hiçbir şey yapmaz, tam tersine meydan okur. *La Revue Musicale*'in sessizliğinden, *La France musicale*'in 1850'de açıkça suçlamasına kadar çeşitli tepkiler gösterilir:

"İşte size bir yenilik. Eser sahipleri, besteciler ve müzik yayıncıları için eser haklarını tahsil etme derneği açılmış. Amacı en basit romansların, ariettaların, kısa şarkıların, salon ve konserlerde icra edilen potpurilerin telif haklarını tahsil etmek veya ettirmekmiş, bu yeni endüstrinin yaratıcısı, M. P. Heinrichs [böyle yazılmış] imiş. Yani, bundan böyle, özel mülkiyete saldırı nedeniyle enselenme tehlikesi olmaksızın bir romans gösterisi yapamayacağız (...). Ciddi birtakım insanların böyle saçmalık-

larla vakit geçirmesi mümkün olabilir mi? Nedir bu! Düşünce özgürlüğünü en yüksek sesimizle talep etmemiz gereken, sanatın ise kitlelere büyük özveri ve tarafsızlıkla ulaşması gereken bu zamanda, bu çocukça ve saçma sorunlar gündeme geliyor! Romans şarkıcılarını vergiye bağlamak... Gerçek şu ki, sağduyu eksikliği daha önce hiç kendini bu kadar fazla hissettirmemişti. Eğer bu projenin devamı gelecek gibi olsaydı, bununla sonuna kadar mücadele ederdik. Operalar besteleyin, senfoniler besteleyin, tek kelimeyle, iz bırakan eserler besteleyin; haklarınızı alırsınız, ama kısa şarkılar ve romanslardan vergi almak, saçmalığın daniskasıdır!”

III. Napoleon iktidara geldiğinde çalışmalarını sürdürmesi için SACEM’i rahat bırakır –söylentiye göre kendisine yaptıkları yardımdan dolayı bazı Bonapartçı şarkı bestecilerine teşekkür etmek için; oysa ki aynı zamanda, bildiğimiz gibi, goguette’leri kapattırmakta ve cumhuriyetçi kalmış olan kafe-konserler üzerinde çok sıkı yaptırım uygulamaktadır.

O dönemde şarkıların umumi icrası için gerçek bir piyasa açılır. Popüler eserlerin icrasıyla ilgilenen yayıncılar, bunu destekleyerek şarkı yazdırır, popüler müzik partiyonları (“küçük boyut” denilen iki sayfalık şarkı sözleri ve melodisiyle) bastırırlar. Kafe-konserlere ve kabarelere destek verirler ve ülke çapında icra edilmesi için, bir piyanistin yorumculara yeni şarkıları ezberlettiği kurslara yatırım yaparlar. Hatta müzikal yayıncılık, uzmanlık alanları popüler müzik olan özel dergilerin çıkarılmasına önayak olur. 1891’de *Gil Blas Illustré* çıkar, bu haftalık derginin her sayısında bir şarkı metni ve melodisi yer alır. Müzik yayıncıları müzik alanında büyük bir güç elde ederler; kabare patronlarına sanatçı dayatırlar, hatta içlerinde bazıları gösteri müteşebbisi bile olur.

Fransa, böylece yazılı çoğaltma ve müzik icrası konusunda telif haklarının, yargı tarafından başarılı biçimde korunduğu ilk ülke olur, her ne kadar mahkeme görüşünün şu sözlerle onaylaması için 1957’yi beklemiş olsak da: “Bir düşünce eserinin sahibi, sadece onu yaratmış olduğu için, o eser üzerinde hak sahibidir.”

Bütün Avrupa’da SACEM’i örnek alan eser hakkı dernekleri kurulur. Müzik dinletmek için para ödeten mekânlar (balolar,

* *La France musicale*, no 10, 10 Mart 1850.

sirkler, Operalar, kabareler, kafe-konserler, konser salonları), çalınan eserlerin bir listesini derneğe vermek ve eser sahibinin ününden ve eserin kalitesinden bağımsız olarak, kazançları oran-tısında bir ücret ödemek zorundadır. Eserin sadece fon müziği işlevi gördüğü mekân sahipleri (barlar, restoranlar vs.) toptan bir bedel ödemelidir. Bu bedel, daha sonra müziğin bestecisi, söz yazarı ve yayıncısı arasında, eşit olarak üçe bölünür. ABD’de eser sahiplerine yapılan ödeme daha az olur: Bir mekân, sadece bir adet bedelli konserin parasını öder ve manevi hak tanımaz. SSCB’de, “ülkenin çıkarı söz konusu olduğunda” eser sahipleri hiçbir hak elde etmezler. Her iki durumda da eser sahipleri, ikti-darın, paranın veya politikanın kurbanlarıdır.

Müziğin tüketim malı konumuna inmesi, *her icat sahibinin* kendi hakkını almak için vereceği daha da büyük bir mücade-lenin habercisiydi. Eğer yaratıcı belliyse, emeğinin bir rant gibi ödenmesini ister. Genellikle sermaye, devlet ve tüketici bunu reddetmeye meyillidir. Bu yüzden ilk otomobiller, sınırlı sayıda model yaratan üreticilerin imzasını taşır, onlar da telif hakkı prensibine göre ücret alırlar.

Derken gösteri ekonomisi yetersiz kalır: Toplumun daha fazla satmaya, daha fazla üretmeye ihtiyacı olur. Gösterileri gruplamak gerekir. Bunun için de önce onları kaydetmek.

İşte o zaman *Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası*’ndan, ikinci-si avantajlı çıkmaya başlar...

C. TEKRARLAMAYA GİDEN YOL

Kombinezonlardan Kopuş: Viyana anti-armonisi

XIX. yüzyılın sonunda, armonik müziğin tüm alanları keşfe-dilmişti; gösteriler, geniş bir topluluğa ulaşmak için yeterli olmu-yordu. Başka müziklere, başka yayın biçimlerine ihtiyaç vardı.

Tonal sistemin açtığı muazzam kombinezon alanı fazlasıyla araştırılmıştı. Bireyselliğin romantik yükselişi, müzisyenlerin eserleri ile dünya arasındaki farklılıkları –uyumsuzluğu– gitgide daha çarpıcı bir 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 gerçeğin düzen prensibi, romantizmi, diğer bir deyişle gerçeğin ütöpik prensibini yarattıktan sonra, yerini, sanatta ölümün çelişkili bir biçimde yüceltilmesine bırakır. Tınıya dayalı doğal armoninin yerine, biçimsel yapaylıklara dayalı bir armoni geçer.

Her şey kapalı nağmenin yerine melodik bir devamlılığın arayışındaki Richard Wagner ile başlar, bunu yaparken müzikal üslubunu gitgide en uç noktalara giden armonik gerilimlere teslim eder. *Tristan ile Isolde*, tonal müziğin sonunun geldiğini işaret eder.

Gustav Mahler, tonalitenin bu yok oluşunu ve gürültünün müzikal düzenlemeyle bütünleşmesini teyit eder. 1908'de Viyana'da, Schönberg'in bir eseri, *Asma Bahçeler Kitabı*, armoni kurallarını ve zorunluluklarını ortadan kaldıran atonal müziği haber verir ve on iki yarım notanın kromatik gamda eşit olarak kullanılmasına dayalı bir teknik geliştirir. Aynı sene, *Bahar Ayini* ritmi benimsetir ve tonaliteleri üst üste bindirir.

Burjuvazinin en tipik aracı olan müzikteki bu gelişme, burjuvazinin çöküşünü bildirmektedir. Adorno'ya göre kapitalizm, sömürülenlerin ıstıraplarının ifadesi olan ahenksizlikleri artık kontrol altında tutamamaktadır. Müzik, eğer coşkulu kalmak istiyorsa gitgide daha da ahenksizleşmek zorundadır: "Müziğin uyarıcı özelliği ve baştan çıkarma gücü, sadece armoniye inananların inancını yok eden ahenksizlik sayesinde hayatta kalır." Orta sınıflar tarafından armoninin reddedilmesi, aynı zamanda varolan sosyal düzenin de reddedileceğini bildirmektedir.

Bunların hemen hepsi Viyana'da olup biter, aynı zamanda Avrupa'da ilk 1 Mayıs yürüyüşleri başlar, *Avignon'lu Genç Kızlar* resmedilir ve *Der blaue Reiter* dergisinin, ahenksizliğin serbest bırakılması için yaptığı çağrılar duyulur."

O günlerde sanatçıları koruyan son derece özel bir topluluk, müziği mümkün olan en uç noktaya götürür. Göç ettiği ülkedeki en karanlık dönemlerinde yazılmış hatıraları içeren *Die Welt von Gestern*'de [Dünün Dünyası], Stefan Zweig takdire değer biçimde bu süreci tarif eder:

* Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1962.

** T. Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen.

*** Stefan Zweig, *Le Monde d'hier*, Albin Michel, 1948 [*Dünün Dünyası*, Çev. Burhan Arpad, Can Yay., 1996].

“Yahudi burjuvazisi Viyana kültürünü teşvikleri ve yardımlarıyla ortak ödeve büyük ölçüde katılmıştır. Salonların başziyaretçisi onlardı. Tiyatroları ve konserleri dolduruyor, kitapları ve tabloları satın alıyorlar, sergileri geziyorlardı. Geleneklere pek bağlı olmayan canlı bir anlayışla her yerde yeninin teşvikçisi ve destekçisi onlardı. On dokuzuncu yüzyılın hemen hemen bütün sanat koleksiyonlarını onlar yapmışlar, hemen bütün sanat denemeleri onların sayesinde gerçekleşmişti. Yahudi burjuvazisinin durmamacasına ve uyandırıcı ilgisi olmasaydı, sarayın ve aristokrasinin gevşekliği, yarış atı ahırlarını ve avlanmayı sanatı teşvikten üstün bulan Hristiyan misyonerler yüzünden – Avusturya’nın politikada Almanlardan geri kalması gibi– Viyana da Berlin’in ardından yürürdü. Viyana’ya yeni gelip de bir şeyler başarmak isteyen bir konuk, ilgi ve anlayış arayınca, bu Yahudi burjuvazisini bulurdu. Yahudi düşmanlığı sırasında ‘Ulusal Tiyatro’ konusunda yapılmış tek deneme ne artist, ne seyirci bulmuş ve ‘Ulusal Tiyatro’ işi acınacak duruma düşerek çökmüştü. On dokuzuncu yüzyılın Viyana kültürü diye göklere çıkarıldan yüzde doksanının, Viyana Yahudilerince teşvik görüp beslenen, hatta başarılı kültür olduğunu, şu ‘Ulusal Tiyatro’ örneği ilk olarak ortaya koymuştu.”

Tabii orta Avrupa’daki Yahudi toplumları için müziğin oynadığı rolü de belirtmek gerekir: sığınak, dua, ironi, kaçış, bir araya gelebilme ve günah keçisinin meydan okuyuşu; bu müzisyenler bir süre sonra Amerika’da müzikal komediye esin vereceklerdi.

Avusturya-Macaristan imparatorluğu çöktükten sonra bu seçkin kişiler müziğin sınırlarını yıkmak, onu ütöpik bir sosyalizme açmak, gösterinin politik ölümünü tasdik etmek isterler. 1918’de Kızıl Viyana’da Schönberg, “özel müzikal icra dernekleri” ile beraber kendi yönettiği son derece kapalı bir konser dizisi düzenler, burada müzik, kendini beğendirmeye endişesi olmadan ifade edilecektir.” 1921’de Schönberg, atonal müziği on iki sesli bir kod üzerinden yeniden ve etraflıca düşünür. Piyano için yazdığı *Pieces* (op. 23) ile derecelerin hiyerarşisini alaşağı eder, diğer on bir ses duyulmadan bir sesin yeniden çalınmasına izin vererek seslerin değerini eşit hale getirir, “tam kromatik”i düzenler.

* *Düünün Dünyası*, Çev. Burhan Arpad, Can Yay., 2000.

** Bkz. Dominique Jameux, *Musique en jeu*, no 16, s. 55.

Düzen geri gelmiştir; armonik düzenin fazlalığı, dizisel yalancı-düzensizliği yaratmıştır. Müzik, güzel olanın ifadesi olmaktan çıkar. Sanki ahenksiz ölçüsüzlüğü, yaklaşan barbarlığı bildirirmiş gibi.

Gösteriye Dair Son Sözler

Müzikal gösteri, yatırımcılar için gitgide çekiciliğini kaybeder, onlar artık başka maceralara ilgi duymaktadırlar. Çünkü bir konser hazırlamak ve uygulamak için hep çok zaman gerekmektedir; gösterilerin getirisi de konser salonunun boyutu ile sınırlıdır: Bir müzisyen günde bir kereden fazla çalamaz, ve aynı anda başka bir salonda bulunamaz. Bu yüzden, diğer ekonomilerde üretkenlik iyiye gitse de ona bağlı maliyetler artmaktadır.

Bunun yanı sıra şehirlerdeki nüfus artışı, bir gösteri izlemeyi daha da zorlaştırır. Buna paralel olarak evler de güzelleştiğinden herkes dışarıda dinleyemediğini evinde dinlemeyi hayal etmektedir. Herkes gizlice prenslerin özel konserlerini hayal eder. Kitabın, anlatıcının yerine basılı malzemeyi getirerek uzun zamandır sunduğu imkânı, yakında ses kaydetme sistemi de müzik için sunacaktı.

Sonsuza kadar yeniden çalınabilir bir müzik stoklamak için tasarlanmış olan müzikal aletler, fuar eğlenceleri olarak bir asırdan beri gösterinin sonunun geleceğini bildirmektedir. XVIII. yüzyılın sonunda rahip Mical' adlı biri tarafından üretilen ilk konuşan kafalar zaten şu sözleri söylemek için programlanmışlar:

*"Kral Avrupa'ya barış verir,
Barış Kral'a şeref tacı giydirir,
Ve barış halkı mutlu kılar,
Ey sevgili Kral, halkın babası,
Avrupa'ya saltanatınızın şerefini gösterin!"*

Kral bedeninin yerine heykelinin konmasıyla başlayan gösteri, aynı şekilde kral kafasının kopyasıyla sona ermektedir.

* Bkz. Yves Stourdzé'nin 1976'da IRIS'te yayınlanan notu.

Tekrar Etmek

Gürültüleri kontrol altına alma gücü, savaşmak ve aç bırakmakla beraber tanrıların en önemli üç vasfından biridir. Jüpiter dinler ve gürler; Mars tehdit eder ve savaşır; Quirinus ekim yapar ve besler. Tek Tanrı bu üç işlevi birden üstlenir. Bir İskoç efsanesine göre Kral Leevellyn de yasallığını bu işlevleri üstlenerek elde eder.*

Birtakım insanlar, tanrılardan daha iyi iş yapmayı öğrendiklerinde iktidara geçerler; özellikle halklarını dinleme yetisini edindiklerinde, itirazlarını ve hafızasını kaydedebildiklerinde, bağırışlarını susturabildiklerinde ve tarihlerini benimsediklerinde.

* Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Gallimard, NRF, 1968-1973.

Gösteri, müziği satın almaya ihtiyacı ve imkânı olanlara yeterli hizmeti veremediğinde, daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için onu uzaklara götürmek veya gösterinin kaydedildiği nesneler satmak gerekir. Partiyon yetersizdir: Hiç kimse akıldan dinleyerek tatmin olamaz.

Böylece müzik ihtiyacından yola çıkılarak ve henüz teknik imkânlar yok iken, XIX. yüzyılın ortasında piyasa, bir gün isimleri gramfon, telefon, sinema, plak, radyo, televizyon olacak nesnelerin taslağını yapar. Ve bununla beraber otomobil ve ev eşyaları gibi seri halde üretilen diğer nesnelerin taslağını da.

Bir kez daha, her şey müzikle ve müzik sayesinde başlar.

A. TEKRARIN SOYAĞACI

Mors Alfabetinden Telefona

Seyahat ve koloni fetihlerinin çoğalmasıyla birlikte batının elit insanları, dünya piyasalarını birleştirmeye, iletişimi standartlaştırmaya, ulusal farklılıklarını aşmaya, makinelerin ve askeri ünitelerin uluslar arasında diyalog kurabilmesine ihtiyaç duyar.

Müzik evrensel olduğu için birçoğu, notalarla bir kelime hazineyi oluşturmayı önerir. Örneğin 1827’de Fransız bir mühendis, François Sudre,* güzel sanatlar akademisine bir “müzik dili”nin oluşumunu sağlamak üzere önce yedi notalık, sonra da üç notalık bir yöntem sunar. Yaratıcısının dediğine göre bu dil, örneğin borazancıların bir tepeden diğerine askeri mesajlar yollamasını sağlayacaktı, geceleri bile. “Bir enstrümanın sesiyle, önceden belirlenmiş sözcükler sayesinde (...) uzağa emirler, mesajlar, cümleler iletme sanatına” “telefon sistemi” adını vermeyi öneriyordu. “Bu sistem emir altındaki borazancının bulunduğu yere uyarlanacak ve askeri sanata tahsis edilecek”ti. Akademi, bu fikri çok ciddi biçimde inceler ve “üretenin, önerdiği amaca tamamiyle ulaştığı” sonucuna varır: “İnsanlara fikirlerini, uzak mesafelerde ve en zifiri karanlıkta dahi iletmeleri için yeni bir iletişim yolu sunmak. Bu, topluma sunulan gerçek bir hizmettir”.

Aynı dönemde mesaj iletmek için yüz değişik yöntemle uğraşılmaktadır. Chappe’in görsel telgrafının ardından, özel mors dili

* *Le Vocabulaire de la langue musicale*’in içinde bulunduğu ve müzikal telefon tekniğinin de yaratıcısı olan F. Sudre’ün yarattığı *Langue musicale universelle*, 1866, cilt I, 12 yapraklık forma (Basım yeri Tours).

ile birlikte elektrikli telgraf gelir. 1832’de Amerikalı bir mühendis, Samuel F. B. Morse, bu amaçla sayısal bir kod tasarlamaktadır, ama 1837’de iki notayı –kısa ve uzun– yan yana koyarak bir kod yaratan onun asistanı olur; kod, haksız olarak üstünün adını taşıyacaktır. Bir süre sonra başka bir kod, körler alfabesi, görme engelliler için harflerin dokunsal işaretlere çevrilmesini sağlayacaktır.

Ardından evrensel işlevleri olan başka diller gelir, bunlar konuşulan dillerdir. 21 Şubat 1886 günü, Yüksek Ticaret Okulu’nun büyük anfitiyatrosunda (projenin kesinliğinin sembolik mekânı) volapük (*vol*, world –evren–; *pük* de speak-konuşma-anlamında) tanıtılır. Bir yıl sonra Dr. Ludwik Zamenhof tarafından Varşova’da yayınlanan bir metinde esperanto meydana çıkar.

Bu mesajları birleştirme arzusu, müzikal mesajın bizzat standartlaştırılmasından da geçer. Yorumcu ve dinleyicilerin seferleri sayesinde, hemen her yerde konser olarak aynı müzik duyulmaya başlar. Bilgili dinleyiciler ve müzisyenler, o zaman bir notanın değerinin, çalınan yere ve enstrümana göre değişkenliğini fark ederler. 1711’den beri diyapazonun kaynağı olan üçüncü oktavın la frekansı, bu şekilde Avrupa’nın bir bölgesinden diğer bölgesine göre üçte bir oranda değişebilir. 1859’da Fransa, bunu 435 Hz olarak belirlemeye karar verir; 1885’te Viyana’da yapılan uluslararası bir konferans, bu tanımı genelleştirir.

Sesi ölçmek, kelimeleri kodlayarak işaretlere çevirmek, sesin kaydı ve uzak mesafeye iletimi üzerinde de düşünmeyi gerektirir. Ses, ölçülebilir ve kopyalanabilir hale geldiğinde, o sesi saklamayı ve iletmeyi hayal edebiliriz. Öyleyse ses kaydı ve iletim birbirinden ayrılmaz: Her ikisi de ses iletiminin sayısal, görsel veya dokunsal bir sinyal bütünü olduğunu varsayar. Bu şekilde iletim üzerinde çalışırken, farkında olmadan, ses kaydetme sistemine de zemin hazırlanmış olunur.

1854’te Fransız bir mühendis, Bourseult, temaslı mikrofon teorisini geliştirir: Sesi etkisiyle titreten hareketli bir plaket, bir pilin devresini başlatır ya da durdurur, bu da tınısal titreşimlerin uzak mesafeye iletimini sağlar ya da engeller.

1875’te Bell, Philippe Reis adlı unutulmuş bir Alman’ın ve Bourseult’nün fikirlerinden yola çıkarak ilk temaslı mikrofonları

üretir. Sonra da *telefon*'u icat eder. Düşüncesine göre bu aletin ilk kullanımı, grev durumunda rehine olmaktan kurtarmak amacıyla fabrika müdürlerinin şirket merkezine gönderilmelerini sağlayacaktır! O zamanlar kimse, siviller arasında mesaj alışverişi olabileceğini aklına getirmez. Hatta çok sonra, Londra ile New York arasına ilk transatlantik kablo döşenirken bile Edison kendi kendine soracaktır: "Ama birbirimize söyleyecek bir şeyimiz var mı?"

Ne Olduğu Belirsiz Bir Buluş: Gramofon

1807'de İngiliz fizikçi Young, bir iğnenin tınısal titreşimlerini, isle kaplanmış bir silindirin üzerine kopyalamayı akıl eder. Ama bu izleri henüz tınısal biçime sokamaz. Bir tipografi işçisi Edouard Léon Scott de Martinville, 1861'e doğru *fonotograf* adını verdiği, konuşurken verilen nefesin harekete geçirdiği bir iğnenin, duyulan sesleri isle kaplı bir plak üzerine kopyaladığı bir aletten söz eder. Ama bu fikirden öteye geçmez.

Yirmi yıl sonra, 30 Nisan 1877'de, *Hareng saur*'un (*Çirozname*) yazarı ve Hidropatlar Grubu'nun kurucusu, kendi kendini yetiştirmiş bir insan olan Charles Cros, Bilimler Akademisi'ne sesleri kopyalayan bir aletin, *paleofon*un raporunu verir. Ses, bu alete balmumu bir çizgi üzerine kazınmıştır; bu sesi sonradan tekrar ettirmek için bir iğne ile çizginin üzerinden geçmek yeterli olacaktır. Cros bunun bir maketini yapmış, ve söylenildiğine göre üzerine "Cambronne" sözcüğünü kaydetmiştir. Ama bu sözcük bir ara varolmuş olsa dahi kimse bu prototipi duymamıştır. Cros da araştırmalarına devam etmek için yeterli parayı bulamaz. Başkalarının da aynı fikir etrafında döndüğünü hissederek şunları yazmıştır: "Beni bertaraf etmek istediklerine inanmak için pek çok sebebim var, mühürlü zarfımı açtırmakla iyi ettim. Belki uzun vadede hakkımı alırım, ama o bekleyedursun, bu işlerde sermayenin bilimsel baskısı var. Bunu şöyle ifade ediyorlar: Teoriler havada kalan laflardır ve hiçbir değerleri yoktur, bize deneyler gösterin, gerçekler gösterin. Ya bu deneyleri yapacak para? İşin içinden nasıl çıkabiliyorsanız çıkın. Fransa'da bir sürü şey işte bu yüzden yapılmıyor."

Ondan birkaç ay sonra, 19 Aralık 1877 günü, sıra Amerikalı bir dâhiye gelir: Trenlerde seyyar satıcılık yaparken profesyonel

* G. A. Briggs, *Reproduction sonore à haute fidélité*, Société des Éditions Radio, 1958.

yaratıcı olup çıkan Thomas Edison, sesi bir silindir üzerine çizge-
sel kaydetme yöntemiyle kopyalayan bir *fonograf* ortaya çıkarır.
Öncekilerin tersine bu kez Edison bir prototip geliştirir. Burada
enstrümantal müzik –cihaza çok kötü kopyalanmıştır– veya din-
letiyi tekrar ettirmek –silindir daha ikinci dinleyişte bozulmakta-
dır– söz konusu değildir, sadece söz, konuşma ya da şan vardır.

Edison 1877’de şunları yazar: “Anlamlı bir konuşmayı, değerli
bir göstericiyi, meşhur bir şarkıcıyı muhafaza edip bir yıl veya bir
yüzyıl sonra yeniden dinleyebileceğiz. Fonograftan daha özel bir
şekilde de faydalanabiliriz: Ölmekte olan birinin son sözlerini,
bir ölünün, uzak bir aile ferdinin, bir sevgilinin sesini saklamak
için. Böylece ‘Ah, keşke Mirabeau’nun, Danton’un konuşmaları-
na sahip olsaydık’ diye hayıflanmayacağız artık.”

Bir sonraki sene Paris’e, Bilim Akademisi’ne bir prototip
sunmaya gelir. Deney henüz işin çok başındadır: Bir sesi silin-
dire kaydetmek için öyle büyük bir ağzın içine konuşmak gerek-
mektedir ki bunu gerçekleştirmek için deneyi yapan kişinin bir
merdivene çıkması lazımdır. Ayrıca ses son derece kötüdür. Ama
deney öyle devrimci gelir ki Akademi’nin birçok üyesi, bir vant-
rilogun şaşırtmaca yaptığını zanneder...

Her iki Fransız projesi gibi Edison’un ses kaydetme makinesi
de kimseyi ilgilendirmez. Kendisi bile 1878’den itibaren bu pro-
jeyi bırakır ve bir başka buluşunun, elektrik ampulünün tanıtı-
mını yapmaya başlar.

İşlerin değişmesi için, görünüşte önemsiz olan bir yeniliği
beklemek gerekecektir. Telefonun, komütatör olmadan kendini
geliştirememesi gibi, gramofon da –1886 yılında Tainter tara-
fından yaratılan– galvanoplasti olmadan bir yere varamazdı;
bu sayede silindir sertleştirildi ve tekrar dinlenilmesi mümkün
kılındı. Bir kez daha müzik, bir dönüm noktasını bildiriyordu:
İnsanların yerini makinelerin alacağını ve işlerinin seri olarak
kopyalanacağını.

Aynı dönemde müziği tekrarlayıcı başka enstrümanlar da
geliştirilir, ama bu suni müziktir, başka bir deyişle bir insan
tarafından çalınmayan ve söylenmeyen müzik. Saatçilik ve
müzik enstrümancılığının bir arada kullanılan teknikleri, uzun
zamandır zil, üfleme çalgı ve tef sesleri çıkaran müzik kutuları
üretiyordu. Gelişmelerle birlikte Berberistan orgları, piyanolalar,

piyanistalar, rüzgâr arpları artık delikli kartlara veya değiştirelebilen silindirler üzerine kaydedilmiş birçok partisonun dinlenilmesini sağlıyorlardı. Bu enstrümanlar sokak müzisyenleri tarafından, kafe-konserlerde, fuarlarda ve atlıkarıncalarda kullanılıyordu. Fransa’da 16 Mayıs 1886’ya ait bir yasa, bu enstrümanların balolarda orkestralara eşlik etmesi amacıyla kullanılmasını kabul eder: Daha da genel olarak “mekanik müzik çalan enstrümanların üretimine ve satışına” izin verir.

Ancak bu otomatik enstrümanlarda yapılan yenilikler yetersizdir; ses kalitesi, canlı müziğin kaydını mümkün kılan ilk gelişmelere kıyasla yeterince gelişmemiştir. Suni müziğin, bilgisayar sayesinde insan yorumu ile boy ölçüşebilmesi için daha bir yüzyıl kadar beklemek gerekecektir.

1887’de Emile Berliner’nin Edison’dan bağımsız olarak “gramofon” olarak isimlendirdiği buluşu yaptığı sene, American Gramophon Company kurulur; şirket, en yeni gramofonları üretecek ve ticarileştirecek, ayrıca fuarlarda eğlence aleti, bakanlıklarda ise ses kaydetme makinesi olarak kullanılması için ilk *fonogramları* kaydedecektir.

Buluşunun, gezici bir eğlence aleti olarak kullanılmasının planlandığını fark eden Edison, bu tür bir kullanımın onu “bir oynuncağa indirgeyeceğini” düşünerek bu karara karşı çıkar.

Oysa piyasa oradadır. Satışını sağlamak için American Gramophon Company, bir deliğe atılan madeni para sayesinde çalışacak gramofonlar üretir. Adı “*nickel in the slot*” veya “*juke-box*” (*juke*, küçük bir bar anlamındadır) olur. Gramofon böylelikle halka açılır. Bir kişi, bir şarkı dinlemek için para öderken, aynı zamanda yanındakilere de ücretsiz dinleme imkânı sunmaktadır.

1889’da Uluslararası Paris Fuarı’nda, fonograf büyük bir ticari başarı kazanır. Aynı sene, hiç yorulmayan Edison, hareketli ve sesli bir fotoğraf prototipinin tanıtımını yapar. Berliner, gramofonlarını Hindistan’a kadar tanıtmaya devam eder.

Amerika ve Avrupa’da kayıt stüdyoları kurulur; “*nickel in the slot*”lar için popüler şarkıların kayıtlarına başlanır. Orkestra çok güçlü çalmaktadır, şarkıcılar bas bas bağırır, aynı anda birkaç silindire kayıt yapmak için parçalar bir sürü dev ağızın önünde icra edilir. Müzisyenler konser süsü vermek için kendi kendi-

lerini alkışlar. Fonogramlar, daha sonra New York'ta American Gramophon Company ve başka şirketler tarafından bu stüdyolardan satın alınır ve silindirler ayda bir ya da iki kez yenilenerek New York bölgesindeki dükkânlara kiraya verilir.

1890'da Edison, kazanç kaynağı haline gelmiş olan buluşu ile yeniden ilgilenmeye başlar. Çok şaşırtıcı bir yazısında, fonografin mümkün olan bütün kullanım biçimlerini yazmış ve müziği de bunlara katmayı kabul etmiştir; müzik kaydının en başından beri aklında bulunduğunu, ancak şarkı işini sadece aksesuar olarak düşündüğünü iddia eder:

“On yıl kadar önce fonografin kullanım şekilleri arasında şunları sıralamıştım: Stenografa ihtiyaç duyulmaksızın her tür yazımın ve mektubun kaydedilmesi; körler için, hiç çaba harcamadan onlarla konuşacak fonografik kitaplar; lisan eğitimi, müziğin çoğaltılması, aile bireylerinin hatıralarını, anılarını vs. ve ölmek üzere olan kişilerin son sözlerini saklayacak aile dokümanları; müzik kutuları ve oyuncaklar; net bir ses ve dille eve dönme saatini, yemek saatlerini vs. bildiren otomatik saatler; öğrencinin herhangi bir zamanda başvurabileceği, öğretmenin verdiği bilgilerin saklanması; hafızaya yardım için fonografa kaydedilecek her tür sözlü ders ve imla; sözel ve geçici konuşmaları kalıcı ve güvenilir kılmak amacıyla telefon ile fonografin birleştirilmesi. Tamamlanmış fonografin tüm bu kullanım biçimleri günümüzde uygulanmaya hazırdır. Ayrıca aletin her tür müziği, ısıyla çalınan nağmeleri ve anlatılan hikâyeleri kaydedebilme ve yeniden dinletebilme imkânı sayesinde, engellileri eğlendirmek için, sosyete toplantılarında, yemeklerde vs. de kullanılabilceğini ekleyebilirim. Orkestra parçaları ve hatta bazı orkestralar bütünüyle silindire kaydedilebilirler: İngiltere’de şarkı söyleyen Patti’nin sesi, okyanusun bu tarafında duyulabilir ve gelecek nesiller için saklanabilir.”

Çok şaşırtıcı bir metin: İcadından on yıl sonra Edison, fonografin gerçek kullanım alanının ne olacağını anlamaya başlıyor.

Aynı 1890 senesi içinde Amerika’da ilk kez *Phonogram* adlı bir dergi çıkar, amacı yeni fonogramları tanıtmak ve sunmaktır. Amerika’nın her yerinde gramofon üreticilerinden bağımsız olarak şarkılar kaydetmek amacıyla şirketler kurulur. 1891’de

* *Nature* dergisinde tekrar yayınlanmış, 25 Nisan 1891, s. 21.

Nature dergisinde “Amerika’da fonograf endüstrisi” adlı bir inceleme, o zamanlar fonografin nasıl kullanıldığına dair yeterince titiz bir analiz sunar. Yazar, *Phonogram*’daki bir makaleden alıntı yapar; makale, “önemli gelir arayışının, gelecekteki gelirlere sekte vurmaması amacıyla her gramofon şirketinde biri ufak tefek, diğeri ise ciddi işlerle uğraşacak iki ayrı bölüm yaratılmasını” öngörmektedir. (*Phonogram*’ın makalesinden öğreniyoruz ki) “New Jersey’de her ay birkaç yeni şarkının bulunduğu rulolar üreten bir fabrika vardır. Bu şarkılar, müşterinin tabiatına göre değişiyor. Bir şarkının kaydından önce, ismi mekanizmaya söyleniyor. İcrası bittiğinde silindirde biraz boş alan kalırsa, buraya müzisyenlerin alkış ve ‘hurra’ seslerini kaydetmeyi unutmuyorlar. Bütün parçalar piyasaya sunulmadan önce çalınıyor; kusurlu olanlar bir kenara ayrılıyor. Bu parçaların her birinin piyasa fiyatı bir ya da iki dolar ediyor ve müzisyenlerin ücreti çıktıktan sonra belli bir kâr bırakıyor, çünkü aynı parçanın kaydı aynı anda birkaç silindire yapılıyor. ‘Nickel in the slot’ sistemi ile çalışan fonografların hâsılatları, aletin bulunduğu yere ve hemen her gün değiştirilen şarkılara göre büyük değişiklik gösteriyor. Bazı aletler günde 14 dolara kadar hâsılat yapıyor.”

Elbette hiç kimse, kaydedilmiş şarkıların yayıncı ve bestecilerine telif hakkı ödemeyi düşünmüyor; yorumculara sadece mikrofön önündeki performansları için ödeme yapılıyor, silindirlerin satışı için veya *juke-box*’larda kullanıldığı için değil.

1893 yılında US Gramophon’u piyasaya tanıtan Berliner, 1898’de Londra’da Gramophon Cy’yi, Berlin’de de kendi çalışmalarına dayalı bir İngiliz şirketi olan Deutsche Gramophon’u kurar. Aynı şirket Paris’te de “La Voix de son maître” adını altında doğar. Aynı dönemde Edison’un icadının Avrupa’daki telif hakkının sahipleri olan Pathé kardeşler, “Genel Fonograf Şirketi”ni kurarlar. Müzisyenler bundan pek yakınmazlar, gramofonu parçalarını çalmak için yeni ve olumlu bir araç ve besteciler gibi bir iz bırakma imkânı olarak görürler. Yine de salon yöneticilerinin, herhangi bir grev tehdidi karşısında, müzisyenler üzerinde baskı kurmak amacıyla, fonografları onların yerine koymak için kullanacaklarından korkmaktadırlar. Orkestra şefleri fonograflardan,

* A.g.y., s. 253.

** Sahibinin sesi (y.h.n.).

müziyenleri eğitmesini, dinleyicilerin de titizliklerini artırmasını beklemektedirler; Opera-Komik'in ilk orkestra şefi olan Alexandre Luigini, 24 Mart 1902'de şöyle söyler: "Bu aletin, en iyi icracıların yorumladığı büyük üstatların eserlerini yayarak, çok önemli *eğitici* bir rol üstleneceğini düşünüyorum. İyi gelenekleri ve seçkin icracıların tertemiz yorumunu halka yayarak değerli bir eğitim vereceklerdir."

Aynı 1902 senesinde Thadeus Cahill'in *dinamofon*'u, prensip olarak, üç yüz tonluk dinamolara kayıt yapmayı ve bunları telefon ile iletmeyi sağlar. Edgar Varese müziğinde bu gürültülerden esinlenecektir. Yine aynı sene, Emile Berliner, Charles Cros'un fikrini tamamlar ve dakikada 70 ila 90 kez dönen düz plağı yaratır. 1907 yılında iki yüzölçümü versiyonuna geçer. Gelişme bir hayli önemlidir: Müzik-nesnenin sıradan insanlar tarafından stoklanması ve dolayısıyla satılması kolaylaşır.

Bunun üzerine endüstri, makine teçhizatlarının hızla yenilenmesini sağlamak için plağı silindire tercih eder. Kayıt kalitesi yine gelişir. Artık aynı kayıt birçok kez baştan dinlenilebilmekte ve orkestra müziği kaydı yapılabilmektedir. Ürünlerine talep alabilmek için plak satıcıları ve gramofon üreticileri, ücretsiz tanıtımlar düzenlerler. Fransa'da 1907'den itibaren, Berliner'nin on yıl önce kurduğu Fransız gramofon şirketi, halkı vilayet salonlarında toplar ve sahneye konmuş bir gramofonu ücretsiz olarak dinletir, dinleti büyük alkış alır. Bir gazeteci, "dünyanın en iyi icracılarının oluşturduğu, tüm zamanların repertuarını böylece dinleyebilme imkânından" son derece etkilenir. İlk Fransız plakları 1908'de, sinemanın öncülerinden biri olan Pathé tarafından üretilir, yani Amerikan plaklarından beş yıl sonra. Böylece başından beri ses ve görüntü endüstrileri, teknolojilerinde de olduğu gibi iç içe geçer.

1910'da plakların çapları, ardından da hızları -dakikada 80 tur- standartlaştırılır. O sene *Carmen*'in tamamı ve başka birçok başarılı opera kaydedilir. Ruggero Leoncavallo'nun *I Pagliacci*'si, bir milyon kopyayı aşan ilk fonogram olur. İnanılmayacak bir değişim! Bestecisinin yaşamı boyunca iki kez üst üste duymadığı bir eser (bu Beethoven'in 9. *Senfoni*'si ve Mozart'ın eserleri için de geçerlidir), birçok kişi tarafından evlerde sonsuz kez dinlenebilir hale gelir. 1913'te, ölümünden on iki yıl sonra Verdi'nin

biyografisi ilk kez sessiz sinemaya uyarlanır: *Verdi nella vita et nella gloria*. 1914'te bir senfoni, Beethoven'ın 5. *Senfoni'si*, Arthur Nikisch'in yönetiminde ilk kez bütünüyle kaydedilir.

Müzik bir endüstri haline gelir ve tüketimi kolektif olmaktan çıkıp kitlesel –yani bağımsız insanlar topluluğu– tüketime döner. Matbaanın yazıcıyı yok etmesi, işportacının “yayınlarıyla” anlatıcıyı ortadan kaldırması gibi, plak da kabarelerin ve sokak şarkıcılarının yerini alır. Temel işlevlerinden –ayın ve gösteriden– kopan müzik, sade tını haline gelir. Gösteri, artık sadece seri olarak üretilmiş ürünlerin tüketimini teşvik etmek için vardır; temel olarak tekrarlamanın vitrini haline gelir, aynı eskiden sokak müzisyeninin partiyon satımını desteklemesi gibi.

Müzik, bir kez daha kehanette bulunur: Müziğin seri olarak üretilmesi, başka nesnelerin seri olarak üretilceğini bildirmektedir. Gösterinin yerini kayıtların alması gibi, çamaşırhanenin yerini çamaşır makinesi, müstakil evlerin yerini apartman daireleri, nitelikli çalışmanın yerini de zincirleme çalışma alacaktır.

Ses Kaydının Mülkiyeti

Sanat eserlerinin çoğaltılması çok eski bir işlemdir. Yunanistan'da bunun birçok örneğini görürüz; bronzlar, madalyalar, paralar, sonraları tahta üzerine oymalar, baskılar, bakır üzerine kazınmış yazılar... Otantik orijinal eser kavramı, artık sadece resimde bulunmaktadır.

XVIII. yüzyılda, oymacılar eserlerini kopyalayarak zengin olurken, Watteau yoksul bir halde ölmüştü. XIX. yüzyılda ressamlar, kârdan pay talep ederler, 1820'ye doğru Léopold Robert, bir yıl içinde *Hasatçılar* adlı tablosunun bir milyon oyma baskısını bizzat satar, Ingres ise 24000 franka tuvallerinin kopyalanma hakkını taşbaskıcılara satar.”

Hakları, hayattayken de korunan yazarlar, vârislerinin haklarını daha da genişletirler. 5 Şubat 1810 tarihli bir kararname, edebi mülkiyetin vârislere aktarımını beş ila yirmi yıla dek, diğer alanlarda ise on yıla dek uzatır. 1825'te hazırlanan, 1836'da ve sonra da 1841'de yeniden ele alınan bir yasa tasarısı, bu aktarımı

* Benjamin Walter, *Oeuvres III*, Folio essais, 200.

** Milletvekili T. Reinach'ın 1 Mart 1910 tarihli, 3156 no'lu raporunda, sanat eserlerinin röprodüksiyonlarının korunmasıyla ilgili bir yasa önerisinde bildirdiği rakamlar.

elli yıla dek uzatmayı önermektedir; ve Lamartine, “bir çiftçinin alın teriyle işlediği tarlayı doğal olarak sahiplenmesi gibi, zihnin ağır işçiliği sonucu çıkan eserin de, sahibinin ölümünden sonra ebediyen aktarılmamasına” şaşırır. 1878’de Victor Hugo, Uluslararası Edebiyat ve Sanat Derneği’ni kurar. 9 eylül 1886’da Bern’de yapılan bir anlaşma, yazınsal ve sanatsal mülkiyetin uluslararası bağlamda korunmasını temin eder.

Gerçeğin orijinal kopyası olan fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte, sanat eserinin gerçekliği kavramı yok olur. 1867’de, Daguerre’in buluşundan otuz yıl sonra Matthew B. Brady isimli bir fotoğrafçı ilk olarak kendi eserlerini satmaya kalkar. Kimse tarafından finanse edilmeden, yirmi kadar muhabirin yardımıyla Amerika’daki sivil savaşın binlerce fotoğrafını çekmiş, bunları gazetelere satmayı önermektedir. Bu “röportajı” yapabilmek için gereken aletleri fotoğraf malzemesi satan bir firmadan ödünç almıştır. Ama satış oldukça az olur, ve sonunda fotoğrafları alacaklısına teslim etmek zorunda kalır; alacaklısı ise, Matthew B. Brady perişan olmuşken fotoğrafları yıllar boyunca bastırıp yayınlatarak kazanç sağlayacaktır.

Fotoğraf röprodüksiyonları henüz ender görülmektedir, ta ki 4 Mart 1880 günü New York’un *Daily Herald*’ı tamamen mekanik yöntemlerle kopya edilmiş ilk fotoğrafı basana dek. O günden itibaren basın fotoğrafçılığı gelişmeye başlar.

Bunlara paralel olarak *canlı madde* hakkında bir yasa tasarlanır. 1873’te Amerikan Ruhsat ve Marka Bürosu, Louis Pasteur’e “hastalığa neden olan organik mikroplardan arındırılmış mayanın fabrikasyon üretimi” için ilk kez ruhsat verir. 1877’de de antitoksik bir serum için ruhsat verir. Bilimsel buluşların, hayvancılıktaki yeniliklerin, tarımsal seçimlerin ve tıbbi gelişmelerin tersine, o güne dek bilinmeyen canlı maddeler gibi “laboratuvar üretimine” izin veren her işlem, *teknik* karaktere bürünen her şey için ruhsat alınabilmektedir.

Aynı zamanlarda sinematografik bir eserin mülkiyet hakkı birçok yaratıcı ve prodüktör tarafından tartışılmaktadır. 1908’de bir kez daha Edison’un himayesinde Motion Pictures Patent Corporation kurulduğunda mülkiyet hakkına bir düzen getirilir. 1909’da Copyright Act, her filmin, onu finanse eden kişiye ait olması şartını koşar: O zamanlarda sanatçılara hiçbir manevi hak

tanınmamaktadır. Fransa’da Pathé şirketi, ülkedeki telif hakkı kavramını uygulamaya koymak için yönetmenlere birtakım haklar tanıyacak olan, Sinema Sanatçıları ve Yazarları Derneğini kurar; dernek, sanatçılara mali haklarından bağımsız olarak manevi bir hak tanır.

Müzik kayıtlarına ilişkin telif hakkı sorusu, müzisyenler partisyonlarının “çivili levhalara” (piyanistalara) oyulmasını protesto ettiğinde mekanik enstrümanlar için sorulur. 16 Mayıs 1886 tarihli yasa şunu kesin olarak belirler: “Evlere giren müzikleri mekanik olarak çoğaltmaya yarayan cihazların üretimi ve satımı, müzikal taklitçiliğe girmez (...). Telif hakkı yalnızca otomatlar umuma açık olarak çalındığında talep edilebilir, özel olarak çalındığında değil.” Otomat yapımcıları, bu maddeye dayanarak cihazların kullanımının –umumi mekânlarda dahi– özel olduğu tartışmasına girerek, kopyalanan şarkıların telif haklarını ödeme-yi reddederler. Mahkemeler onları dinlemez ve 15 Kasım 1900 tarihli bir yasa, müessesesine müzik kutusu yerleştiren bir kafeteryacıyı, icranın umumi karakterini göz önüne alarak, şarkıların sahiplerine telif haklarını ödemeye mahkûm eder.’

Mahkemeler canlı müziğin kaydı konusunda kesin bir karar vermekte zorlanır. Kayıt haklarını gramofon şirketlerine devreden partiyon yayıncılarının kayıt haklarını ellerinde tutmaları fikri genel olarak kabul görmektedir. Eser sahipleri ve besteciler, eserlerinin her tür ticari satışı üzerinden haklarını talep etmektedirler. Yorumcular, bazen satılan fonogram sayısı üzerinden para almaktadır. Milletvekilliği de yapan Verdi 1899’da, ölümünden iki yıl önce *Nabucco*’nun bir bölümünü dinletmeyi deneyen bir telefon şirketine karşı açtığı davayı kazanır: Yargıçlar, telefonla yapılan iletimin bir tür icra olduğuna karar verirler. Sen Hukuk Mahkemesi 6 Mart 1903 tarihli bir kararla, her ne biçimde olursa olsun ticarileştirilmiş veya umuma çalınmış tüm kayıtlar için telif hakkı ödenmesini şart koşar. 1903’te Caruso, kayıtlarının satış sayısına göre bir gelir elde eder ve servet sahibi olur.

1 Şubat 1905 günü Paris mahkemesi ilk kez müzik alanında eser sahibi hakkı yasasını uygulamaya koyar. Gerekçeleri oldukça ilginçtir; zira tekrarlama gösteri, sesli olanda ise yazılı kurgusunu sürdürmek, plağı partiyonla bir tutmak ve nihayet kitap

* *Gazette des tribunaux*, 1901, II, 3.

için uygulanan kuralları müziğe de uygulamak için büyük bir çaba gösteriliyordu:

“Plak veya silindirlerin kaydedildikleri bir stille biçimlendiklerini; dile getirilen sözlerin çizgisel işaretlerini aldıklarını; eser sahibinin düşüncesinin iz çizgilerinde somut hale getirilerek, binlerce plak ve silindire kopyalandığını, bunların da belki yarın gözle okunabilecek özel bir yazıyla etrafa dağıtıldığını ve daha bugünden sesler aracılığıyla herkes tarafından ulaşılabilir olduğunu; ve iz çizgileriyle yazılmış bu sözlerin tekrarı sayesinde dinleyicinin, bakışlarla yahut körler alfabesi metoduyla doku-narak bir kitabın içine girer gibi, zekâsıyla müzikal eserin içine girebileceğini göz önüne alıyoruz.”

Şaşırtıcı bir metin bu; uygulanacağı nesne henüz icat edilmeden yaratılan yasanın saygı görmesi için uğraşan bir yargı-cın, daha önceki soruna dönüşünü gözler önüne seriyor: Sesli çoğaltma, yazılı metnin değişik bir biçimi veya bir alt-ürünü gibi düşünüyor!

Bu karara rağmen, çoğaltılan eserlerin sahiplerine ve yorum-cularına ödenmesi gereken telif hakkı, yasama üyeleri tarafından uzun süre tanınmaz. 1910'da, sanat eserlerinin röprodüksiyonu hakkında millet meclisine verilen son derece enteresan bir rapor-da M.T. Reinach, bir kez bile müziğin durumundan söz etmez. Oysa o sene bile yorumcular, fonogram üreticilerinden gayet yüksek ücretler almaktadırlar: Madam Melba, gramofon şirke-tinden 250000 frank alır...

Ses Kaydı ve Şiddetin Kontrolü

Kaydedilmiş müzik, şiddetin karşısında canlı müzikle aynı işlevi görmez.

İlk olarak, gürültüyü düzene sokma işiyle tek başına bir ilişki oluşturur. Plak alırken düzenin kişiselleştirilmiş bir kullanımını, kurban ayınının özel bir kopyasını satın alırız. Gramofon, kişisel-leştirilmiş bir kurban ayını için bir çeşit sunak haline gelmiştir. Günah keçisinin toplu töreni ortadan kalkmıştır.

Ayrıca, kayıt tekrar edilebilir olduğu için, yanlış yapma, ahenksizlik, şiddetin yönlendirilmesinde başarısızlık riskleri yoktur. Ayinde ve gösteride olabilecek tüm gürültüler (bulaşıcı

* *Le Droit*, dergi, 5 Mart 1905 tarihli sayı.

şiddet, yanlış nota, ahenksizlik, hata, gürültü) yok olur. Müzik artık doğrudan bir diyalog ve gürültünün canlı bir biçime sokulması değil, daha önceden başarılmış bir düzenlemenin önceden bilinen, kişisel icrasıdır da. Müzik dinletisi artık, daha önceden belirlenmiş bir gidişatın yeniden duyulmasıdır. Artık bir düzenlenmenin gösterisi değil, onun *anısı*'dır.

Kayıt, bu şekilde kurban ayini eğretilmesinin özünü ortadan kaldırarak müziğin şiddeti kontrol etme gücünü yok eder. Toplum içinde karşılıklı şiddete dönüşün yolunu açar, bildirisini ve kehanetini yapar. Özellikle de reşit olmayanların taklit etme güdüsüyle işlediği cinayetlere kadar uzanan gençlik şiddetini bildirir.

Müzik ve Dişilik

XIX. yüzyılın başına dek müzik, bir erkek işidir; büyük yaratıcıların, tanınmış yorumcuların hiçbiri kadın değildir. Operalardaki kadın rolleri bile genç oğlanlar ve kastratolar tarafından oynanmaktadır.

Herhalde bunu şöyle açıklamak gerekir: Kadın müzisyenlere rastlansa bile, müzik, şöyle veya böyle kimi zaman cinselliği veya fahişeliği anımsatsa bile, erkeklerin şiddetin kontrol edilme işini kadınlara devretmeleri için fazlaca önemli, fazlaca stratejiktir; günah keçisi bir erkektir; kadın hayat vermek için vardır, ölüm itkisini yönlendirmek için değil. Ve kadınların davranışları erkekleri tehdit ettiğinde, zina yapan kadın taşlanır...

XIX. yüzyılın başında kadınlar, müzikal gösteri alanında meydana çıkarlar. Daha önce söylediğimiz gibi genç kızlar, kendilerinden beklenen aşırı duygusallıklarını ifade etmek veya bu hisse eşlik etmek için piyano çalmaktadırlar. Yüzyılın ortasına doğru kadınlar, kabarelerde şarkı söylemeye, operalarda kadın rollerini oynamaya, konserlere çıkmaya başlarlar. Ancak erkeklerin önceliği bakidir: Bir kadının bir senfoni orkestrasına kabul edilmesi için XX. yüzyılın başını beklemek gerekecektir. Ve hatta çok uzun süre boyunca sadece yaylılarda kabul görecektir.

Kaydın ortaya çıkması, kadınlara plak yıldızı olma imkânı vererek, onların bu yönde ilerlemesinde büyük rol oynar. Ama iki cinsiyeti birbirine yaklaştırmaya Fransa'da, ancak XX. yüzyılın başında konservatuvar eğitimleri sırasında cesaret edilecektir.

Ama ne cesaret! Maarif müfettişı M. Charles L'Hôpital'in, 24 ve 31 Ekim 1931 tarihli Müzik Eğitimi Yenileme ve Geliştirme Komisyonu için hazırladığı bildiriye şunları okuyabiliriz:

“Peki, düşünce ve âdetlerimizin genel anlamda gelişmesi sayesinde –aşırı olanlar değil ama makul olanlar– daha açık fikirli olduğumuz ve uzlaşım sal sıkıntıların bizi daha az rahatsız ettiği bu dönemde, hakiki koral eserlerin tekrarı ve icrası için, yani her iki cinsiyeti de içeren eserler için, kadın-erkek öğretmen ile öğrenci gruplarımızı yakınlaştırmamızı gerektiren birden fazla sebebimiz olduğunu düşünemiyor musunuz? Elbette detaylı çalışmalar yine ayrı yapılmak kaydıyla, bu son derece arzu edilen bir durumdur. Zannediyorum ki tedbir ve dikkatle, tabii tersine bir işaret olmadığı sürece –ki bu olabilir– kırk sene kadar önce düşüncesi bile insanları dehşete düşürecek olan bu topluluklar, icracılara ve çevrelerindeki verecekleri şaşırtıcı bir güç ve sanatsal cazibeyle bugün çabucak onay alacaktır.”...

Caz, Radyo, Sinema

Charles Cros ve Thomas Edison'un icatları sırasında, henüz popüler müzik kayıtları için ödeme gücü olan bir talep yoktu. Kafe-konserlere müzik dinlemeye gelenlerin gramofon satın alma imkânları yoktu. Kayıt talebi kısa bir süre sonra, Amerikan kafe-konserlerinde –*club*’larda– ve orada yapılan müzikle ortaya çıkacaktı: eski güneyli kölelerin müziğiyle.

İç Savaş’la özgürlüklerine henüz kavuşmuş olan pamuk tarlaları ve fabrikalardaki zenciler, köleliklerini konu alan, kurtuluşlarını kutlamak için yeni sözler ekledikleri şarkı ve müziklerini önce *negro spirituals* veya *gospel songs* adı altında, daha sonra da *blues* adıyla duyurmak için küçük orkestralar kurarlar. Bu orkestralar Afrika şarkıları ile Louisiana’daki Fransız bale müziği üstatlarının parçalarının, Haiti’den gelen ilk özgürlük çağrılarının, Fas’ın eski zenci köleleri Gnawa’ların Antiller’de duyulan ritimlerinin karışımından esintiler taşır. 1870’e doğru bu orkestralar, New Orleans’ta kafelerde, restoranlarda, *club*’larda ve *music-hall*’lerde çalarlar. New Orleans’ın franko-amerikan dilinde bu müziği çalmaya, o zamanlar *to jazz* denmektedir (belki Fransızca “jaser”den’ geliyordur), 1913’ten itibaren *to jazz*

* Gevezelik etmek, çene çalmak. (y.h.n.)

denir (*heyecan* anlamında). Afrika müziği gibi caz da her şeyden önce bir metin etrafında, tonal müziğin sınırlamalarını dikkate almaksızın, majör ve minör makamları karıştırarak doğaçlama yapmaktır.

Zenciler, çalışmak ve yaşamlarını sürdürmek üzere Kuzey'in gettolarına göç ettikleri zaman, müziklerini de beraberlerinde getirmeyi isterler, tıpkı Avrupa'da şehirleşen işçilerin, kırsal geleneklerini fuarlarda, eğlence yerlerinde ve kafe-konserlerde görmek istedikleri gibi.

Genç beyazlar o zaman bu müziği keşfederler. Şiddeti kontrol etme gücüne sahip, enerjiyi şarkıya ve dansa dönüştürebilen, armoninin sınırlamalarından uzak –hem beyaz hem de siyah– ritimlerle tanışırlar. Memphis, St. Louis ve Chicago'da beyazlar için caz kabareleri açılır ve zenci müzisyenler dinletilir. Bu mekânlar, akıllı insanlara deli kılığına girmeleri için bir bahane, Büyük Perhiz'in Karnaval yapması için bir imkân, akli başında insanların baskı altında tuttukları tutkularına yolculuk yapmaları için bir araç olur.

Zenci müzisyenlerin yanı sıra –ve kimi zaman eski kölelerin müziğine gerçek bir hayranlık duyan beyazların girişiyle– yüzlerini siyaha boyamış beyaz tenli insanlar, hiçbir zencinin yapmayacağı gibi gözlerini oynatıp, sıçrayıp zıplayarak, beyaz eleştirmenlerin biçimlendirdiği Batılı bir caz kabul ettirmeye çalışırlar.

1902'de bütün müzik firmalarına sahip olan beyaz sermaye, ilk *negro spirituals* plağın kaydını gerçekleştirir. Bu büyük bir başarı olur. Kimi zaman tutkulu, kimi zaman sadece tüccar olan yapımcılar, o zaman Güney zencilerinin mirasının bir geleceği olduğunu görürler. Kimi zaman zenci de olabilen yetenek avcılarıyla (*talent scouts*) toplama turneleri (*field's trips*) düzenleyip barlarda, plantasyonlarda, fabrikalarda şarkıcılar keşfederler. Gezici stüdyolarda onlara birkaç dolar vererek, şarkılarını kaydettirirler. Anlaşma yok, telif hakkı yok! Daha sonra en iyileri Kuzey kabarelerine getirilir, buralarda kendilerine yorumcu olarak cüzi bir rakam ödenir, ama asla besteci oldukları için maaş verilmez. Herkes tatmin olmuştur. Adorno'nun yazdığı gibi caz –ki Adorno cazı sevmez– “kendi bulanıklığıyla eğlenmektedir”.

* Denis Constant, *J.M.*, Şubat 1973.

1917 yılında Nick La Rocca'nın beyazlardan oluşmuş grubu Original Dixieland Jass Band tarafından kaydedilen bir caz plağı, *Livery Stable Blues*, ilk kez büyük başarı elde eder.

Avrupa'ya caz –kelime 1920'ye doğru yerleşir– Amerikalı topluluklar ile gelir. Önce iyi karşılanmaz. Batı Yakası'ndaki pek çok Beyaz Amerikalının da hemfikir olduğu gibi caz, tekrarlamalar, ahenksizlikler ve çirkinliklerle dolu vahşilerin müziğiyle eşleştirilir; sömürgelerdeki, medeniyet adına susturulmuş ritimleri hatırlatır. Paris'te *Revue musicale* 1920'de şunları yazar:

“Caz, başparmakları diğer parmaklarının karşısına gelemeyen ve Vodü ormanlarında tutunmaya yarayacak ayaklarıyla vahşi adamların edepsiz orkestrasıdır. Her şeyiyle monoton olmaktan ziyade aşırıdır: kendi haline bırakılmış, geleneksiz, disiplinsiz. Bu köleler boyun eğmek zorundadır, yoksa ortada efendi kalmaz. Saltanatları utanç vericidir. Bu utanç, çirkinlikten ve çirkinliğin zaferinden kaynaklanmaktadır.”

Aynı dönemde Amerika'da King Oliver, arkasından da Louis Armstrong –beyazlar gibi çalan zenciler, zencilerin çalması gerektiğini düşünürler– New Orleans stilinin kendi versiyonlarını tanıtmaya başlarlar.

Radyo, kendini kabul ettirme süreci içinde cazı da kabul ettirecektir. Radyo'nun hikâyesi 1880'e doğru Branly'nin buluşlarıyla başlar, özellikle de 1907'de Lee de Forest'in triyot lambası ile; bu lamba bir sonraki sene ona ilk kez bir sesi, şarkıcı Geraldine Farrer'in sesini iletme imkânı verecektir. Radyo çıktığında Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da herkes askeri ve politik bilgi taşıyıcılığı yapacağını düşünür. Henüz kimse müziği veya eğlenceyi düşünmez. Hele ki sesin kötü kalitesi ve iletim mekanizmalarının özelliği –mikroiletici fonografin geniş ağzına yaklaştırılmadan bir fonogram radyodan yayınlanamaz– plak veya silindirlerin dinlenmesine elverişli değilken. Radyo o zamanlar sadece bilgiler, skeçler veya tiyatro yayınlamaya yarar. İlk istasyonlar (Amerika'da KDKA; Paris'te Poste de la Tour Eiffel) orduya veya radyo imalatçılara aittir.

Kimse, cihazların satışına ek olarak radyodan nasıl kazanç sağlanacağını bilemez. Engellenmesi mümkün olmayan ücretsiz

* A. Cœuroy'un alıntısı, *Histoire générale du jazz (Street hot swing)*, 1942, s. 7; Co-molli ve Carles, *Free Jazz et Black Power*, Champ libre, 1974.

bir gösteri olan radyo, geçimini sağlayabilmek için dinleyicilerine sunduğu eğlenceler dışında bir şeyler satmak zorundadır. Tıpkı sokak müzisyenlerinin geçimlerini, etraflarındaki insanlara partiyonlar satarak sağladıkları gibi. Radyo istasyonları değişik gelir kaynakları bulmak zorundadır. Özel radyoların kazançları, etkisini kanıtlamak için bir müddet uğraşacak olan reklam sayesinde sağlanacaktır. Devlet radyolarınıninki ise vergi sayesinde. Her iki durumda da gelir, dinleyici sayısına bağlı olacaktır. Bu yüzden en fazla dinleyiciyi çekecek bir gösteri bulmak gerekmektedir: Bu, müzik olacaktır.

15 Haziran 1920’de, Fransa’da Eiffel Kulesi’nin altında (doğal olarak ordunun denetiminde) ilk radyo yayınlarının yapıldığı sene Amerika’da, Chelmsford’da, ilk kez bir konser radyodan yayınlanır. İlk özel istasyonlar, Amerika topraklarını kaplamakta gecikmezler. Müzik dinletileri, önce doğrudan stüdyoda bir mikrofon önünde müzisyenlere çaldırarak yapılır. Amerikalılar böylece evlerinde ve ücretsiz olarak, en iyi icracıların çaldığı her tür müziğe ulaşmanın mümkün olduğunu keşfederler. İşte bu, bilet satın almaksızın erişilen evrensel gösterinin ütopyasıdır.

Özel radyo istasyonları Amerika ve Avrupa’da yayılır. O dönem yaratılan yayın türleri bugün hâlâ geçerlidir: haberler, oyunlar, diziler. Müzik yayınları ise en çok aranan programlardır.

Radyolar, yayınladıkları eserlerin sahiplerine telif hakkı ödemeyi reddetmektedirler; gerekçeleri satmadıkları bir şey için para veremeyecekleri ve eserlerini yayınlarak müzisyenlere bedava reklam yaptıkları, bu yayınların konserler, partiyon ve plak satışları üzerinde iyi etki yarattığıdır.

Aynı dönemde Amerikalı bir general, George Squier, müziği elektrik hatlarıyla aktarmayı akıl eder. 1922’de girişimcilere ve umumi mekânlara telefon ile fon müziği satmak üzere “Kodak” ile kıyaslayarak “Muzak” diye adlandıracağı bir şirket kurar. Bu, Cahill’in dinamofon fikrinin aynısıdır. Artık teknik olarak gerçekleştirilmiştir.

1925’ten itibaren elektrik motoru, müzikte olduğu gibi toplumun kalanında da son derece önemli değişiklikler meydana getirir: Pikap yavaş yavaş geniş ağızlı fonografların yerine geçer. Yeni şehirlerin büyük binalarına son derece gerekli olan elekt-

rik motorlu yeni asansörler, Muzak'ın asansör kullananları rahatlatmak için müzik satmasına bir vesile olur. Ses kalitesi iyileşmektedir; Haendel'in *Messiah* eseri devasa maliyetlerle kaydedilir. Elektrikli kayıt sistemi, bir plağın radyo tarafından yayınlanmasını bile sağlamaktadır. Kimileri bundan rahatsız olur: Yorumcular bir işyeri kaybetmekte; besteciler, dinleyicilerin konser salonlarından soğumasından çekinmekte; üreticiler satışların düşmesinden korkmakta; seçkinler ise müziğin herkes tarafından ulaşılabilir hale gelmesinden çekinmektedir. Fransa'da 1930'da Müzik Eğitimi Yenileme ve Geliştirme Komisyonu müdürü şunları yazar: "Piyano veya otomatik orgla olduğu gibi fonografla da hiçbir çalışma yapmaksızın derin sevinçler yaşayabiliriz."

Yavaş yavaş radyo, plak endüstrisinin yardımcısı haline gelir. Biri bir vitrin, diğeri ise onu donatacak mobilya sunmaktadır.

Radyoda özellikle belli bir müzik memnuniyetle karşılanmaktadır: caz. 1925'te *Let it rain, Let it pour* kanallarda duyulan bir plağın ilk ticari başarısıdır. O zamandan itibaren radyo, plak ve caz birlikte gelişirler. Count Basie, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Lester Young, Duke Ellington –zencileri taklit eden beyazları taklit eden zenciler– inanılmaz başarılar elde ederler. Beyazlar bu ritimlerle dans etmeye başlarlar: *swing, blues, lindy hop*. Markalar, etiketler (RCA, Columbia, La Voix de son Maître, EMI, Decca, Deutsche Gramophon) bünyelerine aldıkları sanatçıların tanıtımını yapmak için çabalarlar.

Derken elektrik motoruna bağlı olarak gelen yenilikler, borsa da bir spekülasyona yol açar, bunu 1929'un Büyük Krizi izleyecektir.

Ravel'in *Bolero*'suyla aynı seneye denk gelen bunalıma karşılık yeni bir tür, müzikal komedi doğacaktır: caz ve Brooklyn mültecileri olan Orta Avrupa Yahudi gettolarının müziğinden etkilenmiş, operet ile kabare arası bir tür. Amerikalı –daha sonra da Avrupalı– tüketici, dünyanın acılarını unutmak ve New York'un sahnelerinde, sinemalarda, Hollywood yapımı filmlerde ve elbet plaklarda Cole Porter'ı, George Gershwin'i, Fred Astaire'i, Gene Kelly'yi alkışlamak için müzikal komedilere gelecektir. Popüler şarkılar ve caz birbirini beslemektedir: *Summertime*, Yiddişçe

* Gabriel Krom, *La Grande Chanson américaine*, yayınlanmadı.

bir ninniden ve Gershwin'in Harlem gezilerinden esinlenmiştir. *Blues* talebi de bir hayli fazladır. 1930'da cazın kralı seçilen Paul Whiteman, Benny Goodman ve Stan Kenton –hepsi de beyazdır– birer “star” olurlar.

1938'de Warner Muzak'ı satın alır, bir sene sonra da Amerikalı bir senatöre, William Benton'a satar. O zaman şirket, çalışma saatleri sırasında verimliliği artırmak ve dinlenme saatlerinde de rahatlamayı sağlamak için hoparlörlerden müzik yayınlamayı önerir...

Eser sahipleri dernekleri, yeni yayıncılara karşı üyelerinin haklarını savunmaya başlar. Bazı ülkelerde –Fransa'da olduğu gibi– mahkeme kararı ile, radyo istasyonları bir eseri yayınladığında, para veren bir topluluk önünde yapılan gösteriymiş gibi eser sahibine ödeme yapılması hakkını elde ederler. 22 Mart 1927'de Eiffel Kulesi'ndeki özel radyonun müdürü M. Privat, SACEM repertuarına ait eserleri izin almadan yayınladığı için Sen Hukuk Mahkemesi tarafından 3000 frank tazminat ödemeye mahkûm edilir. 30 Temmuz 1927'de ise Marsilya Ceza Mahkemesi, bir eserin radyo tarafından yayınlanmasını, 1793 yasasının uygulanabileceği türden bir umumi icra olarak kabul eder. Radyo istasyonları sorumluları bunu kabullenmez. 1935'te –kayıt haklarını yönetmekle yükümlü, SACEM'in şubesi SDRM'nin kurulduğu sene– *Revue internationale de radioélectricité*'de çıkan bir yazıda Bollecker adında bir radyo avukatı, müzik yayınladıktan sonra herhangi bir telif verilmemesi gerektiğini anlatmaya çalışmakta, gerekçe olarak da radyo tekniğinin belli bir biçime dönüşmeyen dalgaları uzaya yollamaktan ibaret olduğunu göstermektedir; bu dalgaların seslere dönüşmesi, ancak yayını alan başka bir özel mekânda gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle, mecburen özel olan yayın alış, telif hakkına tabi olamaz!

Bu iddialar ne yargıçlar ne de yasama üyeleri tarafından kabul görür: Radyo yayını, halka açık bir sunum olarak kabul edilmektedir. İstasyonlar, bundan böyle kayıtları yayınlama hakkı ödemek zorundadırlar, en azından Avrupa'da. 1937'de SACEM ile özel istasyonlar arasında, eser sahipleri için icra telifi, yayıncılar için de çoğaltma telifi almayı sağlayan bir sözleşme yapılır. Buna karşılık yorumcular için hiçbir şey konuşulmaz. Ama eser sahipleri derneklerinin, bütün radyolar tarafından yayınlanan

bütün eserleri takip etmesi imkânsız olduğundan, her radyonun kendi cirosuyla orantılı bir ödeme yapması kararlaştırılır. Gösteri ücreti, artık küresel ve istatistiksel olarak ödenmektedir.

Amerika’da, aynı *juke-box*’lar gibi radyolar da 1976’ya kadar müzik yayıncılarına ve plak üreticilerine telif hakkı ödememeyi başarırlar.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, bir önceki neslin *gospel*’larını örnek alan genç zenci şarkıcılar, kimliklerini korumaya adanmış daha karmaşık bir caz stili olan *doo-wop*’ları yaratırlar. Şarkılarını metroda söyledikleri için *rhythm’n blues*, hızla beyazların arasına girip orada *boogie-woogie* ve *be-bop* biçimini alır.

Beyazların tarzına uygun düşmeyen ilk müzisyenler, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Parker, kendi müziklerine Stravinski ve Schönberg’i katarlar.

Bu süre içinde Stalin’in SSCB’si, Nazi Almanyası, faşist İtalya ve Franco İspanyası, cazı yasaklar. SSCB için caz, bir burjuva müziğidir; diğerleri için ise yozlaşmış bir müzik. Her iki totaliter sistem türü için caz, doğaçlama hakkının kabul edilemez bir göstergesidir. Almanya’nın gece kulüplerinde eskiden caz çalanlar, 1933’ten itibaren saklanmak, ülkeden kaçmak veya kamplarda ölmeye gitmek zorunda kalırlar. İşgal altındaki Avrupa’da caz dinlemek ölümle cezalandırılır hale gelir. 1938’de Nazi teorisyen Fritz Stege, Reich’in zenci Amerikan müziğini yasakladığını doğrular:

“Eğer zenci cazı yasaklanıyorsa, eğer halk düşmanları Almanya’da dinleyici bulamayan ruhsuz ve kalpsiz entelektüel müzikler besteliyorlarsa, bu kararlar keyfi değildir (...). Alman müziğinin estetik gelişimi, savaş sonrası yıllarının doğrultusunda devam etseydi ne olacaktı? Halk, sanat ile tüm bağlantısını kaybedecekti. Yoz ve entelektüel, dinlenilmekten çok okunmak üzere yapılmış bir müzikten aldığı zevk azaldıkça, ruhen sanattan kopacaktı. Halk ve sanat arasındaki uçurum, aşılamayacak kadar büyüyordu; tiyatrolar ve konser salonları boş kalacaktı, ve halkın ruhuna ters gelen bestecilerin birbirlerinden başka dinleyicileri kalmayacaktı; o da, birbirlerinin saçma eserlerini anlamaya devam edebilirlerse.”

İmhaya yönelik çabaların olduğu yerlerde bu tür orkestralar varolmaya devam eder: ölüm ve müzik, ayrılmaz bir çift olarak kalır...

* Fritz Stege, *La Situation actuelle de la musique allemande*, 1938.

Birinci Dünya Savaşı radyo ve pikabı ortaya çıkarmıştır. İkincisi de manyetik bant ve çok daha iyi kalitede bir plak üretmeyi sağlayacak bir maddenin, yani Vinilit'in çıkmasına vesile olur. 1945'te RCA "45'lik" bir plak –sadece dört parçalık– piyasaya sürer ve bu plak kendini *juke-box*'lara, AM frekansından yayın yapan özel radyo istasyonlarına kabul ettirir. 1948'de Columbia, çok daha uzun süreli "33'lük" plağı çıkarır, onu da daha iyi ses kalitesine sahip olan FM frekansından yayın yapan radyolar kapışırlar; "78'lik"ler yavaş yavaş kaybolur. 45'lik ve 33'lük satışları muazzam biçimde gelişir. Firmalar özellikle Decca, RCA, EMI veya Columbia markaları etrafında yoğunlaşırlar. Muzak, radyo ve umumi mekânlara, müzik ile verimliliği bir araya getiren manyetik bantlarda programlar önererek iyice büyür. Fransa'da özel radyolar kaybolur. Başka ülkelerde ise büyümeye devam ederler, onlarla birlikte müzik de gelişir.

Tüm bu ilerlemeler, kapitalizmin bir başka yüzünü haber vermektedir: Bundan böyle seri halde üretilen pek çok cisim, biri sabit, diğeri değişken iki parçadan oluşacaktır; sabit parçanın üretiminde yapılacak önemli bir değişiklik, her iki parçada da değişiklik yapılmasını zorunlu kılacaktır. Bu bağlamda plak ile pikaptan sonra ampul ve lamba, jilet ve ustura, kartuş ve dolmakalem, film ve fotoğraf makinesi, film ve kamera, CD ve CD çalar, yazılım ve bilgisayar, video kaset ve video gelir.

Tekrar ekonomisi, iyice yerleşir.

B. TEKRAR EKONOMİSİ

Gösteri modelinin, ekonomik düzeni ve politik kurumları altüst etmesi gibi, kayıt modeli de bütün sosyal bakış açılarının yerinden oynamasına sebep olur. Müzik, artık ne kutsallık, ne de gösteri ihtiyacını karşılamaktadır: Bir kimlik ihtiyacına dönüşmüştür. Artık müziğe talep yaratmak, arzuları ona göre yönlendirmek ve müzik üretme imkânları sağlamak gerekmektedir.

İhtiyacı Üretmek: Gözetimden Uzaklaşan Gençlik

Savaştan sonra gençler, ebeveynlerinin gözetimi altında yaşamaktan sıkılır; tanık olmadan bir araya gelmek isterler. Bağımsızlık kazanmalarına imkân tanıyan yeni ekonomik geliş-

menin rahatlığıyla, ilk kez büyüklerin denetimi olmaksızın dans etmek, flört etmek, baştan çıkarmak için müziğe ihtiyaç duyarlar.

Bunun için gecelere, “sürpriz parti”lere hayat verecek, birleştirici bir malzemeye ihtiyaç duyarlar. Bir *high school* tarzında oldukça büyük, birleşmiş, standartlaşmış bir piyasa çıkar ortaya. Bu, *rhythm’n blues* ve *be-bop*’un beyaz versiyonu, orta sınıfın umutlarını, hayal ettiği yaşamı dile getiren, kimi zaman kardeşçe ilişkiyi, kimi zaman da erotik ilişkilerden bir esintiyi ortaya koyan, apolitik, uyumlu, idealleştirilmiş, kara umutsuzluğu süzgeçten geçiren, doğaçlamaya belli bir yer bırakarak düzene sokulmuş, herkese açık bir dans, pop, rock’n roll olacaktır. Rock, aynı zamanda altı vuruşlu bir ritmi esas alan temellerini swing’den, blues’dan ve lindy hop’tan alan bir danstır.

“Moondog’s Rock’n Roll Party” diye adlandırdığı bir radyo programının sunucusu olan Alan Freed, 1951’de bu müziği geniş bir kitleye dinleten ilk kişi olur. 1953 yılında rock’n roll’un ilk büyük başarısı Bill Haley’nin *Crazy Man Crazy*’sidir: beyaz *country music* müzisyenlerinin uyarladığı bir *rhythm’n blues*. Haley, bu tarz şarkıları yorumlamaya cesaret eden ilk beyazdır. Bill Haley, 1954’te *Rock around the clock* şarkısının başarısı sayesinde, Amerikalı beyaz gençlerin, dünya müziği üzerinde büyük bir güç elde edeceklerini bildirmiş olur.

Derken o sene *That’s all right, Mama*’yı kaydeden Elvis Presley gelir, arkasından da Gene Vincent, Chuck Berry (*Maybeline* ile), Fats Domino, Little Richard ve 1965’te, Jim Morrison’un Manzarek ile birlikte The Doors’u kurmayı düşündüğü sene Bob Dylan –elektro gitar için yazılan ilk şarkı olan *Like a Rolling Stone* ile– gelecektir. Piyasa Beach Boys, Simon&Garfunkel, Beatles ve Rolling Stones ile patlama yapar. Fransa’da Jacques Brel ve Barbara’nın yanı sıra Chaussettes noires, Johnny Halliday ve “yeye”ler büyük başarı sağlar.

Sansür, popüler şarkıcıların parçalarında ender olarak bulunan şiddet yüklü sözleri bastırır. Jefferson Airplane grubu, bu yüzden birçok kez, şiddet sözlerini yasaklayan konser kontratlarını ihlal ettikleri için bin dolar; Grateful Dead de Texas’ta aynı sebeplerden beş bin dolar tazminat ücreti ödemek zorunda bırakılmıştır; Country Joe McDonald beş yüz dolar ödemeye ve Massachussets’tte *fuck* kelimesini kullandığı için saçlarını kazıt-

tırmaya; Jim Morrison, Florida’da “yakışksız sözler” ve “kaba dil kullanımı” yüzünden altı ay hapse ve beş yüz dolar tazminata mahkûm edilmiştir.’

İlk uyumsuzluklar: Jimi Hendrix, 1970’te Londra’da ölür. Morrison, Paris’te 1971’de kalp krizinden ölür. Jamaikalı zenciler (Bob Marley gibi) Amerika’da seslerini duyururlar. Aralarından çoğu, geleceği öngörmeleri yüzünden kendilerinden bahsettirselere bile, marjinal olarak kalırlar.

Radyo ve televizyon, plak endüstrisinin vitrini veya reklamcısı haline gelir. Fransa’da müzik tüketimi, 1981’den sonra özel radyolarla birlikte patlama yapar. Plak ve yayın endüstrisi, ürünlerini satmak için iç içe geçer. En büyükler, parçalarının yayınlanması için dolaylı ya da dolaysız ödeme yapmaktadırlar. “Büyüklerin” müzikal yönetmenleri, yapımcılar, radyo ve televizyon programcıları, gece kulüplerinin *disc-jockey*’leri (DJ), *rack-jobber*’lar stokların hızla tüketilmesini sağlarlar.” Bazen parçaları üst üste yayınlamak hayli dikkat çekici olur: 1999’da en çok satmış olan yüz şarkı, radyoda toplam yarım milyon kez yayınlanmıştır, ve eldeki iki yüz bin şarkının sadece ellisi her gün yayınlanır. Radyoda çalan şarkı sayısı dört yılda yarıya iner. Bu bazen yararlı olur: Radyolar, %60 Fransızca sözlü müzik çalmak zorundadır, satışların %56’sı da bu müzikle ilişkilidir. Ama “üst üste yayınlanmasına” rağmen tutmayan, veya programcıların kenara attığı, ancak milyonlarca satan şarkı örnekleri de sayılamayacak kadar fazladır.

Çeşitlilik esası, gençliği kendi kültürüyle, kendi kahramanlarıyla ve kendi kavgalarıyla var olan ayrı bir toplum haline getirir. Ona gelecekteki tüketici vazifesini öğretir: usullere boyun eğmek, diğerinin arzuladığını istemek, dünyadaki her şeyi sahiplenmeye çalışarak grupla bütünleşmek; ama yetişkinlerden kendini ayırmak için de yeninin peşinden koşmak. Önemli olan, sonsuz sayıdaki biçim ve ikon çeşidine bağlı olarak, tüm grubun dünkü halinden farklı olmasıdır. Müzik, artık ilişkidir; yani sadece grupların –yetişkinlere karşı gençlerin– bir araya gelmesini sağlayan bir gösteri, ya da kişisel bir farklılaşma fırsatı değil.

* Daufouy ve Sarton, *Pop Music Rock*’tan alıntı, a.g.y.

** Bkz. SACEM Genel Müdürü J.-L. Tournier’nin XXX. CISAC Kongresi’ne 27 Eylül 1976 tarihinde verdiği rapor.

Tüketici kimliği vasıtasıyla oluşan bu sosyalleşme biçimi, tüketici gruplarının seri olarak üretmesi, daha dün bir varolma kanıtı olanın bu şekilde kenara itilmesi, bütün bunlar müziğin çerçevesini fazlasıyla aşmaktadır. Kot ile birlikte giyim modasının bir üniformaya dönüşmesine tanık oluruz. Bir de kendini kaptırmış çocukların, Fareli Köyün Kavalcısı'nın sesini izler gibi utanmaksızın her yerde birbirlerinin kopyası olarak boy göstermesine.

Ekonomi, elbette gençlerin bu nesneleri satın alma imkânı olduğunu varsayar; cep harçlığı artık önemsiz bir veri değil, stratejik bir araçtır. Eğer aile dağılır ve cep harçlığı verilmezse, çocuk onu mümkün olan her yoldan elde edecektir.

Müzik, artık şiddetin yönetilme ayini değil, ebeveynlerinden kültürel bağlarını gitgide daha erken yaşta koparan gençlerin bütünleşme, yetişkinliğe geçme sürecidir.

Derken bir başka devrim başlar: yine müzikle ve gençler için taşınabilir. Evleri dışında, ailelerinden uzak müzik dinlemeyi isteyen gençler için, taşınabilir-nesne vakti gelmiştir.

Önce, ellili yılların sonunda pilli portatif pikaplar, Amerikalı gençlerin ilk arabalı gezintilerine refakat eder. Derken kaset ve minikasetler, radyoda duyulmuş olan müzikleri kaydetmelerini –ilk özel kayıt– ve nerede olursa olsunlar, yeniden dinlemelerini sağlar.

Aileden kaçma isteğinin doğurduğu göçebelik, Sony'nin 1979'daki buluşu, adıyla da gezintiye bariz bir gönderme yapan *walkman* ile önemli bir eşiği aşar. Her ne kadar efsane, yaratıcısı olan Morita'nın bunu golf oynarken düşünmüş olduğunu söylese de, gençlik *walkman*'in birinci pazarıdır. İlk kez müzik, kalabalığın ortasında tam bir yalnızlık içinde dinlenmektedir; hatta yalnızlık kaynağı bile olur. Artık müzik, bir sosyalleşme etkeni değil, yan yana duran içyöneliklerin habercisidir.

1984'te evrim, insanın duyabileceği seslerden daha yüksek frekansları (20000Hz) kopyalayarak fondaki gürültüleri yok eden lazer kompakt disk ile sürer. Bunu, sesin kalitesini daha da iyileştirip onu görüntü ile birleştiren sayısal disk, DVD izler.

Buna paralel olarak müzik tüketimi, tüm dünyada gelişir; hatta bir ülkenin zenginliğinin güvenilir ölçüsü haline gelir. En zengin olan ülkelerde –Amerika Birleşik Devletleri'nde– bir



Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası
(Yaşlı) Pieter Bruegel



Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya
© Eric Lessing / Magnum photos

insan yılda ortalama dört albüm satın alır; Fransa’da sadece iki. Müzik, her yerde zenginlik, tasasızlık ve özgürlük işareti haline gelir.

Arzuyu Yönlendirmek: Hit-Parade, Star-System ve Çoğunluğun Diktatörlüğü

Müzik-nesneyi arzulatmak için ona bir değer atfetmek gerekir. Bu değer, ne ayının ne de gösterininki olabilir, çünkü artık ikisi de yoktur. Değeri, bundan böyle çektiği tüketici sayısı-ticari başarısıyla- ölçülecektir.

Plak satışları, otuzlu yıllarda Kaliforniya’da, ilk önce *Cash Box* ve *Billboard* gibi profesyonel dergilerde ölçülmeye başlanır: Bunlar, eser sahipleri ile yorumcuların teliflerini düzenlemek ve satışların gelişmesini izlemek için ciddi ve dürüst ölçümlerdir.

Satıcılar, gençlerin satan ürünleri aldıklarını, başarılı parçaların ve ilanlarının satışları hızlandırdığını, bu parçaların *hit-parade*’da yer almalarının satışı teşvik ettiğini fark ederler. Bir eserin değeri böylece yalnızca hit-parade’a yansıtılmaz, oradaki konumuyla yaratılır da: Orada sınıflandırılmamış bir şarkının değeri yoktur. Ne kadar iyi sınıflandırılmışsa o kadar iyi satar, ve ne kadar iyi satarsa o kadar iyi sınıflandırılır.

Hit-parade’lar, Top 10’lar, 40’lar ve 50’ler, artık tekrarcı ekonominin temel motorları haline gelirler. Hepsinin tüketiciler –ve hatta radyo programcıları- tarafından dinlenebilmesi için neredeyse birbirinin aynı şarkılar, aynı fiyata, çok fazla sayıda piyasaya çıkarken, ayırımları da ancak tüketiciler tarafından meşru görülen bir dış sınıflandırma ile yapılabilir.

Aynı anda hem piyasayı (satışları), hem de demokrasiyi (seçim yöntemini) yansıtan bir değer biçme şekli olarak hit-parade, fiyatın artık değeri belirlemediği ve seçimin, servetleri, nüfuzları, kuvvetleri ne olursa olsun, tüm tüketicilerin tercihiyle belirlendiği, düşlenen “demokratik ekonomi” biçimine gönderme yapar.

Bazen de tersine “sınırlı seri”ler kıymete biner ve dikkatler, elit olana, başka bir deyişle ender olanın üzerine çekilir.

Hit-parade döngüsü, yıldızların döngüsünü de düzenler: Yaşları, seyircilerinin idealindeki yaştır; ve bu yaş, tekrarlama alanı genişledikçe küçülür. “Yamyam” bir toplumda gitgide daha

da uçucu hale gelen bu yıldızların karşısında, çocuk, aynı zamanda hem tüketim malı hem de tüketicidir.

Değer, başarıya bağlı olduğu için, kimileri listelerde üçkâğıtçılık yapmak, oraya satmayan yeni şarkı isimleri koyarak satmalarını sağlamak peşindedir. Amaç gerçek olmayanı gerçek kılmaktır (*self-fulfilling prophecy*). Bu durumda sınıflandırma tüketicilerin değil, yapımcıların arzularını yansıtır. Ve bir hit-parade’da bulunan bir şarkının iniş hızı, çabucak sırada bekleyen yeni şarkıların sayı ve kalitesine bağlı olur.

Müzikle doğan hit-parade, müzikle sınırlı kalmaz. Müziğin yanı sıra fiyatları farklı olmayan nesneler arasında (kitaplar, gazeteler, radyo ve televizyon programları, filmler) bir değer hiyerarşisi yaratmaya, konuyu bilenler arasında bir sohbet konusu belirlemeye, meraklılarına da bilgi vermeye yarar.

Hit-parade kültü ile birlikte yayın araçları da bir süre sonra sadece bilgi yaymaya başlarlar: politikacıların popürlüğüne göre politik durum, hit-parade’lara göre konular, “reyting kuruluşlarına” göre programlar, vs.

Kullanım, artık sadece değiş tokuş hızının ilan edilmesidir. Bu *piyasanın diktatörlüğüdür*. Ve herkesin değeri, ait olduğu şebekenin boyutuna göre belirlendiğinden, *çoğunluğun diktatörlüğüdür*.

Bu bağlamda müzisyenin işlevi, artık gösteride olduğu gibi günah keçisinin yerini almak değil, ama *taklit edilecek bir model* olmaktır. Sürekli değişen, hayranlarının darbeleriyle sürekli ölüm tehlikesinde olan model, nesneye dönüşür, aynı Hopi tanrılarının *kaçına* bebek olarak ifade edilmesi gibi. Bir kayda sahip olmak, artık bir gösteriden zevk almaktan öte, eser sahibinin bir parçasına sahip olmak, onunla istediğini yapmak, hit-parade’larda onu inişe geçirerek öldürmek, onu fantezilerine sürüklemek, ona kendi maceralarını yaşatmak, belleğini onunla hayal ettiği bir yaşamla doldurmak, onun sayesinde şöhreti yaşamaktır; varolmak için, kendini yıldızların hayatı içinde unutmak, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Bob Marley, Elvis Presley, Michel Berger ve Claude François’nın durumlarında olduğu gibi, ölümlerini reddetmektir.

* Arizona’da yaşayan Pueblo Kızılderililer (y.h.n.).

Arzı Üretmek: Taşınabilir-Nesneler İçin “En Büyük”ler

1975’e doğru plak satışları zirveye çıkmış, her tür ve boyuttaki plak satışı yılda bir milyar adede ulaşmıştır; plaklar 1980’e doğru kaybolur, ve onlarla birlikte okuma cihazları da; öyle ki amatörlerin yedek parçalarını bile bulması zorlaşır. Yeni okuma sistemleri için “düzenlense” bile, büyük plak koleksiyonları dinlenmez olur.

Kaset satışları dorukta; 1990’da 1,5 milyar adet satar, bu miktar 2001’de 700 milyona inecektir. CD satışları o sene 2,5 milyar adeti bulur, ama DVD satışları da onları geride bırakacaktır.

“Fonogram” piyasası, bugün yılda toplam 3,3 milyar adet satmaktadır; bununla birlikte müzik endüstrisinin toplam kazancı 40 milyar dolardır (üçte birinden fazlası Amerika’nın, %5’i Fransa’nın olmak üzere); yani 1984’teki sayının üç katı (ama dünya ekonomisinin %1’inden daha az...).

En karmaşık pazarlama ile en belirsiz zanaat arasında garip bir endüstri. Bu endüstri artık, başlıca müzik yayıncılarından ve radyolardan (EMI, RCA, CBS), sinema yapımcılarından (Pathé, Warner, Universal), fonogram üreticileri ve okuyucularından (Phillips, US Gramophon) oluşan bir sürü teknoloji ve farklı gelir grubunu kapsamaktadır. Derken, yetmişli yıllarda, bazı yatırımcı gruplar, müzik yapımcıları ve yayıncılarını satın alır: Gulf & Western (petrol, gayrimenkul ve sigara işlerinde faaliyet gösteren bir holding), Volt’u (sözleşmesinin altında Ofis Redding vardır) satın alır; bir sigorta şirketi, TransAmerica Corporation, Liberty ve World Pacific’i (Ravi Shankar ile birlikte) devralır. 1981’de Westinghouse, Muzak’ı satın alır. Pathé-Marconi ve seksenli yıllarda ortaya çıkan Virgin (Sex Pistols, Étienne Daho, Rolling Stones, Janet Jackson...), İngiliz *pop music*’in efendisi EMI tarafından satın alınırlar. Philips, Polygram’i Seagram’a satar. EMI, Warner (Madonna ile birlikte) Time’ın, daha sonra da AOL’in kontrolüne geçer. Universal (Marley, U2, Johnny Hallyday), Deutsche Gramophon’u satın alır ve Vivendi tarafından satın alınana kadar neredeyse bütün klasik müziği kontrolü altına alır. Sony (Pink Floyd, Oasis, Jennifer Lopez ile birlikte) büyük bir güç olarak yerleşir ve CBS’i satın alır.

Küçük markaların yanı sıra beş girişimci, bugün müzik piyasasının beşte dördünü, Amerikan piyasasının ise onda dokuzunu kontrol etmektedir: EMI, Warner, Bertelsmann, Vivendi-

Universal ve Sony. EMI ve Warner, birleşmeye teşebbüs ederler. Bu gruplar, genelde bağlı oldukları şirketler başka bir şirket tarafından satın alınsa dahi kontratlarını geri alamayan sanatçıların başlıca eserlerini denetim altına alırlar. Fransa'da sanat yönetmenleri, her sene kabul edilen 500000 kaset ve mevcut 50000 rock grubundan yirmi kadar yeni şarkıcı seçerler. Tekrarlama estetiğinin temeli, işte bu sanatsal sorumlular tarafından biçimlendirilir.

C. TEKRARLAMA ESTETİĞİ

Tekrarlama, sadece gösteri müziğinin kaydedilmesi değildir. Aynı zamanda, bir zamanlar gösteri biçiminde olduğu gibi "tekrarcı" ve farklı bir biçimin doğumudur. İşte özellikleri:

Saflık Takıntısı

Plak kayıtlarının kaset, CD, DVD'ye kaydedilerek düzeltilmeleri yavaş yavaş gösteriden izler taşıyan hışırtıları ve parazitleri yok eder. Artık önemli olan, akustiğin klinik temizliği, her tür gösteriden uzak olmasıdır. Yeni estetik hatayı, tereddütü, paraziti saf dışı bırakır –yalnızca önemli bir konserin kaydı söz konusu değil ise. Eseri, soyut ve arıtılmış bir mükemmellikle eğlencenin, olayın dışında dondurur. Müziğin, tereddüt ve mırıldanma, doğaçlama ve eğlence olduğunu unutturur. Müzikal ideal, temizlik ve saflık olur, dinleyici de bir mühendis, bir teknisyen gibi davranmaya başlar.

Bu durum yeni bir yorumcu türü talep eder: Değişik ses hileleriyle sürekli geliştirilebilen kayıtlar yapabilecek cümle virtüözleri. Her tür montaj mümkün hale gelir. Örneğin Elizabeth Schwarzkopf, Kirsten Flagstad'a *Tristan ile Isolde* kaydında iki oktav daha tiz do'sunu "ödünc verir"! Glenn Gould, Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri* yorumunun miksajını yaptırır. Londra ve Berlin senfoni orkestraları müzisyenleri, Janis Joplin'in veya Phil Collins'in, Madonna'nın veya Michel Jonasz'ın orkestraları, zaten sahnede ve stüdyoda aynı kişiler değillerdir.

Müzisyenler ve yorumcular artık iki sınıfa ayrılırlar: Bir tarafta kendilerini sadece uzaktan görebildiğimiz konserlerde yıldızlaştırılmış insan şeklinden çıkarılmış, oluşturulmuş, baştan

* Rolf Liebermann, *Actes et entractes*'tan alıntı, Stock, 1976.

yaratılmış, virtüözlük saflığı içinde tanrılaştırılmış, dijital tekniklerle abartılmış tekrarcılığın yıldızları; diğer tarafta müziğin “memurları”: Bir sınıftan diğerine yapılan bazı geçişler sonucunda gösterinin artakalanları.

Tekrarlanan Takıntı

Tekrarlamacı müzik, olsa olsa kendini tekrarlayan bir müziğe dönüşür.

1929’da Büyük Kriz’in habercisi olarak çıkagelen Ravel’in *Bolero*’su ahenksizlikle tekrarlanan bir melodiyi kırdığından beri, sanat müziği tekrarlamanın etrafında döner. Steve Reich, Philip Glass ve Terry Riley tekrarlamacı bir müziğe saplanırlar. 1966’da Terry Riley’nin *In C*’si (do majör tonunda) yorumcuların, tekrarlanacak olan 53 motifi hep birlikte ama diledikleri biçimde çalmalarını gerektirmektedir! Reich’in 1969 tarihli *Four Organs* adlı eserinde dört elektrikli org, aynı akora bağlanıp kalır ve daha uzun veya kısa notalar üst üste binerek besteyi oluşturur. 1985’te aynı bestecinin *New York Counterpoint* adlı eserinde, on iki klarinet birbirini tekrarlar.

Tekrar, popüler müzikte de her yerdedir. “Derleme” adı altında sayısız şarkı, aşağı yukarı aynı temaları tekrarlar, şarkıcılar sürekli birbirini taklit eder.

Cazla beraber ritim bile tekrar haline gelmiştir: *rave-party*’lerde çalınan *techno* müzik, kendisinin bir başkaldırı olduğunu zanneder, oysa bütün yaptığı, tekrarcı bir dünyayla bütünleşme sürecine estetik bir boyut kazandırmaktır. *Techno*, 1989’da Detroit’te başlar. Disc-jockey’ler, bilgisayarda karıştıracakları tınısal eşantıyon bazları ve ritim kutularıyla Amerikan otomobil endüstrisinin harabe fabrikalarında eğlenceler düzenlemeye gelmektedirler. Tekrarlanan ritim (dakika başına vuruş ile hesaplanır), ses şiddeti ve sözün yokluğu, orada makine gürültülerinin yerini almayı amaçlar: Bu da işsizliğe meydan okumak, insanların ve şehrin kalbinin hâlâ attığını hatırlatmak içindir. *Raver*’lar karışımları ve “yolculukları” düzenleyen “DJ”lerin yönetiminde, az veya çok “asit” eşliğinde eğlenceden eğlenceye buluşmaktadırlar. Derrick May, Carl Craig, Jeff Mills inatçı olduğu kadar umutsuz, dünyayı kabul etmeyi veya sadece ona bakmayı reddeden bir gençliği bu yolla dans ettirirler.

Sanat müziği, hayatın gürültüleri ile birlikte oyun haline gelir. 1913'te Russolo, "mağazaların sürmeli kapılarından, kalabalıkların şamatalarından, değişik garlardaki, demirhanelerdeki, imalathanelerdeki, matbaalardaki, elektrik fabrikalarındaki, yeraltı demiryollarındaki patırtılardan ve modern savaşın kesinlikle yeni olan gürültülerinden" söz etmektedir. Titreşimlerden, bağırtilardan, ısıklardan oluşan bir orkestra yaratır. Kimi zaman müzisyenler, klasik enstrümanlarla makinelerin seslerini taklit etmeye uğraşırlar. 1924'te *Pacific 231* adlı eserinde Arthur Honegger, lokomotif tekerleklerinin ritmindeki hızlanma ve yavaşlama duygusunu yaratmaya çalışır. Devasa, gürültülü, insanları ve meslekleri silip süpüren endüstri, 1925'te Sergey Prokofyev'in *Çelik Adım* adlı eserine ilham kaynağı olur. Aleksandr Mosolov *Çelik Dökümhanesi*'ni besteler, Carlos Chávez de *Caballos de Vapor*'u. Kimileri endüstriyel gürültüleri orkestra enstrümanları ile birleştirirler: 1926'da Amerikalı George Antheil, uçak pervanelerinin eşlik ettiği *Ballet mécanique*'i besteler.

İki savaş arasında Viyana'daki çabalarını sürdüren sanat müziği, bu arada popüler müzikten farklı olan tarzıyla tekrara yeni bir estetik tanım getirecektir: aynı anda bilimsel, evrensel, soyut ve tesadüfi.

Neredeyse üç yüz yıldır duraklamış olan enstrüman yaratım ve üretimi, yeniden başlar. Yeni enstrümanlar sundukları olanaklar sayesinde –Jean-François Lyotard'ın tanımıyla "gerçekleşen teori"– o güne dek duyulmamış, yenilenmiş bir sentaksa sahip bir müziğin doğuşuna katkıda bulunurlar. Önce Martenot dalgaları gelir; 1928'de icat edilmiş bu ilk elektronik enstrümanda ses, gruplanmış iki ana devreki vuruşlarla meydana çıkar. Bu, bir senfoni orkestrasına kabul edilen tek elektronik enstrümandır. Ardından, 1957'de Matthews tarafından icat edilen sesin sayısallaştırılması 1959'da *Music III* sayesinde daha önceden varolan programları birleştirerek müzik yapmayı sağlayan ilk derleyicinin üretilmesine izin verir. Evrensel lisan yaratılmıştır: iki sayıya dayanan dil: Pierre Henry ve Pierre Schaeffer, Fransa'daki ilk kullanıcılarıdır. Bilgisayar için yazılan ilk senfonik eser, Pierre Boulez'nin *Répons*'udur. Onu başka eserler izler. Müzik, bir partisyona ve bir şefe itaat etmek yerine önceden tespit edilmiş

programların, istatistiksel yasaları olan rasgele bir dünyanın tesadüflerine emanet edilmiştir.

Sanat müziği böylece, tınının ve mekânın, mimarinin ve müziğin iç içe geçtiği bilimsel bir lisan bulduğunu zanneder. Pierre Boulez bu konu ile ilgili şunları yazar: “Bizim devrimiz, birkaç nesil boyunca geleceğin şaheserlerini yaratacak yeni bir lisan oluşturmakla ve düzenlemekle meşgul olacaktır”. Mimarlık eğitimi almış olan bir başka müzisyen, Iannis Xenakis, şunu belirtir: “Müzik, düşünceler bağlamında bilimlerle birleşmiştir. Yani bilimler ve sanatlar arasında kopukluk yoktur. Artık müzisyen, felsefi tezler ve global mimariler yaratan, yapı ve biçim kartelleri üreten bir tez üreticisi olmak zorundadır.” Müzik, bütün bilimlerin genel teorisi, gelecek bilimin öncüsü olmayı arzulamaktadır. Yine Xenakis şunları söyler: “Müzisyenler, XIX. yüzyıl fiziği konusunda, sadece müziğin duyduğu ve müzik aracılığıyla duyulan ihtiyaçlar için gazların kinetik teorisinin soyut yapısını yaratabilirlerdi...” Ve hatta: “Bu şekilde iğdiş edilmiş felsefeden uzaklaştırılan bir öncü olarak müzikal düşünce, fizik ve matematik alanındaki düşüncelere göre çok geride kalmıştır. Bu düşünceleri Pythagorasçı doğuş zamanındaki gibi tekrar yönlendirmesi için, müziğin onlara yetişmesinin şart olduğuna karar verdik.” Yeniden bilimin öncüsü haline gelen müzik, melodik bir iz, bedensel veya zihinsel bir ifade olmaksızın, soyut bir alanda hareket etmek zorundadır. Bilimsel olması istendiği için her şeyi birleştirmek amacıyla özgüllüğünü hafifletir ve sentaksını azaltır. Stockhausen bunu doğrular: “Sonuç olarak her şeyi birleştirmek istiyorum!” Müzik, taklit edilemeyen ve gizemli bir soyut özgüllüğün arayışıdır (Stockhausen ayrıca “Stili kolay taklit edilen her şey bende kuşku uyandırır” der).

Tekrarlamanın Dünyasallaştırılması

Uluslararası bir estetik, sayısal bir esperanto arayışıyla, müziği, bilimleri ve teknolojileri birbirine katan aldatıcı bir dünyasal birlik umuduyla ulusal kültürel geleneklerin önüne geçerek yerleşir.

Bu bağlamda sanatsal ve popüler müzikler, tutkularının evrenselliğinde bir araya gelir. Eğlence sektöründeki en büyük-

* Karlheinz Stockhausen, *VH 101*, kış 1970-1971.

lerin sloganları, müzik teorisyenlerinin konuşmalarına ancak bu kadar yakın olabilir. Time Warner bildirir: “*The world is our audience*”; Sony önerir: “*Think globally, act locally*”; ve BMG kendine “*to globalize local repertoire*”^{***} misyonu edinir...

Böylece müzik, geçen yüzyıla ait ütöpik amaçlarından birini gerçekleştirmiş olur: Evrensel lisan haline gelmek. Dünya çapında öyle bir bütün yaratır ki, hit-parade’lar bir bölgeden diğerine gitgide birbirine daha çok benzer; kulüplerde, asansörlerde, havaalanlarında, radyolarda duyulan müzikler, dünyanın her köşesinde aynı olur; bir melodi, birkaç hafta içinde yayılır ve bir o kadar hızlı yok olur. Dünyaca kabul görmek üzere yaratılan *boys band*’ler ve diğer *Spice girl*’ler, gençliğin standartlaştırılmış bir yüzünü aksettirirken, klip ve sinema vasıtasıyla diğer eğlencelere karışır.

Dünyanın kalbi artık, tekrarcı bir sosyal düzen enstrümanı olan, ama asla tümüyle kontrol altına alınamayan ve gerçek bir fon gürültüsü olan ateşli bir müziğin ritmiyle atmaya başlar.

D. TEKRARCI MÜZİĞİN İŞLEVİ

Yalnızlığı Doldurmak

Gelişmiş ülkelerde temel korku sefillik değil, fazlasıyla yalnız olmaktır. Müzik de her yalnız kişiye tek başına olmadığı inancını verir: Müziğin şu veya bu şekilde varlığı, bir başkasının varlığı, ikinci hayat sigortasıdır.

1960’a doğru Amerikalı müzisyen John Cage şunları yazar: “Öyle ya da böyle bir mefruşat müziği, yani etraftaki gürültülerin parçası olacak, onları dikkate alacak bir müzik yaratmak gerekmektedir. Bu müziğin ezgisel olacağını tahmin ederim, çatal ve bıçak gürültülerini, onları yönetmeden, kendini zorla kabul ettirmeden yumuşatacaktır. Misafirlerin bazen ağır gelebilen sessizliklerini döşeyecektir. Onları güncel sıradanlıklardan kurtaracaktır. Aynı zamanda patavatsızca oyuna giren sokak gürültülerini etkisiz duruma getirecektir. Dolayısıyla bir ihtiyacı karşılayacaktır.”^{****}

* Dünya seyircimizdir. (y.h.n.)

** Küresel düşün, yerel davran. (y.h.n.)

*** Yerel repertuarı küreselleştirmek. (y.h.n.)

**** Anne Rey’in *Erik Satie*’de *Silence*’tan yaptığı alıntı, s. 170.

Böylece müzik, fon gürültüsü biçimini alır; güncel hayatın git-tikçe daha geniş ve gevşek alanlarına girer: asansörler, fabrikalar, ofisler, oteller, uçaklar, arabalar, bilgisayarlar, dükkânlar, kafeler, stadyumlar, parklar, salonlar, mezarlıklar, klinikler, köpek yetiştirme yerleri, bankalar, havuzlar, restoranlar...

Böylece tekrarlamanın isabetli düğüm noktası olan Muzak, bir zafer kazanır, çünkü 1922'den beri müziğin, nerede olursa olsun ve her seferinde kendine özgü bir şekilde, hayatı zorunlu olarak istila etmesi gerektiğini bildirmektedir. 1975'te şirketin bir sorumlusu, David O'Neill, açıkça şöyle demişti:

“Biz müzik satmıyoruz, programlamalar satıyoruz. Örneğin bir restoranın kahvaltı programları genellikle fazla nefesli bakır çalgı içermeyen yeniliklerden ibarettir. Öğle yemeği için çoğunlukla yaylı enstrümanların eşlik ettiği şarkılar vardır. Bir fabrika ya da ofis için, müzik akışını mesleki yorgunluğa karşı düzenlemek gerekir. İşçi sabah geldiğinde genellikle keyifli olur, müzik de sakin. Saat on buçuğa doğru kendini biraz yorgun, gergin hissetmeye başlar, bu yüzden uygun bir müzikle ona biraz enerji veririz. Akşamüzerine doğru muhtemelen yine biraz yorgunluk hissedecektir; ritimli, çoğunlukla sabahkinden daha hızlı bir havayla onu bir kez daha uyandırırız...”

Bugün çok zenginleşmiş olan Muzak'ın yeni yetkilileri, uydu ile sundukları, on üç buçuk dakikalık programlar içeren sekiz saatlik müzik serilerinden oluşan altmış adet ismarlama program ile kendilerini “audio mimarları” olarak tanımlıyorlar.

Piyasa rahat olabilir: İnsanlar artık birbirleriyle konuşmuyor. Ne kendileri, ne dünya hakkında. Bırakıyorlar, aralarındaki ender konuşma konusu olan uyurgezer ürünler konuşsunlar.

Ritimleri Melezleştirmek

1980'e doğru *pop music*'ten, ritimleri melezleştiren, sıcak liman mahallelerinde doğmuş dansları yeniden ele alan, Güney müziklerini gitgide daha fazla kullanarak en farklı enstrümanları, stilleri ve türleri birbirine karıştıran *world music*'e geçilir.

Önce, Buenos Aires göçebeleri ile köylerdeki zengin mal sahipleri arasındaki anlaşmazlığın doğurduğu *tango* gelir. Derken Küba müziği olan *salsa* dünyaya açılır. Buena Vista Social Club, Amerikan *Bill Board*'unda dünyanın bir numarası olur. İspanyol

(Julio Iglesias) ve Porto Rico'lu (Ricky Martin, Jennifer Lopez) yorumcular, rock ve latin ritimlerini birleştirerek 1960'ların İngiliz sanatçılarını takip ederler.

1985'ten itibaren *sampler*'lar ses kaynaklarının karışımını kolaylaştırdığında, her şey iyice karışır. Bronx'un ve Spanish Harlem'in İşpanyol grupları, *latin soul*'u icat eder; İşpanyol modasına uyan radyo istasyonları zafer kazanır (Miami'de WPOW, New York'ta WKTV); TV'de İşpanyolca yayın yapan müzik kanalları (MTV Latin America) Latin ritimlerini pop müzik ile karıştıran şarkı ve ezgiler talep etmektedir.

Fransızca sözlü müzik, Mağribi ve Afrikalı kaynakları karıştırarak, Latina, Raï FM gibi özelleşmiş kanallarda aynı şeyi yapar. Rock gibi Fas'taki zenci kölelerin (gnauaların) müziğinden doğan *rai*, Manu Chao, Khaled, Cheb Mami, Rachid Taha gibi *techno*, *new wave*, *funk*, *oriental-groove* ve *progressive rock*'ı karıştıran müzisyenlerle zafere ulaşır. 1992'de Khaled'in *Didi*'si dünya çapında başarı elde eder; *Kenza* aynı anda kırk ülkede piyasaya çıkar, Hindistan ve Arap ülkelerinde bir numara olur. 2000 yılında ülke dışında satılan Fransızca albümlerin sayısı otuz dört milyondur. Bugün Daft Punk, Cessius ve Gopher, disko ile funk'ı karıştırmaktadır.

Göçebelerin müzikleri ve ağırlandıkları ülkenin müzikleri, her yerde karşılıklı olarak birbirlerine intibak eder. Fransız müzisyenler –Julien Clerc, Claude Nougaro, Michel Jonasz– Birleşik Devletler'de kayıt yaparlar, Amerikalılar da aynı şeyi Avrupa'da yapar. Afrika, Hint ve Çin müzikleri, sanat müziğı ve klasik Batı müzikleriyle karışır. *Lambarena*, pigme müzikleri ile Bach'ın müziğini birbirine karıştırır.

Tekrarlama, içine alıp yeniden yarattığı farklılıklarla beslenir. Aynı zamanda farklılıkları azaltıyor gibi görünür: Fransa'da radyoda çalan şarkı sayısı 1996'da 48000 iken, 2000 yılında 24000'e inmiştir. Yorumcu sayısı ise 28000'den 7000'e.

E. TEKRARLAMA, GÜRÜLTÜLERİN ÖTESİNDE

Bir kez daha müzik, kendisini aşan değişikliklerin habercisidir: Sessizlik, bütün biçimlerde kendisini yaratıcılara kabul ettirmeye çalışmaktadır; nesneler mümkün olan kullanımlarının ötesinde gelişirler –ölüme dek.

Tekrarlamayı Susturmak

Elitlerin gözünde başkalarının gürültüsü, her zaman tehdit veya zarar demektir. Ve her zaman şiddettir. Bu yüzden her zaman gürültüleri susturmak, ya da en azından kontrol altına almak istemişlerdir. Özellikle de, ortaya çıktığı günden beri, otomobilinkini. Halka açıldığında, tekrarlanan bir nesne olarak, otomobil şehre dayanılmaz bir gürültü getirir. Halk, artık sessizlik içinde yaşamak istemektedir. 31 Aralık 1911 tarihli kararnamenin 25. maddesi, korna çalma zorunluluğu getirirken belirtir: “Ancak uyarıcı tarafından çıkarılan ses, yerleşim bölgelerinde yaşayanları ve yoldan geçenleri rahatsız etmeyecek ve hayvanları korkutmayacak şiddette olmalıdır. Çoksesli kornaların, sirenlerin ve düdüklerin kullanımı yasaktır.”

Gürültü, gitgide daha az hoş görülmektedir. Fransa’nın Touring-Club’ü, 1928 yılında hükümetin, endüstriyel gürültüleri ve trafik gürültülerine karşı global bir yasa çıkarmasını arzular. Parolası şudur: “Her bireyin sessizliği, herkesin rahatının sigortasıdır.” 1939 yılında Fransa’da, dünyada ilk kez bir trafik kanunu gürültüye kural koyar.

Aynı dönemde *Alman Radyosunun Kılavuzu*’na Hitler şunları yazar: “Hoparlör olmasaydı eğer, asla Almanya’yı fethedemezdik.”

Gürültüyle mücadele, savaştan sonra yeniden başlar. 18 Şubat 1948 tarihli trafik kararnamesi açıkça belirler: Bebek arabaları ve el arabalarının dışında bütün araçlar, diğer araçlara ve yayalara yaklaştığını bildirmek amacıyla sesli bir uyarıcıyla donatılmalıdır. Bu uyarıcı, ulaşılabilir bir uzaklıkta bulunmalı ve sürücülerle yayalara, kenara çekilebilmeleri veya yol vermeleri için yeterli zaman tanıyacak biçimde kullanılmalıdır”.

Bir zaman sonra, en azından politik olarak en iyi kontrol edilen şehirlerde ve en kalkınmış ülkelerde gürültü, kaynağı ne olursa olsun, bir kirlilik sayılır. Sessizlik iyice yerleşir: Motorlar sessizleşir, gece gürültüleri yasaklanır, insanlar sessiz müzik dinlemek için veya telefon görüşmeleri için kapanırlar. Çocuk bağırtıları, yüksek sesler kapı çarpmaları, gürültüyle çalan çanlar, çekiç gibi ses çıkaran ayak sesleri duyulmaz olur. Halılarla döşenen ve ses geçirmez hale getirilen ofislerde görevliler ekranlarının karşısında gittikçe daha sessiz, bir klavye sesi bile olmaksızın çalışır.

Gürültü, her zamandan olduğundan daha fazla iktidarın teke-
li olarak bazı anlarda ortaya yeniden çıkar: Eğlencenin içinde
gizli şiddetin bir türevi olarak, veya sporda kazanılan bir zafer
gecesinde, karnavalın yerine geçen bir öge olarak –zaten karnaval
da kurban sunma öncesinde yapılan Diyonisos şenliklerinin yeri-
ne geçen bir ögedir. Bunlar, hiyerarşilerin faytonların ardına sak-
landığı, zararsız bir sivil savaş eğretilemesinin bir süre için şehri
dolaştığı ender zamanlardır. O zaman yapılabilecek tek şey bu
gürültünün –veya bedensel ifadesinin, stadyumlardaki Meksika
dalgasının– nasıl yayıldığını izlemek, böylece esas şiddetin bir
salgın gibi nasıl yayılmış olabileceğini görmektir.

Halk balosu, *rave-party* –veya güncel taklitleri olan gece kulü-
bü–, şiddetin hoş görülen diğer dışavurum alanlarıdır. Büyük
perhizsiz ve kontrollü, tragedyasız bir karnaval sayılabilecek bu
ortamlarda müzik, sadece iletişimsizliğin, yan yana duran dans-
çıların yalnızlığının ve zaten söz almak istemeyen insanlara söz
hakkını yasaklayan yüksek sesin dayattığı sessizliğin bir maske-
sidir.

Yaratıcılardan Yararlanmak

Müziğin kaydedilmesi, kalıp veya *modellerden* yararlanarak
başka nesnelerin de seri olarak üretileceğinin habercisidir: müzik
katalogları, filmler, kitaplar, bilgisayar programları, araba veya
diğer endüstriyel ürün planları, kimyasal veya biyolojik formül-
ler, vs.

Modelcilere –yani bilgiyi bir biçim üzerine basanlara–, yeni-
liklerinin üretim veya satış adetlerine orantılı haklar tanımada
hiç çıkarı olmayan endüstri, onlara toptan ödemeler yaparak
bünyesine katmaya gayret gösterir. Böylelikle yaratma işlevi ile
ona bağlı ücretlendirme, modelcilerin zararına olarak, sermaye
sahipleri tarafından belirlenmektedir. Ne kadar zaman için?

Bir kez daha müzik, haberci olur: Bir süre sonra nesne bazın-
da tekrardan, sanal tekrara geçerek, ekonominin kurallarından
kurtulacak ve karşılıksız yaratmaya karşı mücadele başlatacaktır.

Yaşamları Biriktirmek

Tekrarlama, zamanı, hızla çoğalan nesneler halinde sınırsız
olarak depolamayı mümkün kılar. İlk tekrarlama, yani paranın

tekrarlaması, her nesnenin diğerine göre fiyatı hakkında yapılacak pazarlık zamanını, tekrarlanmış bir nesne –madeni veya kâğıt para– olarak kısaltmıştır. Para, değiş tokuş için harcanan zamandan tasarruf ettirir.

Müziğin kaydedilmesi, ayın zamanının depolanmasına yol açar. Diğer zaman depolama biçimleri, başka nesnelerin icat edilip dağıtılmasıyla birlikte ortaya çıkar: Kitap, fotoğraf, sinema.

Ama kayıt, zamandan tasarruf ettirmemektedir. Kaydedilmiş bile olsa müziği dinleyebilmek için –kitabı da okuyabilmek için– sıkıştırılamayan bir zaman gerekmektedir. Müzik depoladıkça, dinlemek için daha fazla zamana ihtiyaç duyarız. Zaman kazanmak için yaratılan gramofon ve ardılları, böylelikle zamanın temel tüketicileri haline gelmiştir.

İşte tekrarın ana çelişkisi burada kendini gösterir: Herkes *çalıştığı süreyi, başkalarının zamanının kaydını satın alacak geliri kazanmak için* öyle bir harcar ki, bu gelirin kendisine sunduğu imkânları duyacak ve görecektir zamanı kalmaz. Dinleyebileceğimizin üzerinde kayıt satın alırız. Dinlemek için zaman bulmayı istediğimiz, ve *dinlemiş olduğumuzu* hatırlamak istediğimiz kayıtları depolarız. Onları dinlemeden, öylece duraklatılmış, “kenara konmuş” o zamana hayat vermeden önce ölmeyeceğimize kendimizi inandırmak için, bu kayıtların sessiz istifine bakarız. *Yani müziğin depolanması, bir kez daha, ölüm korkusunu kovmaya çalışmaktır.*

Daha genel olarak, ekonominin büyümeye devam etmek için, tüketebileceğimizden daha fazlasını satın almamıza, gelecekte kullanacağımız şeyler depolamamıza, fazlalıkları yığmamıza ihtiyacı vardır. Bunun için de eşyaların kullanılmamasını arzulatması, sadece biriktirmeyi bir zevk biçimi haline getirmesi ve herkesi bir koleksiyoncu gibi, bütün zevki avladıklarını seyretmekten ibaret olan birer Don Juan gibi davranmaya itmesi gerekir.

Eğer müziğin kaderi başka alanların başına gelecekleri bildiriyorsa –eğitim, sağlık, vs.– bilgi, milliyet, aşk, hayat, ölüm, hepsi sırası geldiğinde yavaş yavaş değiş tokuş tuzağına düşecektir: Bunların önce gösterileri, derken kopyaları, sonunda da stokları satılacaktır.

Ve maddi depolama nasılsa bir gün sınırına geleceği için –tıkanıklık, rafların dolması– teorik olarak bozulmayan ve sınırsız

sayıda mevcut olan fiili bir depolama sayesinde nesnenin kendisi dahi saf iziyle, yani modeliyle değiştirilecektir. Hayat, o zaman sonsuz bir hayali kütüphane yığınının başka bir şey olmayacaktır.

Ölüleri Depolamak

“Kullanımı”ndan en az ayrılabilir eylem olan ölüm de, depolama sisteminden kaçamayacaktır.

İlk olarak, Batı toplumundaki “gösteri” fikri ölümden gelir. Ölüm düşüncesi, haç biçiminde, sonra da kralın boylu boyunca uzanmış biçiminde temsil edilerek öncelikle gerçekliğinden ayrılmıştır. Sonra mizansen haline gelir; sirk oyunları ve ortaçağ gizemlerinden, seri cinayetlere kadar röportajlarla ve dünya şiddetinin yeniden kurgulanmasıyla beslenen görsel-işitsel her tür gösteriyle satılır.

Bugün, yavaş yavaş, kendi ölümünü bir özgürlük eylemine, bir seçime, tüketilecek bir hizmete dönüştürme hakkı ortaya çıkmaktadır: Ötanazinin yavaş yavaş ve ihtiyatla yasallaşması ölümü ticari bir hizmete dönüştürme yolundadır; uç noktada bir Kaliforniya fantezisi olan, herkesin kendi ölüm mizansenini seçip satın alabileceği *suicide* moteller bu durumu yansıtır: acısız, neşeli, hüzünlü, tek başına, topluca, uzakta veya aile içinde, halkın arasında veya özel olarak, vs.

Henüz somutlaştırılmamış bir başka aşamada ölüm, diğer hizmetler gibi depolanabilecek bir nesneye dönüşebilir. Bu da özel bir biçimde ölme hakkı satın almayı işlemin yürürlüğe konmasından ayırmayı ve değişik ölüm haklarını, kendini öldürme yollarını ve kayıtlı ölümler biriktirmeyi gerektirecektir.

Ve son bir aşama olarak, klonlama sayesinde birçok kez yaşama hakkı doğabilir, dolayısıyla arka arkaya birçok ölüm hakkı da.

Ölümün bu şekilde tekrarlanması insana gerçekdışı gelebilir, çünkü her ölüm biçimi, tanımı itibarıyla, diğerlerinden ayrıdır. Oysa ki ölümün tekrarlanması, bir şekilde şimdiden gerçekleşmiştir. İnsanları birkaç kez ölmek için haklar satın almaya teşvik etmek görünüşte zor olsa bile, onlara savunuldukları söylenerek, bu tür hakları finanse eden savunma bütçelerini onaylatmak çok daha kolaydır. Böylece şimdiden dünyayı birkaç bin kez yok

etme imkânına sahibiz –dolayısıyla da hayal edebileceğimiz en büyük toplu ölüm deposuna.

Bu toplu tekrarlamayı bir gün mutlaka bireysel bir tekrarlamaya izleyecektir. Doğu-Batı anlaşmazlığının ve dünyadaki anlaşmazlık risklerinin sona ermesi, nükleer silah depolarının yerine ötanazi özgürlüğünün, klonlamanın ve *suicide motel*'lerin geçmesine neden olabilir. Şimdiden seri katillerin çoğalması, çocuklardan öldürücü bir şiddet taşması, ölüm arzusunun bir şekilde geri döndüğünü bildirir gibidir; jeopolitik gerilimle bilinçaltına atılmış bir şeye duyulan özlem gibi.

Kabul ediyorum ki ortaya çıkan sonuç gariptir: Silahlanma yarışı, intihar ve cinayet haklarından özel koleksiyon oluşturulmasına karşı herhalde en iyi, hatta tek korumaydı.

Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası'nın bir köşesinde dört kişi, birbirinin aynı dört testiye elden ele geçiriyorlar –tekrarlanan nesnelerin kullanılmaksızın değiş tokuşu. Ve onları kırıyorlar.

Bruegel, bu figürün saçmalığı vasıtasıyla, tekrarlamamanın hızlandırılmasının yarattığı tehlikeleri bildirmektedir.

Başka bir şey yaratmak için, tekrarlamamanın sonuna dek gitmesini mi istemek gerekir?

Ronde koşullarının meydana çıktığını görmeyi ummak için Büyük Perhiz Karnaval'ın ayağını mı kaydırmalı?

5

Bestelemek

Şimdinin karmaşası içinde geleceğin görünümlerinden birini algılamak için nadiren fırsat buluruz; tabii ki bir kez daha müziğin bu konuda bize söylediklerinden yola çıkarak onu olduğu gibi yeniden düzenlemeye çalışmazsak.

Bugün öyle bir yeni dönem başlıyor ki, felsefenin eski araçları ne onu öngörmeye, ne de hayal etmeye imkân tanıyabilir. Ne ayine, ne de gösteriye bir dönüş söz konusudur, her ikisi de tekrarlamanın yolu üzerinde ezilip kalmıştır; tersine, ekonomi ve politikanın kökten yenilikçi biçimleri çıkmaktadır ortaya.

Nasıl ki her enstrüman tınısal bir alan, sanatsal bir saha, hayal edilebilir bir evren içeriyorsa, her geleceğin kendi araçlarıyla

düşünülmesi gerekir. *Incontri*'nin bir senfoni orkestrası için bestelenmediği, *Leçons de ténèbres*'in de elektro gitar için yazılmadığı gibi, geleceği anlamak, ona hükmedecek bilimleri, bilişim bilimlerini kullanmayı gerektirir: bu bilimler maddi olmayan şeyleri, ve en önce de müziği işaret etmektedirler.

Böylece her büyük değişimin başlangıcında olduğu gibi, müzik, yine oradadır. Sadece bir biçimde değil, ama daha çok şiddeti kontrol etme biçiminde. Bu kez ne dua etmek, ne uyumun değerine ikna olmak, ne de biriktirmek için müziğin kullanımı söz konusudur; amaç tamamen farklıdır: Kendisini doğaçlama çalarken dinlemenin keyfi, besteleme ve besteyi ticaretini yapmaksızın paylaşma zevki için. Amaç ne kutsal ebediyete, ne şöhrete, ne biriktirilen servete yatırım yapmaktır; amaç kendimize yaşadığımızı kanıtlamak için ücretsiz olarak dinleti vermek, başkalarına verilen keyfi hissetmektir.

A. DOĞAÇLAMAYLA GELEN BOZGUNCULUK

Bach ve Stockhausen'ın, Bob Marley ve Jimi Hendrix'i dinletmek, bütün müzikleri yararlanılabilir kılmak, gitgide daha tekrarcı olan eserleri sonsuza dek tekrarlamak, *-rave-party*'lerde görüldüğü gibi- tekrarlayan ritimlerle sağırlaşan, bunların yarattığı baş dönmesine boyun eğmekten zevk alan, unutulmuş bir eğretileninin tekil taklidiyle, yalnızca yan yana duran birbirinin benzeri, kendine dönük insanlar üretir. Şiddet o zaman sınırlarından kurtulur ve tekrarlama, öldürmeye hazır bir gençlikteki karşılıklı şiddete dönüş yolunu açar, bunu bildirir, önceden söyler. Bu, her bakımdan birbirinden farklı olan insanların şiddeti değil, tam tersine, aynı arzularla hareket ettiklerinden bu arzularını ancak birbirlerini yok ederek tatmin edebilen, aynı kalıptan çıkma kopyaların nihai çatışmasıdır.

Bir süre sonra, tekrarlama ile yapılan bu şiddeti reddetme dönemi başlar. Daha şimdiden tekrarlama karşı en az dört umutsuz isyan, *doğaçlama hakkı* talep etmektedir. Bugün dördü de yeniden ortaya çıkmış ve başka bir geleceğin habercileri olmuşlardır.

Kendi Müziğini Doğaçlamak: Free Caz

Tekrarlamanın ilk reddedilişi, yine onun doğduğu bölgede başlar: Amerika’da, bazı zenci müzisyenlerin, müziklerinin çalındığını –çoğu zaman rıza gösterecekler de– fark etmeleri ve bundan kaçma yolu aramalarıyla başlar: bu yol, *free caz* olacaktır.

Her şey 1960’ta başlar: Kayıt stüdyosunda Dolphy ve Don Cherry ile çift dörtlüde çalan Ornette Coleman, yapımcıların öngördüğünü çalmayı reddeder ve akıl almaz bir şiddet içeren bir doğaçlamaya girer. Bir müddet sonra Archie Shepp ve birkaç başka isim ile birlikte yaptığı işin bir kuramını ortaya koyar ve bilinçli doğaçlamanın, popüler müzik ve Batı müziğinin en soyut teorik arayışları ile karışımını destekler. Bu küçük grup için doğaçlama, özgürlüğün en iyi göstergesidir: Ne bir partiyon, ne de müzikal bir kodlama tarafından alıkonmaktır. Doğaçlama taklit değildir; istediğimizi, istediğimiz zaman yapmaktır; bildiğiniz her şeyi silip süpürdükten sonra, daha önce duyulmuş hiçbir şeyi referans almadan bir şey yaratmaktır. Eğer en başından beri doğaçlama cazın merkezindeyse, *free caz* cazın özünü reddeder: tekrarlamayı. *Free caz* sınırsız doğaçlama hakkını, özgürlüğü serbest bırakmanın mutlak biçimi yapar.

Bu prensipler çerçevesinde *free caz* ustaları, kendilerini yönetenlerin ve en çok da “en büyüklerin” karşısında durmak üzere mümkün olduğu kadar çok müzisyeni bir araya getirmeye başlarlar. Karşılığında merhametsiz bir tepki alırlar: Coleman ve arkadaşları adeta “sürgüne gönderilir”; artık kayıtları yapılmaz, radyoda plakları çalınmaz, kulüplerde çalmak üzere işe alınmazlar. Ama onlar, Afrika’ya ve “zenci güzelliğe” yaptıkları göndermelerle kültürel bir rönesansın parçası olacak bir hareket düzenlemeye devam edeceklerdir. 28 Haziran 1964’te Black Panthers’in ilham kaynağı ve bir süre boyunca da Black Muslims üyesi olan Malcolm X, Afrika Birliği Örgütü’nde yaptığı bir konuşmada *free cazı* kendisine mal eder:

“Beyaz müzisyen, eğer önünde bir partiyon varsa çalabilir. Daha önce duymuş olduğu bir şeyden yola çıkarak doğaçlama yapabilir. Ama zenci müzisyen, enstrümanını alır ve önceden düşünmediği sesler üfler. Doğaçlama yapar, yaratır ve bu onun içinden gelir. Bu onun ruhudur, bu onun ruhunun müziğidir... Doğaçlama yapacak, böylece kendi derinliğinden gelen bir şey

ortaya çıkaracaktır. Ve sizin de, benim de istediğimiz budur. Siz ve ben, oturup kalkabileceğimiz bir güç verecek bir örgüt yaratmak istiyoruz...”

Black Muslims ve Black Panthers’in yaptığı gibi bazı müzisyenler de Amerika toplumunu az ya da çok radikal bir biçimde reddetmeye doğru kayarlar. Leroi Jones –1965 yılında *Blues People*’ı yazmıştır– böylelikle isim değiştirir ve Amiri Baraka olur. Bill Dixon ve Archie Shepp, önce “en büyüklerle” karşı haklarını savunmak için 1969’da sendika türü bir dernek kurarlar: The Jazz Composers Guild; sonra da otuz kadar başka müzisyenle birlikte bir kooperatif kurarlar: The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM). Archie Shepp, her iki kuruluşun da “klüp patronlarının, plak şirketlerinin ve eleştirmenlerin diktatörlüğüne karşı savaşması gerektiğini” ve amaçlarının, bestecilerle enstrümancıların daha fazla bir araya gelmesine vesile olmak, tamamen ticari plaklar kaydedilirken istenen ritimde çalmaya zorlanmalarını sağlamak olduğunu bildirir.

Kısa bir süre sonra içerdeki anlaşmazlıklarla yıpranan Jazz Composers Guild, yerini G. Thornton, A. Shepp ve bir beyaz olan Mike Mantler tarafından kurulan Jazz Composers Orchestral Association’a bırakır. Dernek, eser sahibi haklarını ve üniversitelerle kurumlardan alınan bağışları ortaklaşa kullanarak, konser organizasyonları ile plak üretimi için bir ağ yaratmaya çalışır. Ortaya, Beaver (360 Degree Experience) gibi kendi kendilerini yöneten orkestralar, Tamla Motown ve onu izleyen Third World gibi tamamen zenci plak şirketleri de çıkar. Ama bunlar pek başarı sağlayamaz. 1973’te derneğin bir üyesi olan Billy Harper şunları yazar: “Kendimize yeni yeni bir yer sağlamaya başlıyoruz, ve işler çok yavaş ilerliyor, çünkü pek çok müzisyenin meteliği yok (...). Stüdyoları ve üretim masraflarını gereksiz yere artıran bürün araçları elememiz gerekiyor.” Aynı sene, bu müzisyenler arasında en tanınanlardan biri olmasına rağmen G. Thornton, kendisini duyurmak için çektiği zorlukları anlatır:

“*Freedom and Unity*’yi kaydettiğimde yıl 1967’ydi. Ama plağı ancak 1969’da çıkarabildim, ve satışlar, üretim maliyetlerini ancak 1971’de karşılayabildi. Third World gibi bir markanın

* Carles ve Comoli tarafından aktarılan bölüm, *Free Jazz and Black Power*, a.g.y., s. 34.

** Billy Harper, *Jazz Magazine*, Eylül 1973.

amacı elbette ticari değildir. Satmaktan çok, ortaklaşa bir iş çıkarmaya ve müzisyenlerin kendilerini geliştirmelerini sağlamaya önem veririz, her bir plak, emeğimizi belgelediği için önemlidir (...). *Freedom and Unity*'yi yapabilmek için noter yardımcısı olarak çalıştım. Aynı zamanda öğrenciydim...”

Şiddet karşıtı Martin Luther King, radikal Black Panthers hareketine yakınlaştığı için bir suikast sonucu, büyük ihtimalle polisin karşı şiddetine kurban giderek öldüğünde, *free caz* durur. Lideri, Archie Shepp yazgıya boyun eğer. 1976'da şunları yazar: “Amerika'nın zenci halkı, kelimenin tam anlamıyla daha “tepkisel” bir politika benimsedi. Gereksiz riskler almak, her yerde görünmek ve televizyonda bağırarak akıllıca değil: Bu bizi her düzeyde saldırı ve tenkide maruz bırakıyor, gerici güçler tarafından kolayca tanınabilir hale getiriyor.”

O günden beri bu hareketin sanatçıları, bir sanat biçiminden daha fazla bir şey beklemeksizin doğaçlamaya devam etmekte.

Böylece ilk müzikal başkaldırı başarısızlıkla sonuçlanır, çünkü tekrarcı toplumu reddetmek yerine, o toplumun içinde iktidar olmak istemiştir. Ama doğaçlamayı savaşının merkezi yaparak, diğer başkaldırıların da –ki onlar da durumu bir hayli ilerleteceğöstereceği gibi, müzikle farklı bir ilişkinin habercisi olmuştur.

Konuşmayı Doğaçlamak: Rasta ve Dreadlocks

Jamaika'da, aynı dönemde, günümüz popüler müziğinin en önemli akımlarından biri doğar; o da doğaçlamanın savunması ve tekrarın reddi üzerine kurulmuştur. Bu akımın içinde, ta o zamandan, günümüz kentlerindeki isyanların başlangıcını görebiliriz.

Jamaikalı müzisyenler, kendi üsluplarıyla Haiti'den, Gnaualar'dan ve adaya yerleşmiş birkaç Afrikalı etnik gruptan –Fantiler, Aşantiler ve Akwapimler– gelen müzikleri geliştirirler. Aynı dönemde Amerika'dakinden farklı olarak onların müzikleri, özel şirketler tarafından alınmaz, ama birçok dini harekette kullanılarak yayılır.

1907'de Marcus Garvey adında biri, zenci halkı Afrika'ya geri götürecek bir kurtarıcının gelişini bildiren radikal bir eylemci

* G. Thornton, a.g.y., Şubat 1973.

** A. Shepp, a.g.y., Nisan 1976.

olarak, etrafında etkili bir kalabalık oluşturmak için müziği kullanır, ve bin yerde aynı anda ortaya çıkan esrarengiz bir zenci kutsal kitabın, *Holy Piby*'nin tanıtımını yapar. Müziğin, marihuana adında bir ottan –*indica, satgiva, reefer, kaya, grass* veya *hemp* isimleriyle de bilinir– ve ayinden ayrı tutulamadığı bu adada birçok fakir köylü, yani *dreadlock*'lar –üstü başı yırtık pırtık, uzun saçlı insanlar–, Garvey'nin fikirlerinin etrafında toplanır. Dini vaiz, politik provokatör ama aynı zamanda işadamı olan Garvey, 1916'da Amerika'ya gider, Harlem'e yerleşir ve orada toplu törenler düzenler, bir gazete ve hatta bir denizcilik şirketi kurar. Doğal olarak Amerikalı yetkililer telaşa kapılır, ve 1927'de onu, orada da istenmediğine karar verilen Jamaika'ya geri gönderirler. O da Karayiblerde gezer durur, zenci bir kurtarıcının çok yakında geleceğini anlatmaya devam eder, ta ki 1930'da Etyopya'da Haile Selasiye –gerçek adıyla ras Tafari Makonnen– kendisini Davud Peygamber'in doğrudan torunu olarak negus (yani “kralların kralı”) ilan edene kadar. Garvey, o zaman *dreadlock*'lara onun kurtarıcı olduğunu bildirir. *Rastafarizcilik* ya da *rasta* hareketi böylece doğmuştur. Negus tarafından hayal kırıklığına uğrayan Garvey, ondan uzaklaşmakta gecikmez; 1935'te Londra'ya yerleşir ve savaşın başında sefalet içinde ölür. Ama fikirleri şairler, eylemciler, şarkıcılar ve ajitatörler sayesinde yaşamaya devam edecektir.

Gerçekten de Jamaika'da, köylüleri Amerikalı zenci müzisyenlerin plaklarıyla dans ettirmeye gelen animatörler –disc jockey'ler– hoparlörler, elektrofonlar ve *sound system*'lerle donatılmış kamyonlarla gezmeye başlar. 45'liklerinin, müziklerin sözsüz kayıtları bulunan B yüzlerini, dansa davet duyuruları ve Garvey'nin tezlerindeki benzer beddualarla doldururlar. Bu ilk “DJ”ler –Lord Koos, Count Nicks, Prince Buster, Duje Reid, Coxsone Dodd, Lee Little Perry...– böylelikle şiirlerini bayağı müzikler üzerine yerleştirirler, ardından *ska*, sonra da *rockstead* adıyla bu şiirleri yeni müziklere taşırlar. Toots and the Metals grubu böylece yumuşak ve ütöpik sözleri çok sivri, çok vurgulu bir tempoyu tanımlamak için “kralların kralına” göndermede bulunan *reggae* kelimesini bulur.

Lee Little Perry, Peter Tosh, Kool Herc bunu üne kavuştururlar, ta ki 1965'te yirmi yaşında genç bir oğlan, Robert Nesta

Marley, grubu Wailers ile birlikte gelene kadar: “Onlarda mide dolu ama biz açız. Aç bir kalabalık, kızgın bir kalabalıktır...” Nisan 1966’da Negus adayı ziyarete geldiğinde, hareket doruğundadır.

Aynı zamanda Amerika’da başka popüler şarkıcılar, topluma karşı isyanlarını dile getirmektedirler: Örneğin, 1968’de beyazlara karşı son derece şiddetli sözler söyleyen zenci grup Last Poets. Derken 1969’da Woodstock’ta Amerikan milli marşını unutulmaz bir solo gitara çeviren Jimi Hendrix. Ve Jim Morrison ile Doors –gerçek ile hayal arasındaki “kapılar”. Ve daha başka hareketler şehir isyanını, uyuşturucuyu, güzelin reddini birbirine karıştırır: *psychedelic, punk, grunge*.

1969’dan 1972’ye, yetmiş iki şarkı eşliğinde, Bob Marley dünyanın bütün gençlerini fetheder, başkaldırı ile melodiyi, romantizm ile mizahı bir araya getirerek popüler müzikte devrim yaratır. Popüler beyaz müziğin devleri –Eric Clapton, Paul McCartney ve Mick Jagger– ona ilgi duyar. 1977’de, Negus hapiste öldükten iki yıl sonra, Marley kanser olduğunu öğrenir; kendisini çocuklarına adamak için şarkı söylemeyi bırakır. 11 Mayıs 1981 günü öldüğünde, müziği çoktan Amerika’yı fethetmiştir. Amerika’da birçok akımın doğmasına sebep olur, bunlardan biri ise tekrarlamayı çökerten stillerin en önemlisi olacaktır: *rap*.

Hayatını Doğaçlamak: Rap

1975’e doğru Jamaikalı bir müzisyen, Kool Herc, *block-parties* denilen, trafiğe kapalı sokaklarda yapılan eğlenceleri canlandırmak için, *sound-system* prensibini Bronx’a ithal eder. Onun arkasından, başka MC’ler (*merasim yöneticileri* anlamına gelen *maitres de cérémonie*’nin baş harfleri; bu isim XVIII. yüzyılda Louisiana’ya göç eden dans yöneticilerinden türemiş) bir süre sonra, iki okuyucu ve yivli vinil plaklarla oynayarak, rap diye adlandıracağımız müziğin temellerini atar (Amerikan argosunda rap, “dedikodu yapmak”, başka bir deyişle doğaçlama konuşmak demektir). Yönünü değiştirdikleri techno’ya tepki olarak, onlar da tekrarcı bir tempo (ya da *breakbeat*) kullanır ve bilinen müziklerden, günlük gürültülerden kolaj yaparak sert bir tınısal evren yaratırlar; anlatılarla, bağırımlarla, “hakaretlerle” dolu sözleri bir

ritme uyarlarlar. İşsizlikten, hastalıktan, şiddetten bahsederler; müziği duvar boyacılığı (grafi) ve yeni bir dans biçimiyle (breakdance) birleştirir ve hip-hop –zenci gettoların argosunda *hip* para, *hop* ise dans etmek anlamına gelir– kültürünü yaratırlar.

Bir başka hikâyeye göre (daha az inanılır...) *rap* kelimesi, 1979'da New York'un bir FM radyosu olan PIX'te meydana gelen bir olay sonucu ortaya çıkmış: Bir sunucu, dönemin revaçtaki şarkılarına tecavüz etmek (rape) için yayın sırasında plakları kırmış.

Ne olursa olsun, o sene rap o kadar popüler oldu ki bağımsız bir müzik yapımcısı olan Sugarhill, ilk 45'lik plağın, *Rapper's Delight*'ın yapımını üstlendi. Plak, büyük bir zafer elde etti.

1980'li yılların ilk yarısında gitgide daha muhalif olan MC'lerle birlikte rap müziği, zenci topluluklara iyice nüfuz etti. 1986'da beyaz dinleyiciler de, Aerosmith (*Walk This Way*) ve Public Enemy (*It takes a nation to hold US back*) gibi rock grupları, ve Ice T ile Ice Cube gibi kişiler sayesinde son derece şiddet yüklü bir rap dinlemeye başlar. 1989'da Niggers With Attitude grubunun ilk albümü, *Dope Men*, *Gravista Gravista*, *Fuck The Police* gibi şarkılarla polisin uyguladığı şiddeti açığa vurur. Bazı rap'çiler ise mizah ve şiir ile ayırt edilir; örneğin Red Hot Chili Peppers, müziğinde soul, reggae, caz ve hatta "düşman kardeş" techno'yu bile birleştirir. Derken ortaya, suç işlemenin sınırında duran, gitgide daha fazla cinsel ağırlıklı, beyaz karşıtı, Yahudi aleyhtarı ve homofobik sözler kullanan gangster rap hareketi çıkar.

İngiltere'de rap, Asian Dub Foundation ile zafer kazanır. Manchester'da Rae ve Christian, İngiliz popunun ve soul'un geleneklerini hip-hop'ta kullanırlar. Fransa'da rap, 1990'da Seine-Saint-Denis'de, biri Portekiz, diğeri Martinique'ten gelen iki gencin bir araya geldiği NTM grubu ile ortaya çıkar. Onları Doc Gynéco, MC Solar, IAM, Akhenaton izler; bunlar Fransızca, Arapça, UoUlof ve verlan'ı" birbirine karıştırarak özgür bir lisan ile popüler bir şiir yaratırlar. 1981 dalgası sırasında doğan özel radyolardan biri, Skyrock, RFM ve NRJ ile birlikte yirmi yaş altı dinleyicilerin yarısını rap sayesinde toplayarak kendine servet yaratır.

* Batı Atlantik öbeğinden Nijer-Kongo dili. (y.h.n.)

** Bazı kelimelerin hecelerine, yer değiştirerek, kullanılan argo. Örneğin "kafe" yerine "feka" gibi. (y.h.n.)

Amerika’da 1991’de, Run DMC, LL Cool Wu Tang Clan gibi gruplar, 1992’de ise De La Soul, rap’i hit-parade’ların yukarılarına taşırlar. O zaman “patron”lar, rap’i ele alırlar: En iyi bilinen rap markası, Def Jam, böylece CBS ve Sony tarafından dağıtılır.

Oysa sözlerdeki şiddet öyle büyüktür ki rap, politik bir konu haline gelir. Artık yirmi yıl önce Jim Morrison’da olduğu gibi lanetli şairleri hapishaneye veya sürgüne göndermek söz konusu değildir, ama kamuoyuna şikâyet etmek mümkündür. 1992’de başkanlık seçimleri kampanyalarına başlar başlamaz George Bush ve Bill Clinton, rap’i alenen kınarlar.

Bugün rap’in başarısı, bir yüzyıl önce cazda olduğu gibi, zenciler gibi davranmak isteyen (ya da zencilerin öyle davran-dıklarını düşünen) beyazlar tarafından elde edilmiştir. Detroit’li ırkçı beyaz rap’çi Eminem, –kayıtları bir ses dâhisi olan Dor. Dre tarafından yapılmaktadır–, zencilere, bazı beyazların onlardan imal ettikleri alaylı betimlemeyi geri verir.

Dünyanın öteki ucunda, müzik, yine doğaçlama hakkı vasıtasıyla nihai bir totaliter düzenin çöküşünü bildirmektedir.

Perestroyka’yı Doğaçlamak: Blatvoy’lar

Sovyetler Birliği’nde, aynı bütün diğer diktatörlüklerde olduğu gibi caz yasaklanmıştır: Çünkü Batı’nın yaşam tarzını yansıtır, çünkü gençliği bir araya getirir ve çünkü doğaçlama ideolojik olarak yanlış, tehlikeli, planlamaya aykırı bir harekettir. Halkın ne caz plaklarını, ne de yabancı radyoları dinleme hakkı vardır. Hele bu müziği çalmaya hiç hakları yoktur.

1948’de Sovyet kültürünün en başta gelen teorisini Andrey Jdanov, müziğin politik bir araç olduğunu ve yatıştırıcı, önceden belirlenebilir ve geçmişe dayalı olduğu takdirde iktidarın kazançlı çıkacağını açıklar:

“Henüz yüzeye çıkmış olmakla birlikte iki eğilim arasında duran, çok derinlere inen bir çatışmayla karşı karşıyayız. Birincisi, Sovyet müziği için mantıklı, ilerici yüksek ideolojik değerlerin, gerçekçi hakikatin ve halkla organik bağların bir araya gelmesinde klasik mirasın, özellikle de Rus müzik ekolü geleneklerinin oynadığı büyük rolün kabul edilmesine bağlı bir temel ortaya koymaktadır. (...) İkinci eğilim, Sovyet sanatına aykırı bir biçimciliği, yenilik adına yapılan göstermelik bir çaba bahanesiy-

le klasik mirasın reddini, müziğin halkçı karakterinin inkârını, halka hizmeti kabul etmeyişi ifade ediyor; bütün bunlar, seçilmiş küçük bir estet grubun tamamen kişisel duygularının yararınadır (...). Sovyet bestecilerinin, son derece önemli iki görevi vardır. En önemli olanı, Sovyet müziğini geliştirmek ve mükemmelleştirmektir. Diğer ise Sovyet müziğinin içine, çökmekte olan burjuvaziye ait öğelerin davetsiz olarak girmesini engellemektir. SSCB'nin bugün, evrensel müzik kültürünün hakiki emanetçisi olduğunu unutmamak gerekir, tıpkı diğer konularda, burjuvazinin geriliklerine ve kültürel yozlaşmaya karşı medeniyetin ve kültürün kalesi olması gibi. Dolayısıyla Sovyet bestecilerinin sadece müzikal kulaklarının değil, aynı zamanda politik kulaklarının da daha hassas olması gereklidir. (...) Sizin göreviniz, Sovyet müziğinin üstünlüğünü doğrulamaktan, güçlü bir Sovyet müziği yaratmaktan ibarettir...”

Tüm totaliter söylevler gibi, Jdanovcu söylev de stratejik ve askeri üsluptadır: Müzik, yeniye ve yabancıya karşı bir “kale” olmalıdır. Onu “korumak”, aynı zamanda “güçlü” ve “Sovyetlere özgü” olmasını sağlamak gerekir.

Stalin'in ölümünden sonra Batı “derlemeleri” resmen yasaklanmaya devam eder. Moskova'da bazı moda şarkılar, belli etmeden bazı Amerikan ritimlerini kullanıyor olsalar dahi, Batı müzikleri radyolarda yayınlanmaz. Oysa rock, Amerika'da ortaya çıkar çıkmaz, yabancı radyolar ve kaçak olarak getirilen plaklar yoluyla el altından Sovyetler Birliği'ne de girer. İktidar onları *blatvoy*'larla (“serseri şarkıları”) asimile eder ve yasaklar. Burada da, yine, metin doğaçlaması yapma hakkı söz konusudur. Ama bu müzikler resmi radyolarda çalınmasa bile, umumi alanlarda, gençlerin kulüplerinde, Parti tarafından kontrol edilen orkestralarda rock yasaklanmış olsa bile herkes –en azından Moskova'da ve büyük şehirlerde– büyük Batı hitleriyle oldukça hızlı bir biçimde tanışır.

On yıl boyunca el altından dağıtılan rock, bir sığınak olur; gençler, yazmaya hakları olmadığı şeylerin şarkısını söyler: demokrasi, Stalinizm, ülke dışındaki askeri müdahalelere karşı düşünceler, vs. Derken, atışılı yılların ortasından itibaren

* Andrey Jdanov, *Sur la litteratur, la philosophie et la musique*, Les Editions de la Nouvelle Critique, 1950 [Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine, Kaynak Yayınları, 1996].

sansür yumuşar; rock, üniversitelerde ve gençlik kulüplerinde kendini İngilizce, sonra Rusça duyurmaya başlar. Devletin bazı maaşlı müzisyenleri, repertuarlarına rock ritimleri kaydederler. 1975'e doğru amatör gruplar gün ışığına çıkar: Televizor, Kino, Auktion, V.V., D.D.T. 1980 yılında yaşlanmakta olan Brejnev iktidarı, bu grupların en ünlülerinin resmi Tiflis müzik festivaline katılmasına izin verir. Ama aralarından biri, Aquarium, sözlerindeki şiddet ve Batı gruplarını taklit ederek sahnede sergilediği davranışlarıyla festivalde skandal yaratır. Baskı yeniden başlar.

1983'te iktidara geldiğinde Yuri Andropov, rock'ı "ideolojik ve estetik açıdan zarar verici" ilan eder. Bir sonraki sene, rock grupları kendiliğinden liselerde görünmeye başlar. Üç yıl sonra Gorbaçov biraz daha fazla esneklik gösterecektir; şarkı sözleri daha özgür olur; yabancı müzik, resmi radyo kanallarında daha sık çalınır. 1987'de rock'a adanmış ilk festival Leningrad'da düzenlenir; bazı gruplar İngilizce, bazıları Rusça, V.V. adlı grup da Ukrayna dilinde söyler. Orada aynı zamanda hem komünizmin sona erdiği, hem de Sovyetler Birliği'nin parçalanacağı haberini duyabilirdik.

Aynı dönemde Batı'da başka bir devrim başlamaktadır: Artık estetik değil, ekonomik bir devrim. Piyasayı genişletebilmek için, satın alınan malları depolayabilmek gerekmektedir. Ama plaklar ve kasetler dinleyicinin evlerindeki yerlerini almışlardır bile. Tüketimi artırmak için demek ki müziği, her tür somut destekten arındırmak ve sanal olarak, sonsuza dek toplanmasını sağlamak gerekmektedir.

B. BAĞIŞ, KORSANLIK VE SANALLIK

İlk Korsanlar

Jean-Sébastien Bach'ın oğullarından biri olan Karl Philipp Emanuel dinlemenin "hoş görülen bir hırsızlık" olduğunu söylerdi. Gerçekten de, gösteri tarihi boyunca müzisyenler, eserlerini duymakla ve duyurmakla ilgilenen kişilerin kendilerine bir ücret ödemesi için savaşımlar.

Kayıtla birlikte bir konserin kaydını saklamak mümkün hale geldi. Ama en başında bir gösterinin kayıt maliyeti, bir fonogramın alım ücretinden çok daha yüksek olduğundan, kişisel kullanım için bir kayıt gerçekleştirilmesi düşünülemezdi; bir

kaydın üretim maliyetinin, seri halinde, birçok kayıt satılmadan karşılanması hayal edilemezdi.

Ellili yılların başında ortaya çıkan ses kayıt cihazı ile birlikte, her dinleyicinin radyoda yayınlanan bir icrayı kaydetmesi veya bir plağı kopyalaması, böylece kendi emeği ile kaliteli bir kayıt üretmesi mümkün hale gelir; maliyet artık düşmüştür, ama teknik kalitesi henüz yetersizdir; bir tüketicinin, piyasadaki teknik kalite seviyesiyle hemen hemen eşit kayıtlar yapabilmesi için yetmişli yılları ve minikaseti beklemek gerekecektir.

Geniş tüketici kitleleri olan elektronik aygıt üreticileri ve çoğunlukla müzik haklarını ellerinde bulunduranlar, kendilerini tehdit eden bu gelişmenin ilk sorumlularıdır: 1955'te özel kullanım için ilk ses kayıt cihazlarını, 1970'te ise ilk minikaset kaydedicileri ve video kayıt cihazlarını piyasaya sürenler, pikap üreticileridir. CD, kasetin yerini aldığı anda CD kaydedicisi ile CD-R'yi icat edip ticarileştiren, yine Philips'tir, hemen sonra da müzik kataloğunu EMI'ye satmıştır. Müzik endüstrisi, böylelikle kendi kendisine rakip olma alışkanlığını edinir. O zaman ortaya, ayırt edilmesi gereken üç uygulama çıkar: bir icranın veya radyo yayınının şahsi amaçlı *kopyası*; bir plağın veya kişisel kopyanın özel bir kopya daha yapılarak, bir yakına *hediye edilmesi*; bu kopyaların *büyük çapta ticareti*, başlı başına yasadışı uygulama ve başlı başına korsan kopya.

Gerçekten de yasa, bir eseri kopyalayan kişinin, söz konusu eseri zaman içerisinde özel olarak dinleme amacı güttüğü sürece bir kopyanın yasal olduğunu kabul eder ve bu kayıtların dolaşımına izin verir. 1984'te Universal'ın Sony'ye açtığı bir dava vesilesiyle Amerikan Yüksek Mahkemesi, bir CD kaydedicisinin kişisel kullanımının olduğu gibi, kaydedilen CD-R'lerin de ticarileştirilmedikleri sürece yasal olduğunu kabul eder. Ve bir süre sonra başka bir okuma ve kayıt teknolojisi olan ve daha da iyi çalışan DVD çıktığında, aynı hukuki prensipler geçerli olur; artık herkes, bir metni, bir sesi, bir resmi, bir konseri, bir filmi kendine tahsis edebilecektir, kendi kopyasını kendine saklamak veya kaydı ticarileştirmeden bir yakına vermek şartıyla: Kimse birinin, kendisine ait bir şeyi bir başkasına hediye etmesini engelleyemez.

Eser sahipleri ve yayıncıların kazanç kayıplarının bir bölümünü karşılamak üzere bazı yasalar, kayıt okuyucularına ve kayıt

araçlarına vergi koyar. 3 Temmuz 1985 tarihli bir Fransız yasası ve 1992 tarihli bir Amerikan yasası (Audio Home Recording Act), hediyelerin ve korsanlığın bedelini yasal araçlara ödeterek dijital ses kayıt araçlarını vergilendirir. Böylelikle sanatçıların finansmanını olduğu yerde buluruz, olması gereken yerde değil.

Ama bu vergiler, ne kadar ağır olursa olsun, teknolojinin git-gide kolaylaştırdığı kişisel kopyayı, hediye ve korsanlığı hiçbir şekilde yavaşlatmaz. Bugün dünyada üç müzik kaydından biri –tahmin etmesi her ne kadar mümkünse de– kişisel veya korsan kaynaklıdır.

Bu kopyaların fonogram satışları üzerindeki etkileri önce-leri az da olsa, gitgide önem kazanmaya başlar. 2000 yılında Fransa’da satın alınan boş CD sayısı (200 milyon), satın alınan müzik CD’sinden (154 milyon) daha fazla olmuştur. Amerika’da, kopyalaması en kolay olan *single*’ların satışı, 2000’de %40 düş-müştür. Bazı ülkeler (Rusya, Brezilya, Çin, Hindistan ve İtalya) az veya çok açık bir biçimde korsan kaset, CD ve DVD ticaretine izin verir. Yani kişisel kopyalama ile korsanlık, artık ek faaliyet-ler olmaktan çıkmış, tekrarlama endüstrisinde kayda değer bir “orijinalin yerini alma” tehdidi haline gelmiştir. Birçok ülkede “patron”lar, haklarına daha fazla saygı gösterilmesini sağla-madan önce, rekabet edebilmek ve kendi ürünleri için müşteri oluşturmak amacıyla meseleye hoşgörüsüyle yaklaşarak ürünlerini ucuz fiyattan pazarlarlar.

Müziğin Maddeden Arındırılması: MP3

Bağışlanmış veya satılmış, yasal veya korsan, müzik-nesne-ler yer tutmaktadır. Ve kasetten DVD’ye her ne kadar boyutlar küçülse de, depolanmaları çok yer tutar, öyle ki endüstrinin satmak istediği kadar malzeme satılamaz. Bu yüzden daha az yer tutan, daha farklı bir depolama yöntemi arayışı başlar.

Nasıl gösteri tikanıklığı tekrarlama ihtiyacını yarattıysa, tek-rarlama tikanıklığı da bir başka dağıtım tarzına ihtiyaç yaratmış-tır. Her zaman olduğu gibi bu problemin çözümü de bir başka-sınıninkine bağlıdır: Müziği, akustik titreşimli bir sisteme ihtiyaç duymaksızın nasıl iletmeli? 1957’de, Bell laboratuvarlarının araştırmacısı olan Max Matthews, bir müzik kodlaması ve dijital yayın ölçüsü, yani MIDI (Musical Instrument Digital Interface)

ölçüsünü ortaya koyar; yeni enstrümanlarla ilgili olarak bundan tekrar söz edeceğiz. O günden sonra her eser, tınısal genişliğin kesintisiz varyasyonlarını kesik kesik ölçen ikili veriler topluluğuna indirgenir; bu verilerin bütünü, bir eseri bilgisayarda tekrar dinlemek veya telefon ile nakletmek için gerekli her şeyi içeren bir dosya oluşturur. Bu müzik dosyaları kayda değer boyutlardadır: ikili işaretlere dönüştürülmüş bir saatlik müzik, 50000 daktilo sayfasına tekabül eder. Bu miktarlarda sinyaller iletmek için de kayda değer bir zaman, dolayısıyla bir ücret gerekir. Bu yüzden daha az yer kaplamaları ve ağ üzerinden daha hızlı aktarılmaları için onları bastırmak, “sıkıştırmak” gerekecektir.

Seksenli yılların başında herkes, bu sayısal veriler için bir sıkıştırma yolu aramaya koyulur. Sony ve Philips, birlikte bir araştırma işine girerler. Ardından Eurêka adlı bir Avrupa programı tarafından finanse edilen Fransız Thomson şirketi ve Dr. Karlheinz Brandenburg’un yönetimindeki, entegre devreler ile ses kodlaması alanlarında uzmanlaşmış, Nuremberg yakınlarında bulunan bir Alman araştırma merkezi, Freunhofer Institut, sıraları geldiğinde beraber aynı işe girerler.

Bununla birlikte, sinema endüstrisi de müzikle aynı gelişmelerin peşinde olduğundan, 1988’de, profesyonel kuruluşların teknik kurulları çerçevesinde bir çalışma grubu, Moving Pictures Expert Group kurulur; amaçları sadece sesin değil resimlerin de sıkıştırılması için bir yöntem belirlemektir. Bu şekilde ilk tanımlanan yöntem, MPEG1, Philips tarafından film depolamak için kullanılır, ama kalitesi henüz ticarileştirilemeyecek denli kötüdür. Bir süre sonra ikinci versiyonu MPEG2, kaliteli görselleri depolamak (ama henüz yaymak için değil) için gerçekten pazarlanabilir bir kaliteye ulaşır, Philips de bunu DVD için kullanır.

1992’de Thomson-Freunhofer ortaklığı, bu kez ses için, yazılımın üçüncü versiyonunu çıkarır; MPEG Audio Layer 3 –kısaca MP3–, depolanacak ve iletilecek ses dosyasının boyutunun on ikiye bölünmesini sağlar. Bu, kesin sonuca götürecek bir gelişmedir, en azından ses için: Bir ses dosyasının bir bilgisayardan diğerine aktarımı, kişisel kasetlere oranla çok yüksek bir ses kalitesi sağlanırsa mümkün hale gelir. Böylece depolanması ve her tür fiziksel destekten uzak olarak –sanal olarak– taşınması

mümkün olan ilk dijital müzik biçimi belirir. Elbette bu, henüz ideal çözüm değildir: İletme süresi çok uzun sürmektedir ve sadece hızlı İnternet erişimi olanlar bundan rahatça yararlanabilir; bilgisayarda dinlenebilen bu müziği taşımak kolay değildir, çünkü onu bilgisayarda yeniden bir CD'ye kaydetmek gerekir. Ama gelişme öyle büyüktür ki, 1994'ten itibaren MP3 adı verilen bu dosyalar internette dolaşmaya başlar bile. Ve her zaman olduğu gibi korsanlık araçlarını, yine endüstri kendi kendine sağlar: Sony, sabit diske alınan bir MP3'ü CD haline getirmek için bir "kaydedici", ardından da MP3'leri bilgisayardan doğrudan alabilen taşınabilir cihazlar piyasaya sürer.

Ama bu tür dosyalar, telif haklarını koruyan derneklerin baskılarına itaat etmez. Ortada ne gösteri, ne de kayıt vardır, ve kimse MP3'lerin bilgisayarlardaki varlığını ve dolaşımının nasıl kontrol edileceğini bilemez. Bilgisayar sahiplerinin özel hayatlarına zorla girmeden, insanların bu sanal müzik-nesnesinin telif hakkını ödeyip ödemediğini ve dolayısıyla satın alıp almadığını kontrol etmek mümkün değildir. Oysa yasa, sınırları çok çabuk tahdit eder: Bir MP3'ü şahsi olarak dinlemek için almak yasalsa da, bir yakına yollamak yasadışı kabul edilmektedir. Büyük değişiklik: Diğer kayıtlar için hoş görülen şahsi bağış, artık yasaklanmıştır. Yasal olarak sahip olduğumuz bir şeyi birine vermek, ilk kez yasadışı olmuştur. Bu durumda korsan, müzik dosyalarını veren kişi olmuştur, onu şahsi olarak kullanan kişi değil. 1996'da Montpellier öğrencileri, web sitelerine isteyenlerin ücretsiz indirebilmesi için koydukları müzik dosyaları yüzünden mahkûm edilirler; site kullanıcıları ise dava edilmezler. Hukuk, bu temel üzerine kurulur.

Bu tür dosyaları yasal olarak satmak üzere şirketler kurulur. 1997'de Michael Robertson, kullanıcılara 117500 sanatçıdan gelen 750000 müzik dosyası sunan MP3.com'u yaratır. MP3.com aynı zamanda hem bir radyo istasyonu, hem de bir müzik marketidir. Dinleyiciler, sitede dosyaları ücretsiz olarak dinleyebilir, ya da bilgisayarlarından ödeme yaparak bu dosyaları indirebilirler. MP3.com, sanatçılara, parçalarının indirilme sayısı oranında ödeme yapar, ve kendi gelirini de, bir radyo gibi reklamdan ve bir müzik marketi gibi dinleyicilere plak dolabını (My MP3.com) satarak kazanır. Bir yakına nakledilmesini engel-

lemek için plak dolabı müzik marketinde kalır. Bu bir devrimdir: Müziğin dağıtım maliyeti alaşağı olur; artık üretimi karşılamak için, teorik olarak 100000 CD yerine 20000 MP3 dosyası satmak yeterli olacaktır. MP3.com ile aynı modelde başka siteler belirir: Amerika'da CD now.com, Stargig.com, People Sound; İtalya'da Vitaminic. Bu siteler de aynı zamanda hem radyo (ücretsiz olarak müzik dinleyebildiğimiz için) hem de müzik marketleridir (dinlenen müzik dosyalarını sattıkları için).

Bu dosyaların korsan olarak dolaşmasını engellemek için Amerika'da meslek grubu, 1998'de Digital Millenium Copyright Act ismi altında bir yasa çıkarmaya çalışır. Yasa, erişim sağlayıcı firmaların, fikir hakları yasalarına uymayan bütün şirketlere, özellikle de eser sahiplerine telif hakkı ödemedi ve dosyalarını korumadan müzik satan sitelere sunucularını kapatmalarını buyurur. Endüstri, böylece diğer destek araçlarında olduğu gibi, MP3 dosyalarının telif hakları için de bir kontrol sistemi kurabileceğini hayal eder, adını da Sound Digital Music Initiative koyar. Bu projeye göre her dosya, kullanımı için verilen lisansı betimleyen bir sayısal tanımlayıcı ile işaretlenecek, ve sadece telifi ödenen dosyalar, meslek grubunun etiketlediği okuyucu cihazlar tarafından okunabilecekti. Telif haklarını koruyan dernekler, her eser için bir de dijital tanımlama standardı çıkarılmasını ve teliflerin ödendiği emanetçiler olarak kalmayı ummaktadırlar.

Ama endüstri de, telif dernekleri gibi kendisini akıntıya kapırmıştır. 1998'de on sekiz yaşında Amerikalı bir öğrenci, Justin Frankel, çok kolay bir biçimde müzik dosyaları yaratan ve okuyan bir cihaz yarattığında SDMI, hâlâ dosya dolaplarında uyumaktadır. O zaman dosyalar, kontrolsüz bir biçimde ağ üzerine yayılır.

Bir sonraki sene, Amerikan müzik şirketlerinin temsilcisi RIAA, Diamond Multimedia Systems Inc. adlı bir şirkete karşı bir dava bile kaybeder. Söz konusu şirket, MP3 dosyalarının sabit diske kaydedilmesini sağlayan, ama dosyaların başka bir alete devredilmesine izin vermeyen, Rio adında bir cihazı pazarlamaktadır. Bunun tersine Universal, kendi izni olmadan sanatçıları pazarlayan MP3.com'a karşı açtığı davayı kazanır. Ama her şey bir yana, ürünlerini satmakta olan bu sanal müzik marketini kapattırmaktansa Universal ve diğer "patron"lar, MP3.com'un,

kataloglarını kullanmasına izin vermeyi tercih ederler... sermayesinin %25'i karşılığında!

O dönemde sanal müziğin, en büyük müzik firmalarından onay alan sanal marketlerde satılması için bir anlaşma sağlanması yapılmış gibi gözükmektedir. Ama teknolojinin, her şifreyi kırdığı ve ücretsiz indirilen MP3 dosyalarının, gitgide daha özgür –ve anonim– bir biçimde dolaştığı göz ardı edilmştir.

Sanal müziğin imkânsız kontrolü: Napster'dan Gnutella'ya

Eylül 1998'de MP3 dosyalarının özgür dolaşımı hızlanır ve Amerikalı bir öğrenci, Shawn Fanning, onların sadece MP3.com gibi sanal marketlerde değil, aynı zamanda İnternete bağlı tüm kişisel bilgisayarlarda da bulunmasını sağlayan bir program düşünür. Başka bir deyişle bir kez birisi tarafından elde edilen bir dosya, herkes tarafından erişilir hale gelir. Eylül 1999'da Fanning, İnternette, Napster adını verdiği programının ücretsiz bir ilk versiyonunu sunar. Şirketin sunucusundan, Napster'a kaydolmak şartıyla, tüm kayıtlı bilgisayarların plak dolaplarından oluşan, neredeyse sınırsız bir plak dolabına girmek mümkün hale gelir. Almak için vermek gerekir. Program, muazzam bir başarı sağlar: Yıl sonunda İnternet üzerinden, çoğunlukla Napster'dan geçerek 90 milyon saatlik müzik kopya edilmiştir. Aralık 1999'da Amerikan Müzik Yapımcıları Birliği, Napster'ın kapatılmasını talep eder. Napster'ın kapatılmasından korkan kullanıcılar ellerini çabuk tutarlar, ve şubat 2000'de 1,1 milyon kopyadan, ağustos'ta 6,7 milyon kopyaya ulaşırlar! Böylelikle yıl sonunda 500 milyon saatlik müzik alınmış, 260 milyon dosya da yaratılmıştır; 60 milyon kişi –çoğu Amerikalı gençler– Napster'ın ücretsiz müşterisi olmuştur. Bütün dünyadan müzikler keşfedip, sonra yine yasadışı olan "DJ"lerin sitelerine girmekte, eser sözlerini kendi anadillerine çevirmekte ve bir yandan dinlerken, bir yandan kendileri de müzik yaratmaktadırlar. Dinleyenler için müzik, artık yalnızca kişisel bir keyif aracı değil, aynı zamanda bir gruba ait olduğunu tasdik etme, başkalarıyla muhabbet konusu bulma yoludur. Dünyanın bütün gençleri arasında bir millete veya sosyal bir sınıfa aidiyetten ve bütün dillerden bağımsız olarak evrensel, yatay bir bağ oluşturur. İnternet, dünya ölçeğinde bu değiş tokuşu mümkün kılrsa bile,

Napster sadece geniş banda sahip kullanıcılar için kolay kullanım sağladığından, bu değiş tokuşun çoğu Amerikalı gençler arasında ve hit-parade'ların tepelerindeki şarkılar için yapılır; bu alışveriş Avrupa'da, Hindistan'da veya Latin Amerika'da daha nadirdir ve az bulunan şarkılar için yapılır.

Nisan 2000'de, yapımcılarının isteği üzerine Metallica grubu Napster'ı şikâyet ettiğinde, Amerikan hukuk mekanizması harekete geçer. Temmuz'da bir yargıç, sitenin geçici olarak durdurulmasını emreder. Beklenmedik bir şey olur: En büyük beş şirketten biri, Bertelsmann, siteyi ödemeli yapacağına dair söz vererek Eylül'de Napster'ı satın alır. Sitenin müşterileri serbestliğin sona ereceğini beklediklerinden, hâlâ zaman varken ondan faydalanmak için acele ederler: Sadece ocak 2001'de 3 milyar ücretsiz dosya indirilir! 12 Şubat 2001'de Kaliforniya yargıcı, Napster'ın kapatılmasına karar verir, korsan olduğu için değil, kullanıcılarını korsan yaptığı için. O gün, siteden MP3 ile sıkıştırılmış 130 milyon şarkı indirilir. O günden beri Napster, yasalarla korunan tüm dosyaları attığını iddia eder, bu dosyalar onun dışında, hâlâ kontrolsüz bir biçimde dolaşmaktadır.

Napster, hemen en büyük şirketler tarafından kopya edilir, oysa bu uygulamadan en fazla uzak duranlar onlar olmalıdır; ama, korsan kaset dolaşımını sağladıkları gibi, şimdi de korsan dosyaların dolaşımına ön ayak olmaktadırlar. 2000 yılı başında bir AOL-Time-Warner ortağı olan, üç yıl öncesinde MP3 okuyucu yazılımını yaratan Justin Frankell'in yönettiği Nullsoft, piyasaya Gnutella'yı sürer. Napster'inkine yakın bir sistem olmasına rağmen Gnutella'yı kontrol etmek daha zordur, çünkü dosyaların, bir sunucudan geçmeden dolaşmasını sağlar. Bunu öğrenen AOL yönetimi, Gnutella'nın yayını durdurmaya çalışır; ama laboratuvarından kaçmış bir virüs gibi, çoktan İnternette dolaşmaya başlamıştır. Altı ay sonra aynı gruba ait bir başka şirket, Aimster, bu kez AOL'un elektronik posta müşterileri arasında dosya alışverişlerinin anonim hale gelmesini sağlayan başka bir yazılım çıkarır. Program, hemen Yahoo ve başkaları tarafından benimsenir. Elektronik posta hizmeti veren bu şirketlerden birinin müşterisinin MP3 dosyaları alıp almadığını bilmek hemen hemen imkânsız hale gelir. Aynı şekilde ortaya, *open nap* denilen yüzlerce Napster kopyası çıkar, ve bu kez Scour Exchange gibi

videoların dolaşımını sağlayan yazılımlar belirir. ICQ gibi *chat* yazılımları bile müzik dosyaları değiş tokuşunu sağlamak için değiştirilir, hatta Linux programında herkes bir dosya yaratabilir. Öyle ki bu sunuculardan birini seçebilmek için Napigator isimli bir özel site, lüzumlu hale gelmiştir...

Sonuçta ücretsiz yükleme ile kıyaslandığında (5 milyar dolar), ücretli yükleme işlemleri deveye kulak gibi kalır (9 milyon dolar). Artık bir milyar MP3 dosyası özgürce dolaşmakta ve günde 100 milyonu indirilmektedir. Uzun zamandır ilk kez bedava müzik fazlasıyla çoğunluğa erişmiştir, en azından sanal ortamda.

Bazı müzisyenler, müziklerinin internet üzerinden bedava dağıtılmasını kabul ederek bu duruma razı olurlar. Napster ile fazla bir şey kaybetmediklerini düşünürler, ve “atılabilir” tüketim malzemeleri olarak gördükleri dosyalar için kendilerine ödeme yapılmasını reddederler. Gelir kaynağı olarak sadece plaklarını, konserlerini, radyo ve televizyon programlarını, ve MP3 dosyaları dinleyicilerinin onlar için değer biçtikleri bağışları muhafaza etmek isterler. Onlar, herkesin istediği miktarı doğrudan doğruya yaratıcıya ödeyebileceği, kendiliğinden yapılan bir bağış, *potlaç* ekonomisi hayal ederler. Hatta her dinleyicinin, müziklerini istediği gibi kullanmasını, onu değiştirme ve ondan esinlenme hakkını savunurlar. Rock grubu Butthole Surfers gibi bazı gruplar, kendi eserlerinin kopyalarını kendileri bile derleyip yayınlamaya başlarlar...

Ve bu durum sadece başlangıç aşamasındadır: RIAA, erişim sağlayıcılarının yükleme sitelerini kabul etmelerine yasak koyduğu için bu siteler, gitgide Amerika dışına, “sanal cennet”lere yerleşmeye başlarlar. Üstelik bu siteler, en büyük firmaların müzik vermeyi reddedemeyeceği, çok yüksek kalitede radyolar haline gelir, o zaman da dinleyiciler tamamen yasal ve anonim kayıtlar yapabilirler. Eğer bu eğilim ilgi görürse, müzik eserleri taşınabilir bütün aletlerden ulaşılabilir hale gelirler: playstation’lar, cep telefonları, elektronik ajanda ve kitaplar...

* Yüksek sınıfa mensup bir birey ya da bireyler grubunun, bir başka toplumsal sınıftan bir bireye bazı bağışlarda bulunarak, ona meydan okumasına veya bunları karşılıksız kabul etmek ya da kendisine eşdeğerini sunmak ve böylece olumlu bir karşılık vermek zorunda bırakmasına yarayan davranış ya da ayinlerin tümü. (y.h.n.)

Eğer durum böyle olursa, özgür ve yaygın değiş tokuş yapılan, dünya çapında ücretsiz bir gösteri dünyasına gireriz: her rüzgâra açık, sonsuz bir medyatek. Müziğin kendisinden çok, İnternette müzik arama zevki, insanlara tanışma, keşfetme ve yalnız olma imkânları sunar. Ödemek zorunda kalmadan hediye edebilme imkânları. Müzisyenler, telif şirketleri, yayıncılar ve “en büyük”ler bunu engellemek için her şeyi yapacaklardır.

Sanal Müziği Satmak

Tüketicinin bu eğilimini piyasa yasalarına yeni baştan sokmak, satın almaya mecbur etmek ve hediye etmeyi yasaklamak için, mülkiyeti muhafaza edecek bir yöntem bulmak gerekir, yani sanal dinletiyi, sanal bir konser salonunun veya sanal bir kütüphanenin içine kapatmak; bunun için de her (sanal) gösterinin (sanal) girişine, (sanal) gişeler koymak, böylelikle her dinletinin parasını ödetmek ve kaydın naklini engellemek. Bu, aynı zamanda hem dünya çapında bir gösterinin, hem de sınırsız bir müzik marketine girişin ticarileşmesini mümkün kılacaktır. Müzik ekonomisinde böylesi bir gelişim, müzisyenler, telif şirketleri veya “en büyükler” tarafından istenebilir ve başarılabilir de. Bu üç grubun her biri, oldukça farklı bir konuma gelecektir.

Bazı sanatçılar, müziklerini İnternette kendileri satmaya çalışmaktadır. David Bowie, Prince, Herbie Hancock, Ice T kendi MP3 dosyalarını kendileri satmaktadırlar. Madonna, yüklemeye imkân tanımayan bir yöntemle son albümünün (*Music*) ücretsiz dinletisini –streaming– düzenler, ve ücretsiz olarak Londra konserini İnternette on milyon seyirciye nakleder. Fransız grubu Daft Punk, İnternette şifreli bir *fan club* yaratır. Bağımsız markalar (*indie*), E-music.com ve Eubee.com gibi ödemeli sifersiteler önerirler. Ama müzisyenler bir araya gelmedikçe, bedavacılıkla başa çıkabilecekleri de pek mümkün görünmemektedir. Büyük ihtimalle çoğu, haklarını savunmaları için güçlü temsilciler bulmaya karar verecektir.

Kimileri bu hakları telif şirketlerine teslim edecektir, özellikle de eser haklarına saygı duyurma gücü olduğunu düşündükleri Avrupa’da. İlk önce komşu ülkelerdeki kullanıcılara bu ücretsiz sitelere girişi yasaklamayı deneyecekler, bunun için de adaletin bu sitelere, Nazizm propagandası yapıyorlarmış ve/

veya Amerika’da piyangoonun yasak olduğu şu veya bu eyalette piyango dñzenliyorlarmış gibi davranmasını sağlamaya çalışacaklardır –başka bir deyişle, eğer dinleyicinin ÷lkesindeki yasaya uymuyorlarsa, ađa girişlerini yasaklamak için uğraşacaklardır. Bu da yeterli olmayacağı için, bu telif şirketleri, müziğin yayınlandığı tüm umumi mekânlarda kullanmakta oldukları denetleme metotlarını uygulamak isteyeceklerdir. Bunun için de dosya gönderimi yapılan mail’leri sayabilmek, bu dosyaların ismini öğrenebilmek ve telif haklarını ödetebilmek için gönderilen tüm e-mail’leri inceleme hakkını elde etmeleri gerekir. Şimdiden istatistiksel olarak bir grup kullanıcı seçilmiş ve özellikle tanınmış iki yüz parçanın dosyalarını bedava alıp verdiği tespit edilen e-mail kullanıcıları, bu şirketlerden bazıları tarafından, basit bir uyarı almış bulunmaktadır. Eğer bu yönde ilerlerlerse, özel alanları hızla istila edeceklerdir. Bunun yasal sayılıp sayılmadığı belli değildir. Eğer amaçlarına ulaşırlarsa, telif haklarını almalarına ek olarak MP3 dosyalarını kullanma hakkının bedelinden olduğu gibi, fonogram yayıncılarından, radyo ve kopyalama cihazları ile dosya indirme işlemcilerinden alınan vergilerden de yararlanma imkânına sahip olacaklardır.

“En büyük” firmalar, kendi haklarından çok sanatçılarınkileri garantiye alan böylesi bir gelişme ile korumada olmayacaklardır. Bu yüzden, yasanın kendilerine veremeyeceği bu hakları teknoloji ile kabul ettirerek, kontrolü ellerine almak isteyeceklerdir. Bunun için üç farklı girişimde bulunacaklardır:

1) Bugünkünün yerini alacak bir süper MP3 kabul ettirerek hâlâ dolaşımda olanları yavaş yavaş kullanım dışı bırakmak. Böylesi bir standart, sadece emniyetli sitelerde kurulmuş olacak, MP3 dosyalarını yeni standartlara uygun hale getirmek imkânsız olacaktır. Bazı yeni sıkıştırma teknolojileri bu rolü üstlenmeye çalışmaktadır: Liquidaudio, Windows Media Audiofile (Microsoft’un), AAC (Freunhofer’ın), Ogg Vorbis, MP3 Pro (Thomson’un). Ama hiçbir şey henüz son şeklini almamıştır.

2) Bu süper MP3’e, tınsal sinyalleri algılanamaz biçimde değiştiren bir işaretleme sistemi koymak ve bu sayede varolan MP3 dosyalarını yok etmek ya da dinlenemez hale getirmek. Bu işaretleri taşıyan bir müzik dosyasını açan biri, otomatik olarak telif hakkı sahibinin sitesine gönderilecektir. AOL-Time-Warner

ve Bertelsmann, bu amaçla ortaklık kurarak Napster tasarısını, Bertelsmann'ın şubesi DWS'nin (Digital World Services) geliştirdiği bir güvenlik sistemi ile birlikte kullanmaya çalışmaktadır; söz konusu güvenlik sistemi sayesinde her dosyaya eklenen bir tür şifre, dosyanın hakları ödendikten sonra devre dışı kalacaktır. Yine Time Warner, EMI ve Realwer Works ile işbirliği yaparak başka bir tasarı geliştirmiştir: Music Net. Universal ve Sony de, Blue Matter isimli başka bir güvenlik sistemi ile üçüncü bir tasarımı, Duet'i kullanmak için bir araya gelmişlerdir; bu güvenlik sistemi ise, bir kez ödeme yapıldıktan sonra, müziğin dinlenmesini ve indirilmesini sağlayacak, ve Napster'dan çok daha iyisi, sözlerin, kapağın, plak repertuarının ve kliplerin de indirilmesini sağlayacaktır.

3) Son olarak da başarılı olmak için "en büyükler, MP3 dosyalarını okuyan cihazların satışını durdurmak zorundadır. Bunun için de okuyucuların içine, dosya alımını engelleyen şifreleme sistemi yerleştireceklerdir. Bunu yapmak için çiplerin doğrudan şifrelenmesi gerekir. Bazıları bu yönde ilerlemektedir. Örneğin Nokia, Intertrust'ün bünyesine katılarak bir şifreleme sistemi geliştirmektedir. Benzer olaylar daha önce de görülmüştür: Bazı teknolojiler, başka teknolojilerin yerine geçmiş ve bazı okuma sistemleri şimdiden ortadan kalkmıştır. Ama her seferinde, yeni müzik-nesnelerini kopyalamak için başka araçlar belirmiştir, bunlar da genellikle büyük şirketlerin kendileri tarafından üretilmiştir. Onların bu sefer aynı hataları yapmayacaklarından ve ellerindeki imkânları kullanmayacaklarından emin olamayız. Çünkü hâlâ hiçbir şey bitmiş ve oturmuş değildir. Sony'nin VAIO Music'inde olduğu gibi, ilk şifreli okuyucu denemeleri de başarısız olmuştur. Bununla birlikte, eğer bu konuda fazla ileri giderlerse, büyük şirketler tekelleşmekle suçlanabilir. Bu yüzden büyük ihtimalle ürünlerini pazarlama tekelini kendi platformlarında tutmayacak ve bağımsız başka markaların da onları pazarlamasına izin vereceklerdir.

Sonuçta, şu veya bu şekilde bedavacılığın ortadan kalkması için telif haklarının, dünya çapında geçerli olması gerekmektedir. Her seferinde olduğu gibi kapitalizm, açıkça belirtilen ve saygı gösterilen bir mülkiyet hakkı olmadan işleyemez. Bu kez bu hak, korunması son derece zor olan bilgi mülkiyeti üzerine olmalıdır. Bu yönde, müzik bir kez daha, kehanette bulunmaktadır.

Bu kavgalar, çok daha geniş ve çok daha önemli piyasalara dönük başka kavgalara işaret etmektedir. Burada da müzik, kendisini aşan değişimlerin bildiricisidir. Eğer piyasa ekonomisi, müzik-nesnesinin, maddesinden arındırılmış, pazarlanabilir bir forma dönüşmesi için baskı yapıyorsa, bu, gösteri ile tekrarlamanın iç içe geçtiğini gösterir.

Müzik ekonomisi, sınırsız bir plak dolabının evrensel gösterisinin pazarlanması ile özetlenebilir.

Eğer “en büyükler” kazanırsa, bugün sanal müzik alanında en büyük yeri kaplayan bedava değiş tokuş yeniden azalacaktır. O zaman bu sürecin müziğin ötesinde, başka alanlara da yayılacağını hayal edebiliriz; o zaman kapitalizm yeni bir döneme girer: Bu dönemde ana ticari ürünler, değerleri, onları kullanan kişileri kendine bağlama kapasitesi olan bilgiler olacaktır. Çünkü temel talep, nesneleri sahiplenmek amaçlı değil, bağlanmak amaçlı olacaktır; temel sunu, sahip olmak amaçlı olmayacak, ait olma amaçlı olacaktır: *kültürel kapitalizm, ağ kapitalizmi.*

Nasıl müzik, ona sahip olma zevkinin ötesinde, ona erişen ve ondan söz edenlerin grubuna ait olma zevkini veriyorsa, endüstri başka sohbet konuları, başka ağlara ait olma imkânları satacaktır: Öncelikli olarak, eğlence, sağlık ve eğitim. Bütün bilgi nesneleri, çoğunlukla *işe hâkim olan bir yetkili* tarafından hazırlanacaktır.

İlk önce, sonu belirlenmemiş olan, doğaçlanan, naklen yapılan gösterilere dünya çapında erişim satılacaktır; bunlar spor olayları, politik olaylar veya, daha ender olarak, konserler olabilir. Çalışmadan artakalan boş zamanı doldurmanın temel etkinliği haline gelen eğlence, oyuncuların söylediklerini anlamayı gerektirmeyen, bir galip seçmeye yönelik gösterilerden oluşacaktır. Böylelikle herkes, atılan golleri naklen yaşamak ve bir an önce kazananın adını bilmek isteyecektir; şahsen, doğrudan orada olmak, böylece hatta olanların ağına katılmak; sonradan konuşulacak olaylardan, diğerleri ile aynı anda haberdar olmak. Şahit olmak, ait olmanın en büyük koşulu olacaktır. Bu gösteriler, bu işten anlayanlar tarafından önerilmek durumundadır: Uluslararası bir spor federasyonu, Olimpiyat komitesi, hükümetler gibi. Ücretsiz olarak yayınlanabilirler, çünkü masrafları, reklamlar tarafından yayından önce karşılanacaktır. Tabii her

şeyden önce insanların, bu çeşit gösterileri tüketmek istemelerini sağlayabilmek gerekir. Şu an için futbol –tenisten, rugby’den, bisiklet yarışlarından çok daha önde giderek– dünyadaki tek gerçek sohbet konusunu oluşturmaktadır. Buna rağmen insan, sadece kendi takımı derece alma şansına sahipse, onunla ilgilenir. Göçebeler dünyasında kalan en son kök salma işaretidir bu. Bir süre sonra bu, başka sporlara, başka etkinliklere, seçimlere, özellikle iyi olduğu söylenen bir klasik müzik konserine veya var-yetelere, herkesin anlaması için yeterince basit ve görsel televizyon yarışmalarına, güç oyunlarına, seks oyunlarına, sinemanın da karışacağı sirk oyunlarına kadar yayılacak, gösteriler gitgide daha “ağır”, daha pahalı olacaktır. Karanlık salonlar, kimi zaman orada ve başka yerlerde bir araya gelen, sanal izdihamla yetinmeyen başka insanlarla birlikte bir gösteriyi yaşamamanın mümkün olduğu son mekânlardan biri olacaktır.

Ardından İnternet üzerinden sağlık hizmetleri satışı başlayacaktır, onlar da doğrudan bu işi bilenler tarafından hazırlanacaktır. Dünyada şimdiden 30 000 sağlık sitesi bulunmaktadır, 70 milyon Amerikalı ise şimdiden internette sağlık testine girmiştir. İnsanın kendi hayatı veya hayatta kalması söz konusu olduğunda, herkes şüphelendiği hastalık hakkında başka bir doktorun vereceği ikinci bir görüşü alarak, kendisine önerilen tedavinin mümkün olanın en iyisi olup olmadığını öğrenmek için para vermeye hazırdır. En iyi hastanelerde çalışan en iyi doktorlar tarafından konan teşhisler satılacaktır. Sınıflandırmalar, denetlemeler, dünya hastanelerinin hit-parade’ları tüketicileri, en iyi teşhisçilere doğru yönlendirecektir. Potansiyel müşterileri, durumlarına en uygun cevabı alacakları yerlere doğru yönlendirmek için şirketler ortaya çıkacaktır. Kimileri, sanal teşhis piyasasının değerinin, on yıl içinde 500 milyar dolara, yani müziğinkinin on katına ulaşacağını tahmin etmektedir. Şifreleme problemi, yalnızca alınıp verilen bilginin gizliliğini garantilemek söz konusu olduğunda ortaya çıkacaktır.

Son olarak da öğretim, yani sanal eğitim satılacaktır. Gelecek, diplomaların ve sürekli öğrenimindir. Asıl satılan, korsanı yapılamayan diploma olacaktır, korsan versiyonları olabilen dersler değil. Bu piyasa önemlidir, çünkü gerekli eğitim, geleneksel yöntemlerle verilmeyecektir. “Klasik” ihtiyaçları karşılamak için,

örneğin sadece Amerika’da on yılda 2,7 milyon hoca işe almak ve okul binalarını (ki ortalama yaşları kırk ikidir) onarmak için 127 milyar dolar harcamak gerekir. Üstüne üstlük, sayıları gitgide artan yabancılar (2025’te 165 milyon olacaktır), kendi ülkele-
rinin daha az prestijli üniversitelerinden diploma almaktansa, Amerikan üniversitelerinden diploma almaya çalışacaklardır. Sanal eğitim, bu problemlerin en az masrafla halledilmesini sağ-
layacaktır: Öğrencileri bilgiye değil, bilgiyi öğrencilere getirmek, zaman ve mekân sınırlaması olmadan eğitmek, sınırları aşan dip-
loma vermek. Üniversiteler, diplomalarını yalnızca kayıt parasını ödeyenlere vermeyi garantiye alacaklardır. Burada da şifreleme sorunu olmayacaktır. Dersleri çalmak –eğer kendi genel kültü-
rü için değilse– hiçbir işe yaramayacaktır, çünkü üniversite bir diplomayı teslim etmeden önce sadece öğrencinin yeterliliğini değil, aynı zamanda derslerin düzenli olarak takip edilip edilme-
diğini, parasının ödenip ödenmediğini de kontrol edebilecektir. Korsanları saf dışı bırakmak için, derslerin parasını ödemeyen öğrencileri imtihana almamak yeterli olacaktır. O zaman kimse bir diplomayı korsanlıkla elde edemeyecektir, eğer üniversite tarafından güncelleştirilen diplomalılar listesine ismini koymayı başarmazsa... Şimdiden 300 milyar değerinde, yani müziğinkin-
den on kat fazla olan sanal eğitim piyasası daha da gelişecektir. Eğitimcileri yeni tekniklere hazırlamak, hızlı İnternet erişimi geliştirmek, yeni bir pedagoji ve özel dersler yaratmak gereke-
cektir.

Demek ki önerme gücü, sanal servis sağlayıcılarına kaliteleri-
ne göre not veren kontrol müesseselerine ait olacaktır. Hastane ve üniversite simgelerinden yoksun şirketler belirecektir. Bu şir-
ketler kusursuz bir kaliteye ve bağımsızlığa sahip olmak zorun-
dadırlar. Hükümetlerin çok ötesinde, büyük ihtimalle geleceğin temel gücü haline geleceklerdir. Yığınla sitenin arasında gezin-
mek için öneriler satacak, markaları tanıtacak veya markaların ünlerini yerle bir edeceklerdir. Bu, herhalde en büyük şirketlerin, müzik, edebiyat veya sinema yayıncılarının ellerinde tutmak iste-
yecekleri bir roldür.

Ekonomi, demek ki artık mal değiş tokuşu yapmaya değil, sanal ortamda gösteri ve tekrarlamayı birbirine karıştırarak, dünya çapında gösterilere katılma hakları satmaya dayalı olacak-

tır. Daha genel olarak, kulüplere verilen aidatlar gibi, abonelik karşılığında ağlara ait olma hakları satılacaktır. Bu kulüpler, bir şampiyonaya naklen katılmış olanları, aynı diplomaya sahip olanları, aynı hastane tarafından tedavi edilenleri bir araya getirecektir. “Elde etmek” için değil, “ait olmak” için para vermiş insanları.

Son olarak, bu hizmetleri satın alma ihtiyacını hissettirmek gerekecektir. Bunu, alma işlemini eğlenceli kılarak, bu işlemlerin her birini bir eğlenceye dönüştürerek, baştan çıkararak yapabiliriz. Eğer bunlar yetmeyecek olursa, yokluklarının yol açacağı tehlikeleri öne sürebiliriz. Modern göçebeye, eğer ağlara bağlı olup olmadığını sürekli kontrol etmezse ölebileceğini anlatabiliriz. Kültürel kapitalizmin temel sözü “para ya da hayat” olacaktır. Bir kez daha, şiddet tehdidi ile korkutacaktır. Bu kez şiddet, ağlara aidiyetin telafi ya da alt edeceği yalnızlık biçimine girecektir.

Ama, gösteriler için ödeme isteği –bazıları ücretsizken– yaratamazsa, hizmetini beğendiremezse –uzaktan sağladığı için–, diplomalarını aratmazsa –şüpheli biçimde sağlandığı için– böyle bir kapitalizm de başarısız olabilir. Bazı müzisyenler bunu haber verir: Courtney Love, en büyük firmaların gerçek korsanlar olduğunu düşünür ve Vivendi Universal’ı dava eder: Amacı, küçük bir plak şirketini satın alan Vivendi Universal’ın elde ettiği telif haklarını geri almaktır.

Eğer durum böyle olsaydı piyasa ekonomisi, temel olarak somut nesnelerin, özel olarak da bedavacılığı sağlayan gereçlerin pazarlanmasıyla sınırlanırdı. Philips, şimdiden kişisel bir DVD kaydedicisini pazarlamaya hazırlanıyor, dijital film dosyalarını ücretsiz olarak kaydetme yolunu açıyor. Kapitalizm, o zaman sadece somut nesneler için, gitgide küçük bir değiş tokuş düzeni haline gelebilir: *Kültürel istisnayı ticari istisna izler.*

O zaman, tüm gösteri biçimlerini dünya çapında pazarlama çabalarının yanında ve bu kültürel kapitalizm projesinin ötesinde, yine müzik vasıtasıyla, oyun oynamanın ve çalışmanın zevk haline geleceği ve karşılık almadan, ücretsiz olarak yapılabilen zevk verme zevkinin esas olacağı bir başka sosyal düzen belirecektir.

C. KOMPOZİSYON TASLAKLARI

Sanal ortam, gösterinin geri döndüğünü bildirirken truverlerin, yani müziği kendi zevkleri için yapanların dönüşünü de bildirmektedir. Yalnızca soylu seçkinlerin veya burjuva grubunun statüyü onaylama şeklini değil, yeni bir sosyal ifade biçimini, başka müzikal stilleri ve belki de bunların ötesinde, herkesin satmak ve satın almaktan ziyade icat etmekten ve vermekten zevk alacağı bir başka dünyayı haber verir.

Bu düzen, eski düzenin yerine geçmeyecektir; kompozisyon (besteleme), tekrarlanan yerini almaz; tekrarlanan, gösterinin yerini almadığı gibi. Ticari değiş tokuşun yanında, çıkar gütmeyen bir üretim alanı ve ücretsiz bir değiş tokuş bölgesi varolacaktır. Büyüyebilecek ve bir gün hâkimiyeti ele alabilecek bir bölge.

Her şey yine müzikle başlayacaktır, dinleyici, artık müziği sessizce dinlemeyi kabul etmeyip, kendisi de müzik yapmak istediğinde. Müzik tüketicileri, müzik kütüphanelerini değiş tokuş ederek, müzik dosyalarını karıştırıp, kopyalayıp, yapııştırarak kendi tüketimlerini kendileri sağladıkları, sanal "DJ"ler haline geldikleri zaman, kendi müziklerini kendileri yapma ve duyurma isteğini duyabilirler. Değiş tokuş ve zevk, yalnızlık ve yoksunluk onları karşı konulmaz bir biçimde çalmaya itebilir: *"What can a poor boy do except play in a rock and roll band?"* der Rolling Stones, *Street Fighting Man*'de...

Dinleyici Karşısında Sessizlik

1952'de John Cage, seyircinin sabrını tüketecek kadar, dört dakika otuz üç saniye boyunca piyanosunun önünde hareketsiz durarak seyirciye söz verdiğinde, karşısındakiler önce bunu kabul etmemişlerdi. İzleyici, ışığın kendi üzerinde olduğunu, müzisyenin kendisini izlediğini, kendisinin gösteri haline geldiğini fark edip rahatsız olarak protesto etmiş, tepinmiş, öksürmüştü, homurdanmıştı. Cage şunları yazmıştır: "Besteci, tınıyı kontrol etme arzusundan vazgeçmeli, aklını müzikten uzaklaştırıp, insan tarafından yapılan teorilerden veya insana özgü duyguların ifadesinden ziyade, seslere, kendileri olma imkânını tanıyan keşif

* Yoksul bir oğlan, bir rock and roll grubunda çalmaktan başka ne yapabilir? (y.h.n.)

yolları aramalıdır.” Yaptığı, sadece bezgin ve hantal sosyete izleyicisine yönelik alaylı bir kışkırtma değil, aynı zamanda, Roger Caillois’ın Picasso hakkında yazdığı gibi, dönem sanatının “temizlenmesi”dir. Sanatçı artık bir mesaj iletmeye değil, yalnızca kendisini dinleyeni konuşturmaya çalışıyordu. Şöyle yazar: “Herhangi bir şey olması için süreci kısaltıyoruz.” Müzisyen, artık sadece sessizliği ile karşı karşıya kalan izleyicilerin tepkilerini izlemektedir.

Cage’den sonra başka müzisyenler de aynı yönde ilerler: Bazıları, Terry Riley, Steve Reich veya Luciano Berio gibi izleyicileri bestelerine katarak; başkaları ise, DJ’ler gibi, statülerini ve dinleyici olarak uzmanlıklarını kanıtlayıp, gerçek yaratıcılar haline gelmeden önce başkalarının müziklerini karıştırıp çalarak; kimi labirent uzmanları ise, sanal yolculuklarında keşfettikleri müzikleri, depolama ve dijital transfer cihazları olan MP3 ve Napster ile yorumlayarak, notlar ekleyerek, kopyalayarak, yapııştırarak ve karıştırarak.

Sahnedeki sessizlik, dinleyicilerin arasında, en azından kendilerini müzisyen yerine koyan veya müzisyen olmaya çalışan bir bölümünde, patırtıya neden olur. Başkalarının müziğini takdir etmekle yetinmeyip, herhangi bir gelir beklemeksizin kendi derinliklerinde kendi müziklerini aramaya çalışan bir bölümü içerisinde.

Kompozisyonun İmkânsızlığı

Çoğu için dinleyicilerin müzik yapması, başkalarının eserlerinin tekrarlanmasıyla sınırlı olacaktır. Onların müziği ancak sıradan, aksesuar ve önemsiz olacaktır. Çünkü müzik yaratmak, dinleyicilerin çoğunda olmayan bir çalışma ve beceri gerektirir; onlar, sanatçı olmaktansa salonda oturup sanatçıları dinlemeyi tercih edeceklerdir.

Örneğin Pierre Boulez, her müzik bestesinin, toplum tarafından erişilemez, anında uydurulamayan, önceden edinilen bir bilgi gerektirdiğini yazar: “Yazılmadan yapılan her yaratmayı yadsımak gerekir (...). Doğaçlama mümkün değildir (...). Örneğin Bach’ın doğaçlamalarından söz edilir. Zannediyorum ki Bach, doğaçladığını yazmıştır, ve yazdığı en enteresan olanıdır.

* VH 101, no 4, kış 1970-1971, s. 22’de söz edilmiştir.

Çoğunlukla bu doğaçlamalar sadece yalın, tınısal örneklerdir, bazen merak uyandırmakla birlikte, hiçbir şekilde bir beste olarak adlandırılmaz. Bu, sürekli heyecan, yatışma yaratır ve benim için tahammül edilemez bir şeydir. Bu biçimin diyalektiği olabildiğince ilkindir; herkes karşılıklı heyecanlanır, bu da bir nevi herkesin önünde yapılan mastürbasyondur...” Kompozisyon, doğaçlama ve mastürbasyon arasındaki bu garip karşılaştırmaya, ileride yeniden döneceğiz.

Bunun yanı sıra, herkesin öğrenmek için çaba sarf ettiğini düşünsek bile, az insanda “müzik kulağı” dediğimiz şeyden bulunur. Demek ki müzik, doğal olarak bir azınlığa ayrılmış bir sanattır. Claude Lévi-Strauss bu konuda şunları yazar: “Aslında, gerçekte doğru dürüst eğitim görmüş her insan, iyi veya kötü şiirler yazabilir; ama müzikal yaratı, Tanrı vergisi olarak yoksa, geliştiremeyeceğimiz özel yetenekler gerektirir.” Sıradan bir ölümlünün yapabileceği en iyi şey, büyük çaba sarf ederek başkalarının müziğini çalmaktır.

Son olarak çoğumuz için kompozisyon, sadece yaratmaktan duyulan bir zevk, herhangi bir etkinlik olduğu takdirde basit kalacaktır. O yüzden insanların çoğu, nesneler biriktirerek, başkalarının yaratılarını seyretmekten ve koleksiyonunu yapmaktan zevk alarak, yıldız olmaya çalışmadan ve kendilerini takdir etme ihtiyaçları olmadan, yıldızların hayatlarını vekaleten yaşayarak dünya seyircisinin önünde her zaman pasif kalmayı tercih edeceklerdir. Yıldızlar vasatlıklarını kabul edemez, insanın en büyük düşmanını, yani öznefti yenemezler.

Truverlerin Dönüşü

Kompozisyon, gösterinin reddi, susmanın reddi, hayranlıkla yetinmenin reddidir. Tekrarlamayı ve onun çağrıştırdığı ölümü durdurma arzusudur; yaşamı uzak, kutsal veya maddi bir gelecekte değil, kendi zevkinde arama arzusudur.

Önce dinleyiciler, gösterisini izledikleri sanatçıları taklit etme eğiliminde olurlar. İlk Jamaikalı DJ’lerin, üstüne seslerini yerleştirmek için Amerikan caz müziğini kullanmaları gibi halk, sanatçı olmak, orkestralarla birlikte şarkı söylemek veya çalmak ister. Başlangıç olarak Amerika’da Minus One gelir: bir enstrümanın veya sesin olmadığı kayıtlar. Dinleyici, bir eserin en

meşhur yorumunun içine girip, eğer bilgili bir amatör ise, diğer yorumcuların, örneğin Herbert von Karajan yönetimindeki Berlin Filarmoni Orkestrası müzisyenlerinin çaldığı bir Mozart konçertosunun solisti olabilir. Bir süre sonra, son derece popüler ama simetrik bir biçimde Japonya’da, seksenli yıllarda *karaoke* belirir. Varyeteleri taklit ederek Batı kültürünü öğrenme biçimi ve bunun yanı sıra, ofis çıkışında, metroda sıkış sıkış duran yabancıların arasına dönmeden önce kısa bir an için bir başkası, bir sanatçı olmanın verdiği bir tür keyif.

Buna paralel olarak, öğrenmek için zaman harcamak zorunda kalmadan müzik yapmayı sağlayan birtakım yeni enstrümanlar, müziğe yaklaşımı kolaylaştırır. 1957’de notaların, değerlerin, kodların nakledilmesini ve bir enstrümana veya enstrümanlar arası iletilmesini sağlayan bir veri iletim düzeni, Midi ortaya çıkar. Bu “synthesizer”ların ilki –bin elektronik tüp içeren bir canavar– aynı dönemde RCA laboratuvarlarında ortaya çıkar. 1959’da Midi’nin yaratıcısı olan Max Matthews, Bell laboratuvarlarında tınsal sentezin ilk bilgi-işlem sistemini oluşturur; Music 3, ilk müzikal derleyici, müzik programları yazmaya yönelik ilk programdır. Aynı sene, tamamı sentez seslerle gerçekleştirilen ilk eser bestelenir: New Guttman’ın *Pitch Variations*’ı. İlk ticari “synthesizer”, 1964’te Robert Moog tarafından yaratılır, onu 1969’da Synthic AKS izler. On yıl sonra Ircam, Boulez’in *Répons* adlı bestesini, enstrümantal seslere elektronik sesler katarak zenginleştiren 4X adlı makineyi yaratacaktır. Derken 1982’de topluma yönelik ilk “synthesizer” olan DX7 gelir. Stanford Üniversitesi’nden bir profesör olan Ray Chowning’in bir buluşundan yola çıkarak Yamaha tarafından üretilen enstrüman, bir klavyenin çıkardığı seslerin dijital sentezini az bir masrafla üretmektedir. Bir sonraki sene, bir klavyede çalınan notaları sentetik olarak kaydetmemizi sağlayan ilk “sequencer”lar ortaya çıkar; çok küçük bir hafızaya ve sadece sekiz yola sahiptir. 1985’te *sampler*, gerçek seslerin sayısallaştırılmasıyla ve onların önceden kaydedilmiş seslerle karıştırılmasıyla yapılan bir müzik besteleme yöntemi sunar. 1986’da Atari ve Amiga’nın *home studio*’ları ve müziğin sabit diske doğrudan kayıt sistemi ortaya çıkar. Bu enstrümanlar, kompozisyon ve doğaçlama arasındaki ayrımı, her doğaçlamayı otomatik olarak müzikal dilde yazarak,

sesleri notalara çevirerek ve her tür tınısal malzemede partiyon redaksiyonları yaparak yok eder. Artık müzik yapmak için müzik bilmeye gerek yoktur; kısa bir süre sonra makine onu yazacak, derleyecek, tamamlayacak, armonik beste kurallarına göre düzenleyecektir. Sonra gelişmeler hızlanır: Her yeni synthesizer, daha fazla belleğe, sequencer'a, polifonik kapasiteye sahiptir. Kimi derleyici programlar –e Jay, Directors Toys– bu yeniliklere eşlik eden motifler ekler, kimileri verileri yollara ayırır, notaların yerini birer birer değiştirir, sayısız kanal ve yol üzerinde tempoyu değiştirirler. Reason gibileri ise synthesizer, mixer, sampler ve ritim kutusunu aynı programın içinde barındırır. Böylece müzik, öğrenmeyenler tarafından, başkalarının öğrendiği bütün bilgiler kullanılarak yapılabilir ve kişisel hisler, içsel ritimler, taklit ya da taslak halindeki melodiler, armoni ve düzenleme kurallarına uyularak gelişkin bestelere dönüştürülebilir.

Yakında başka programlar, herkesin aynı şekilde sesleri, metinleri ve görüntüleri karıştırmasına, herkesin, başkalarının kompozisyonlarını eriterek eserleri melezleştirmesine, kopyalayıp yapıştırmasına izin verecek, öyle ki hiç kimse orijinallerini –eğer varsa– tanımayacak. Ardından, insanların kendi müziğini dilediği gibi dinlemesini sağlayan, bedene yerleştirilen, bütün diğer elektronik ve genetik protezlerin habercisi “müzikal protezler” ortaya çıkacak.

Zengin ülkelerde, klasik enstrümanlarda olduğu gibi bu yeni enstrümanlarda da, bir çeşit toplu müzik uygulaması gelişmektedir. Bu, önceleri yalnız yapılırken, aynı uygulamayı yapanlar, aynı tutkuyu paylaşanlar arasında hızla bir buluşma vesilesi haline gelir: Ağların parçası olma, başkalarıyla tanışma, başkaları ile *birlikte yapma* vesilesi. 1981'de Jack Lang, Müzik Festivali'ni başlattığında, amaç sadece müzik dinlemek değil, ama en önemlisi gülünç olmaktan çekinmeksizin, amatör olarak gösteri sunmaktan, müzik yapmaktan zevk almaktır. Bugün müzik yapmak hiç de marjinal bir şey değildir: Gelişmiş ülkelerde, on beş yaş üzerindekiilerin dörtte birini ilgilendirir. Fransa'da 15 milyon kişi müziği öğrenmiş, 10 milyonu ise az çok düzenli olarak müzik yapmaktadır. Pek çok amatör müzisyen piyano çalar; oldukça kalabalık bir topluluk gitar veya akordeon çalar; kimileri ise bir grupta şarkı söyler veya synthesizer kullanır. Korolar, amatör

orkestralar, belediyeye ait armoni orkestraları gelişmektedir. Her yıl dünyada on milyona yakın gitar ve bir milyar dolar değerinde partiyon satılmaktadır. Fransa'da, çoğu profesyonel olmayı düşünmeyen 50000 amatör rock grubu bulunmaktadır. Çoğu sadece başkalarının eserlerini çalar. Ama sayıları gittikçe artan bir bölümü için doğaçlama yapmak, kendi müziğini yaratmak da söz konusudur.

Bu uygulamacıların sayıları hızla artmaktadır: Bugün müzik yapan gençlerin sayısı, 1960'tan önce doğan kuşaklara göre iki kat daha fazladır. Yeni teknolojiler yardıma koşmakta ve müzik yapma yöntemlerini çoğaltmaktadır. İnternet de yeni müzik uygulamaları ve üretimleri sağlar. Müzik enstrümanları, İnternet üzerinden en fazla satılan aletlerdir; yüz bin amatör site, gitar partiyonları önermektedir. Napster da, başkalarına, sadece tanınmış sanatçılara ait dosyaların değil, kişisel yaratıların da verilmesini sağlayarak, ücretsiz değiş tokuşa olduğu gibi kompozisyona da yardım etmektedir. Ayrıca yorum alma, değişiklikler, eklemeler, birleştirmeler yapma imkânı da sunmaktadır: Müzik değiş tokuşu, bağış ve karşı bağış. Birlikte, "hatta", sanal orkestraların ortasında müzik yapmaktayız. Beraber, "hatta", herkesin istediği gibi gelip katılabileceği açık eserler yaratmaktayız; "parçası olmayı" isteyecek kişilerin sağduyusuna bırakılmış eserler.

Kompozisyon, Şiddet ve Cinsellik

Kompozisyon müzik enstrümanıya başlamış ve tüketiciyi, nesne üretmekten zevk alan –ve işini en büyük zevki yapan– bir yapımcı haline getiren fotoğrafçılık ile devam etmiş ve dönüşümünü tamamlamıştır; ve kompozisyon bir kez daha şiddeti ve ölümü işaret eder, ama cinselliği ve yaşamı da.

Beste yapmak, ilk önce öldürmek ve kurban edilmektir; kurban vermek ve kurban olmaktır; kendisini gürültüye maruz bırakmak, iyi vakit geçirmek için kendi canını yakmaktır. Şiddet, artık ne günah keçisine, ne gösteriye, ne de bir nesneye yönelir, bunun yerine *yaratıyı* hedef alır. Beste yapmak, böylece herkesi, eserleri vasıtasıyla birbirinden farklı kılar. Doğaçlama, zaten caz dilinde *to freak freely*'dir (özgürce sapmak). *Freak*, aynı zamanda canavardır, marjinal olandır. Öyleyse doğaçlamak da, farklılıklar yaratmaktır, ve böylece rakip olmayı bırakmak ve şiddet tehdidi-

ni azaltmaktır. Bu yönden, önceki üç düzende olduğu gibi, kompozisyon da şiddeti bir tür kontrol altına alma biçimidir.

Ama bunun ötesinde kompozisyon, cinsellik vasıtasıyla yaşama gönderme yapar. Ayın dönemlerinden beri müzikte cinsellik vardır. Şiddetin doruğa çıkması, tekrarlamaların ve ahenksizliklerin art arda gelmesi eğretilen ya da erotizme teşvik gibi görülebilir. Odysseus'un arkadaşları, sirenlerin şarkılarını dinlerken zevkten ölmekten korkarlar. *Così fan tutte* veya *Tristan ile Isolde*'nin düetleri, caz ritimleri açık bir biçimde cinsel eğilimler ifade eder. "Müzik ile neredeyse orgazm olabilirim" diye yazar Freud. Oysa bedensel zevke yönelik eksiksiz, açık ve göze alınan ilk müzik yolculuğunun ortaya çıkması için kompozisyon devri ni beklemek gerekecektir.

Gerçekten de kompozisyon, öncelikle Boulez'in rahatsızlık duyduğu o "mastürbasyon"dur: Yalnız bir zevk, kişisel bir zevk, başkalarının duyduğunu duymama zevki, kendi bedeninin aldığı zevkle yetinmek. Müzik çalmak, insanın, bedenini ruhuyla birlikte titretmesidir; Stockhausen'in sözleriyle "ölçüler arasında kendi ritmimi bulmamı sağlayan bir şey" keşfetmektir; bir klavyeyi okşayan ya da tellere hayat veren ellerin zevkini, kendi eserinde kendini aşan ruhun zevkiyle birleştirmektir.

Kompozisyon, aynı zamanda sergilenen bir zevktir: Kendileri için beste yapanlar, genel olarak gösterilerini sunmayı da severler; geçimlerini müzikten sağlamak ya da sanatçı olarak kabul edilmek için değil, ama zevklerini başkalarına sunarak, hayatta olduklarını doğrulamak için.

Son olarak müzik, paylaşılan bir zevktir. Müzik yapmak, aynı zamanda keyif vererek mutlu olmaktır, eşlik etmektir, dans etmektir, iyi vakit geçirtmektir. O zaman kompozisyon, müzisyen ile dinleyicisi arasında paylaşılan bir zevke ve her iki tarafı da aşan bir şeyin doğmasına sebep olur: Yaşamı hatırlatan bir şeyin doğmasına.

Müziğin doğası o zaman değişir: Çalmayı, doğaçlamayı, paylaşmayı sevdiğimiz müzik, illa ki dinlemeyi sevdiğimiz müzik olmaz. Kitabın, sadece yazarın kendi kendine düşünmesine yol açan şeyin bir alt-ürünü olması gibi, dinleyici/izleyici tarafından duyulan müzik de, sadece müzisyenin kendini dinlemesine neden olan şeyin bir alt-ürünüdür. Beethoven da 1802'den itiba-

ren artık duymadığı, mümkün olan her yoruma açık ve o günden beri yorumcularının sunduğu farklı olan partisyenlerini büyük ihtimalle farklı bir biçimde okur.

Başka müzik biçimleri de çıkacaktır: kişisel müzikler, bağışlanan müzikler.

Hediyenin ancak karşılıklı olmak ve fazla pahalı bir hediyeyle diğerinin değerini incitmemek kaydıyla şiddeti kontrol altına aldığı eski toplumlardan farklı olarak, kompozisyon başka biçimlere elverişlidir; herhangi bir mutlak güç iddiasında bulunmadan, yalnızca verme zevki için yaratma vesilesidir.

Kompozisyon, o zaman başkalarının hatırında kalıcı olmak, bir iz bırakmak, öteki dünyada varlığını onaylatmak için bir araç halini alır. Sonsuzluk vaadi.

D. KOMPOZİSYON ÜTOPYASI

Kendisinden önce gelen üç müzik düzeninde olduğu gibi beste yapmak, müziğin ilgi alanını aşan bir sosyal sistemi bildirmektedir: Müzik yapma ve müziği ücretsiz dinletme zevki, herkesin yaratacağı ve yarattıklarını değiş tokuş edeceği bir toplumun taslağını çizer. Herkesin kendini keşfetmeyi, kendini sevmeyi öğreneceği, sonra da başkaları tarafından keşfedilmekten ve karşılığında hiçbir şey beklemeden vermekten zevk alacağı bir toplum.

Müziğin ötesinde, yaratmanın zevki, ortaya bambaşka bir toplum çıkarmaktadır: Kompozisyon ekonomisi, bağış ekonomisinin habercisidir.

Emeğin Tüketimi

Kompozisyon, müziğin dışında birçok alanda ortaya çıkacaktır: Kendisinden başka amacı olmayan bir işin keyif verebileceği her alanda; projesiz bir doğaçlamada, üretim-tüketim, yapım-kullanım, doğaçlama-besteleme arasında fark gözetmeyen bir etkinlikte; sonlanmadan öngörülemeyen, aynı anda üretim-tüketim-eğlence-eğitim olarak. Üretilen nesne artık emeğin sonucu değil, özgür bir eylem haline gelmiş emeğin kendisidir; sahip olma mutluluğunun yerine, olma mutluluğudur; gösteriyi ve tekrarlamayı bir araya getirerek kendinin efendisi olmaktadır.

Yani kompozisyon, zevk alabileceğimiz, anlamını kazanılan paradan değil, kendi içinden alan her işte bulunur: yaratma, keşif, kendinden bağış, konukseverlik, ilişki, öğretim, başkalarına yardım etme, veya ücretli işler. Ayrıca yemek yapma sanatında, çiçek buketi hazırlamada, oyunda, düzenleme işlerinde, bir spor veya bir meydan okuma vasıtasıyla kendini aşmada da vardır. Sadece kompozisyon, görünüşe göre en saf, ama aslında en zor olan soruya yanıt vermemizi sağlar: “Ne gibi güzellikler yapıyorsunuz?”

Piyasadan tamamen kopan kompozisyon, aynı zamanda kompozisyon yapmaya veya onu taklit etmeye yarayacak enstrümanlar satan bir piyasa yaratmaktadır.

Önce kompozisyon için gerekli araçlar: müzik enstrümanları veya metinleri, görselleri ve sesleri birbirine karıştıran enstrümanlar; resim, heykel, bahçıvanlık, mutfak, spor, yolculuk malzemeleri. Eğer bir standarda uymama korkusu olursa, piyasa, standartlara uygun olup olmadığını kontrol etmesi için herkese her şeyi yaptırır. Bu da, kendi kendine teşhis koyma, kendi kendini tedavi etme, kendi kendini değerlendirme gereçleri satarak, piyasanın kompozisyonu geri alması için uçsuz bucaksız bir alan yaratır.

Ardından, bir şey yaratma kabiliyeti ve isteği olmadığını düşünenler için, kompozisyonu taklit etme imkânı veren gereçlere ihtiyaç duyulur. Böylece karaoke’nin ötesinde, sanal seyirciler karşısında, meşhur müzisyenlerin sanal klonlarıyla birlikte müzik yapıyormuş gibi görünmek için “3D” âlemlere dalma imkânları satılacaktır. Microsoft’un kurucularından Paul Allen, bu bağlamda Seattle’da, Jimi Hendrix’in anısına bir rock müzesi kurdu; herkes buraya gelip sanal bir sahnede (emplive.com), kendinden geçmiş bir sanal seyirci önünde çalabiliyor. Bir gün bizleri, bir resmin, heykelin, romanın, sanal olarak üretilebilen her şeyin kompozisyonuna yardımcı olduğumuza inandıracak imkânlar satılacaktır. Elbette bu cazibe, gerçeğin sınırlarına gelince sona erecek ve ne gerçek bir diplomayı almanın, ne gerçekten orijinal kompozisyonların yaratıcısı olmanın, ne de gerçekten ünlü veya sağlıklı olmanın sanal imkânlarını satın alabileceğiz: *Kompozisyon kapitalizmi, gönüllü olarak aldananlar piyasasıdır.*

Bütün gerçeklik kavramlarının, gerçek ve sanal dünya arasındaki sınırların bu şekilde yok olması, ciddi psikolojik düzensizliklere sebep olabilir. Herkes sanal olarak yaşayabilirse, şiddeti kim kontrol edebilir? Herkes sanal bir yaşamın sahte sonsuzluğuna yerleşirse, ölüm nasıl idare edilebilir?

Kompozisyon Değiş Tokuşları: Kardeşlikler

Kompozisyon, sadece bağlantısız yalnızlıklardan ibaret değildir. Aynı zamanda ağlara girmek, değiş tokuş yapmak, birlikte bilgiler, sanat eserleri, filmler, müzikler, resimler, projeler yaratmaktan keyif almak için bir imkândır. O zaman kompozisyon, –eserleri vasıtasıyla– sanatçıların arasındaki ilişki haline gelir; eserleri değiş tokuş etmek, kendi gürültüsü karşılığında başkalarının gürültüsünü duymak, mutluluğunu başkalarının yansıttığı mutluluktan almak için bir imkân olur. Kompozisyon, aynı zamanda insanlığa nesnel olarak faydalı bir şeyler yapmanın zevkindedir. Tamamen kişisel kompozisyon faaliyetlerinin yanı sıra, özellikle yapma zevki ile alma zevkini birleştiren faaliyetler de gelişecektir. Bunun ilk örneği, annelik olacaktır: Alınacak bir şey vermek için yaratmak. Elbet bu bağlamda kompozisyon, dişil olduğu için hem çok somut, anlamını ancak piyasa kültürel açıdan bittiği zaman alacağı için hem de çok soyut bir ütopya olarak gözükmektedir. Üstelik, herkesin yaratabilmesi ve toplumun herkese yaratıcı, özel, tek olabileceği alanlarda kendini ifade etme imkânı sunması gerekir.

Kompozisyon, ortaya şaşırtıcı bir toplum kavramı koyar: Açık, istikrarsız, çalışma amacının birikim ve eksikleri depolamak olmadığı, mutlulukların paylaşıldığı, ritimlerin, türlerin ve kuralların sonsuza dek yeniden icat edildiği bir toplum.

Kompozisyon, kötümserliğin maskesi olmayan tek ütopyadır; Büyük perhiz aldatmacasının olmadığı tek Karnaval'dır.

Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası tablosunun arka planında beş kişi, daire halinde dans etmekte. Şarkı söylüyorlar mı? Bir enstrüman onlara eşlik ediyor mu? Bruegel, bu şekilde gelecekte kardeşliğin hüküm süreceğine inandığını mı ima etmek istiyor?

Tövbekârlık sonrasının, sessizlik sonrasının dünyasına? Yoksa tersine, eserinin bir köşesine, aldatıcı bir toplumun son havai fişeklerini mi kaydediyor, çoktanrılı Karnaval'ın artçısı olarak, tam da kapitalist Büyük Perhiz sahnede onun ayağını kaydırma-ya geldiği sırada?

Herhalde bunların her ikisini de: Alanları birbirinin içine geçirerek, geçmiş ve gelecekleri birbirine katarak, ressam, bize her şeyin hâlâ mümkün olduğunu anlatmak istiyor. Ve alaycı bir biçimde şifrelediği mesajıyla, üstünlüğün ve güzelliğin, belirsiz ve sonu bilinmez olanın kaçınılmaz zaferini ümit etmemizi istiyor.

Kaynakça

- Adorno T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Dissonanzen*, Göttingen.
- , *Soziologische Exkurse*, Frankfurt, Ins. F. Sozialforschung, 1956.
- , *Schweizer Monatshefte*, Kasım 1958.
- , *De Vienne à Francfort. La Querelle allemande de sciences sociales*, Bruxelles, Complexe, 1979
- L' arche, Travaux 17, *Musique de cinéma*, 1972.
- Atlan H., *Organisation en niveau hiérarchique et information dans les systèmes vivants*, Paris, ENSTA, 1975.
- Attali J., *Fraternités*, Fayard, 1999.
- , *Dictionnaire du XXI. siècle*, Fayard, 1998 [21. Yüzyıl Sözlüğü, Çev. Kosta Sarioğlu, Kelepir Kitaplar, 1999.

- , 1492, Fayard, 1991 [1492, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yay., 1999]
- , *Lignes d'horizon*, Fayard, 1990 [*Ufuktaki Görüntüler*, Çev. Hüsnü Arslan, Pencere Yayınları, 1996.]
- , *Au propre et au figuré*, Fayard, 1988.
- , *La Figure de Fraser*, Fayard, 1984.
- , *Histoire du Temps*, Fayard, 1982.
- , *Les Trois Mondes*, Fayard, 1981.
- , *L'ordre cannibale. Essai sur l'économie politique de la médecine*, Grasset, 1979.
- , *La Parole et l'Outil*, PUF, 1976.
- Audinet G., *Les Conflits du disque et la radiodiffusion en droit privé*, Les Presses modernes, Sirey, 1938.

- Barbrook R., *Media Freedom: the contradictions of communications in the age of modernity*, Londra, Pluto, 1995.
- Barbrook R. et Cameron A., "The Californian Ideology", *Science as Culture* n° 26, 6. Cilt, 1. Bölüm, 1996.
- Brathes R., "Musica Practica", *Arc*, no. 40, 1969
- , "Le grain de la voix", *Musique en jeu*, no. 9, 1972.
- Bartlet M., "The New Repertory at the Opera during the Reign of Terror: Revolutionary Rhetoric and Operatic Consequences", *Music and the French Revolution*, yayıma hazırlayan: M. Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Baudrillard J., *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, NRF, 1976 [*Simgesel Değiş tokuş ve Ölüm*, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2002]
- , *La Société de consommation*, Paris, Denoël/Folio Essai, 1970 [*Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., 1997]
- Baumol W.J. ve Bowen W.G., *Performings Arts: The Economic Dilemma*, Cambridge (Massachusettes), MIT Press, 1968.
- Bazin H., *La Culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- Béaud P. ve Willener, *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, Mame, 1973.
- Belvianes M., *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, 1950.
- Benjamin W., *Œuvres III*, "Folio-Essais" dizisi, 2000.
- Benson J.K., *The Interorganizational Network as a Political Economy*, Toronto, Research Committee on organisations, ISA, Ağustos 1974.
- Berger D. ve Peterson R., "Entrep reneurship in organizations evidence from the popular music industry", *Adm. Sc. Quart.*, 1971.

- Berlin I., "Two concepts of liberty", *Four Essays on Liberty*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- Berlioz H., *Le Chef d'orchestre, théorie de son art*, Imprimerie J. Clay, 1856.
- Berthoud A., *Travail productif et productivité du travail chez Marx*, Maspero, "Économie et socialisme", 1974.
- Bloche E., "Le compte Mirabeau", *Traces*, Gallimard, 1968.
- Bollecker L.C., "Radiodiffuser c'est éditer", *Revue internationale de la radioélectricité*, no. 43, 1935.
- Boulez P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1964.
- Bourdieu P., "Le champ économique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 119, 1997.
- , *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992 [*Sanatın Kuralları / Yazımsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, Çev. Necmettin Kamil Sevil, Yapı Kredi Yay., 1999].
- , *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979
- Bourdieu P. ve Passeron J.-C., *La Reproduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- Bregman A.S., *Auditory Scene Analysis: the Perceptual Organization of Sound*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990.
- Briggs G.A., *Reproduction sonore à haute fidélité*, Paris, Société des Éditions Radio, 1958.
- Brown A.R., *The Andaman Islanders*, 1922.
- Brown E., *Musique en jeu*, no. 3. Haziran 1971.
- Burney C., *The Present State of Music in France and Italy, or The Journal of a Tour Through Those Countries Undertaken to Collect Material for a General History of Music*, Londra, yayıma hazırlayan: T. Becket, 1771.
- Caen E., *Le Phonographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, yayıma hazırlayanlar: L. Larose et L. Tenin, 1910.
- Cage J., *VH 101, Silence*, no. 4, Kış 1970-1971.
- Candé (de) R., *Historie universelle de la musique*, 2. Cilt, Paris, Le Seuil, 1978.
- , *Nouveau dictionnaire de la musique*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Cantagrel G., *Bach en son temps*, Fayard, 1997.
- Carles et Comolli, *Free Jazz et Black Power*, Champ libre, 1974.
- Carlson M., *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

- Castaneda C., *L'Herbe du diable et la petite fumée*, Soleil noir, 1972.
- Castanet P.A., "L'arme du silence: du rituel puis du structurel", Rouen/Tours, *Les Cahiers du Cirem*, no. 32 -34, 1994.
- Castelain R., *Historie de l'édition musicale (1501-1793), ou Du droit d'éditer au droit d'auteur*, Lemoine, 1957.
- Castells M., *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Censor G. F. S., *Véridique rapport sur les dernières chances du capitalisme en Italie*, Champ libre, 1976.
- Chantavoine J., *Liszt*, Paris, Plon, "Amour de la musique", 1950.
- Charles D., "Présentation", *Musique en jeu*, no. 7, Haziran 1972.
- Charlton D., *Grétry and the Growth of Opéra- Comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Chavannes E., *Mémoires historiques de "Sen Tsien"*, Leroux, 1895.
- Chepfer G., "La chansonnette et la musique au café-concert", *Cinquante ans de musique française*, cilt 2, éditions musicales de la Librairie France, 1925.
- Clementi, Lettre de MUZIO (*Letters of Composers, a.g.y.*, s. 65).
- Cœuroy A., *Histoire générale du jazz, Street hot swing*, Denoël, 1942.
- Coirault P., *Formation de nos chansons folkloriques* (CNRS'nin katkılarıyla yayımlanan), 3. Cilt, Éditions du Scarabée, 1959.
- Constant D. *Jazz Magazine*, Şubat 1973.
- Cotelle A., (yayınla hazırlayan) *La Clé du caveau*, recueil de chansons, 1812.
- Coulonges G., *La Chanson en son temps. De Béranger au joke-box*, Éditeurs français réunis, 1969.
- Curtis M., *Bizet et son temps*, La Palatine, 1961.
- Daufouy P. ve Sarton J.-P., *Pop-music/Rock*, Champ Libre, 1972.
- David H. ve Mendel A., *The Bach Reader*, New York, W. W. Norton.
- Defert A., *Brochure pour le TCF contre le bruit*, Imprimerie Lang, 1930.
- Deleuze G. ve Guattari F., *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- Denissoff R.S., "Class Consciousness and the Propaganda Songs", *Soc. Quart.*, 1968
- , "Folk music and the American left", *Brit. Journ. Of Soc.*, 20, 4, Aralık 1968, s. 427-442
- Denissoff R.S. ve Peterson R.A., *The Sounds of Social Change*, Chicago, Rand McNally, 1972.
- Denizeau G., *Les Genres musicaux*, Larousse, 2000.
- Derrida J., *De la grammatologie critique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

- Dimaggio P., *The Invention of High Culture*, Princeton University Press, 1990.
- Dodge C. ve Jerset A., *Computer Music: Synthesis, Composition and Performance*, New York, Scirmer Books, 1985.
- Dubois J., *Mœurs, institutions et cérémonials des peuples de l'Inde*, Paris, 1825.
- Dufourt H. et Fauquet J.-M., "Matériau, esthétique et perception", *Madaga, La Musique depuis 1945*.
- Dumézil G., *Mythe et Épopée*, Paris, Gallimard, NRF, 1968.
- Durand J., *Abrégé historique et technique de l'édition musicale*, Durand & Cie, 1924.
- Dyson E., *Release 2.0: a Design for Living in the Digital Age*, Londra, Viking, 1997.
- Elias N., *Mozart, sociologie d'un génie*, Seuil, 1991 [*Mozart, Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Yeşim Tükel, Kabalcı Yayınevi, 2000].
- Escal F., *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.
- Etzkorn K.P., "On music, socila structure and sociology", *Int. Rev. of Soc. of Music*, 5. Cilt, 1974.
- Faure M., *Musique et société, du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985.
- Fétis E., "De la musique des rues", *La Revue musicale*, 1835.
- Fletcher C., *New Society and the Pop Process*, Londra.
- Foucault M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, NRF, 1971 [*Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yay., 1994].
- Geiringer K., *Haydn*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1959.
- Genlis (de) S., *Les Soupers de la maréchale de Luxembourg*, Paris, 1828.
- Gerlend E., *Leibnizens nachgelassene Schriften, psykalischen, machenischen und technischen*, Y. Belaval, NRF, Ekim 1958.
- Gillett C., *The Sound of the City Outerbridge and Diensthrey*, New York, 1970.
- Girard R., *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972 [*Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay, Kanat Kitap, 2003].
- Glass P., *VH 101*, no. 4, 1970.
- Goldbeck F., *Le Parfait Chef d'orchestre*, Paris, PUF, 1951.
- Golea A., *La Musique dans la société européenne depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Bibliothèque de l'Homme d'action, 1960.
- Gourret J., *Ces hommes qui ont fait l'opéra*, Paris, Albatros, 1984.

- Green A.-M., *Musique et sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- , *De la musique en sociologie*, "Psychologie et pédagogie de la musique" dizisi, 21, Issy-les-Moulineaux, EAP, 1993.
- , *Des jeunes et des musiques: rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Hagers S., *Hip Hop*, New York, St Martin's Press, 1984.
- Harper B., *Jazz Magazine*, Eylül 1973.
- Hatch D.J. ve Watson D.R., "Hearing the blues", *Acta Sociologica*, 17, 2, 1974.
- Heilbut A., "Exiled in Paradise", *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51. Cilt, no. 4, Aralık 1997.
- Hermann-Sabbe, *La Musique et l'Occident*, Mardaga, 1998.
- Herissay J., *Le Monde des théâtres pendant la Révolution*, Perrin et Cie, 1912.
- Honneger M., *Dictionnaire des sciences de la musique*, Paris, Bordas, 1976.
- Hopkins J., *The Lizard King*, Collier Books, 1993.
- Jameux D., "Jeux de Maux", *Musique en jeu*, no. 9, Kasım 1972.
- Jay M., *L'Imagination dialectique*, Payot, 1989 [*Diyalektik İmgelem*, Çev. Ünsal Oskay, Ara Yayıncılık, 1989].
- , *Adorno*, Harvard University Press, 1984 [*Adorno*, Çev. Ünsal Oskay, Der Yay., 2001].
- Jdanov A. A., *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, 1950 [*Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, Çev. Fatmagül Berktaş, Kaynak Yay., 1996].
- Kalkowski P., *Adorno's Erfahrung*, Berne, Lang, 1987.
- Karlinsky B., "Le rock russe ne mal de dissidence", *Libération*, 27 Mart 1990
- Krom G., *La Grande Chanson populaire américaine*, 1999, yayımlanmadı.
- Lacy D., "The Economics of Publishing, or Adam Smith and Literature", *Daedalus*, Kış 1963.
- Lagrange J.-C., *Les jeunes chantent leurs cultures*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- Lapassade G. et Rousselot P., *Le Rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, 1990.
- Lassus B., *Les Habitants paysagistes*, yayımlanmamış inceleme.

- Lavignac A. ve Laurencie (de La) L., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Delagrave, 1921-1931, 11. Cilt.
- Lee Martin A. ve Schlain B., *LSD et CIA*, Éditions du Lézard, 1994.
- Lentin J.-P., *Yayımlanmamış notlar*, 1975.
- Lessig L., *Code: and other laws of cyberspace*, New York, Basic Books, 1999.
- Lesure F., "Musicologie et sociologie", *Revue musicale*, no. 221, 1953.
- Leusse (de) R., *L'Auteur et la Radiodiffusion*, 1934.
- Lévi-Strauss C., *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, "Mythologiques", 1964.
- , *L'Homme nu*, Plon "Mythologiques", 1971.
- Lieberman R., *Actes et entractes*, Paris, Stock, 1976.
- Li Ki ou *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, 1899'da çevirildi ve basıldı.
- Lomax A., "Şarkı Yapısı ve Sosyal Yapı", Albrecht, yayıma hazırlayanlar: Barnett et Griff, *The Sociology of Art and Literature: a Reader*, Londra, Duckworth, 1970.
- Lytard J.-F., "Birkaç Şarkı Sözü", sequenz a III, *Musique en jeu*, no. 2 (Mart 1972), Dominique Auroci'nin işbirliğiyle, *Dérive à partir de Marx et Freud*'da tekrar edilmiş, "10/18", 1973.
- Mabey R., *The Pop Process*, Londra, Hutchinson Educational, 1970.
- McAdams S., *Penser les sons: psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, 1994.
- McLuhan M., *Understanding Media*, New York, McGrahill Book Company, 1964.
- Maffessoli M., *La Contemplation du monde- Figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993.
- Malson L., *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 1994.
- Marmontel J.-F., *l'Encyclopédie*'de "Épître dédicatoire" maddesi
- Martorella R., *The Sociology of Opera*, New York, Praeger, 1982.
- Marx K., *Œuvres*, 2 cilt, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1968.
- , *Théories sur la plus-value*, Paris, Éditions Sociales, 1975 [*Artı-Değer Teorileri*, 1-2, Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yay., 1999].
- Massin J. ve B., *Mozart*, Fayard, 1971
- Mathews M.V., *The Technology of Computer Music*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1969.
- , *Current Directions in Computer Music Research*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989.

- May C., *A Global Political Economy of Intellectual Property Rights: the New Enclosures?*, Londra, Routledge, 2000.
- Merriam A.P., "Amerikan Kùltüründe Müzik", *American Anthropologist* 57, 6 , 1959.
- Meyer Leonard B., *Emotions and Meaning in Music*, Chicago ve Londra, University of Chicago Press, 1956.
- Montesquieu C.L., *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, "L'Intégrale" dizisi, 1964.
- Morin E., *Journal de Californie*, Paris, Le Seuil/ Points, 1970.
- Morris R.L., *Le Jazz et les Gangsters 1881-1940*, Abbeville, Paris, 1997.
- Mozart, *Correspondance*.
- Myrdal G., *An American Dilemma*, New York, Harper and Brothers.
- Nettl B., *Eight Urban Musical Cultures*, Urbana, Chicago, Londra, University of Illinois Press, 1978.
- Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gonthier, 1964 [*Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay, 2002].
- Ozouf M., "Festivaller ve Fransız Devrimi", Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- Paine T., *Rights of Man*, Londra, Penguin, 1969 [*İnsan Hakları*, Çev. Hüseyin Sarıca, Belge Yay., 1985].
- Pashukanis E., *Law and Marxism: a General Theory*, Londra, Ink Links, 1978.
- Peterson R. ve Berger Entrepreneurship in Organizations: Evidence From The Popular Music Industry", *Administrative Science Quarterly*, Cornell University, 16 Mart 1971, ss. 99-107.
- , "Three eras in the manufacture of popular lyrics" *Sounds of Social Change*, New York, yayıma hazırlayan: R.S. Denisoff, Rand Mac Nally, 1972.
- Peterson R. A., "La fabrication de l'authenticité: la country music", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93, Paris, Haziran 1992.
- Pierce J.R., *Le Son musical*, Berlin, Paris, Pour la Science, 1984.
- Pierre C., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, Documents historiques et administratifs*, 1900.
- Pincherle M., *Le Monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1900.
- Place (de) A., *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989.
- Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [*Devlet*, Çev. Hüseyin Demirhan, Sosyal Yay., 2002].

- Pouillet E., *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 1894.
- Prod'homme J.-G., *Écrits de musiciens*, Paris, Mercure de France, 1912.
- Rebatet L., *Une histoire de la musique*, Robert Laffont "Bouquins", 1979.
- , Ulusal Müzik Enstitüsü Tüzüğü'nden alıntı, Gossec ve başkalarının kanıtları (Milli arşivler, A XVIII^e, 384), 1793
- Reinach T., milletvekili, Eserlerin kopyası konusunda eser sahiplerinin korunmasına ilişkin bir yasa önerisi üzerine, 1 Mart 1910 tarihli, 3156 no.lu rapor, *Revue musicale*, 1920.
- Rey A., Erik Satie, Paris, Le Seuil, 1974.
- Rifkin J., *L'Âge de l'accès, la révolution de la nouvelle économie*, Paris, La Découverte, 2000.
- Roads C. (yayıma hazırlayan), *The Computer Music Tutorial*, Cambridge (Mass.), MIT Press., 1996.
- Rohizinski L., *Cinquante ans de musique française (1875-1925)*, Éditions musicales de la Librairie de France, 1925.
- Roman R., "Le système auditif central: anatomie et physiologie", *Inserm*, 1993.
- Rousseau J.-J., *Essai sur l'origine des langues. Essai sur l'inégalité. Dictionnaire de musique, dans Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1962.
- Russolo L., *Manifesto dei rumori. Arte dei rumori ya da L'art des bruits, manifeste futuriste*, Richard-Messe, 1954.
- Salas H., *Le Tango*, Paris, Acted Sud, 1989.
- Saussure(de) F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1955 [Genel Dilbilim Dersleri, Çev. Berke Vardar, 1998].
- Schaeffer P., *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952.
- , *La Musique concrète*, PUF, "Que sais-je?", 1973.
- , *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.
- , *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Richard Masse, 1971.
- , "Musique concrète électronique exotique", *Revue musicale*, no. 224, 1959.
- Scola Pool (de) I., *Technologies of Freedom*, Harvard, Belknap Press, 1983.
- Scriabine M., *Le Langage musical*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Serres M., *Esthétique sur Carpaccio*, Herman, 1975.
- , "Don Juan ou le Palais des Merveilles", *Les Études philosophiques*, no. 3, 1966, s. 389.

- Sfez L., *Critique de la décision*, Paris, Armand Colin, 1976.
- Shakespeare W., *Troilus et Cressida*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969 [Troilos ile Kressida, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan, Adam Yay., 1993].
- Silbermann A., *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, PUF, 1955.
- Sloboda J.A., *The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Stege F., *La Situation actuelle de la musique allemande*, 1938.
- Stockhausen K., "Déclaration", VH 101, no. 4, Kış 1970 – 1971.
- "Stockhausen", VH 101, Kış 1970 – 1971
- Stourdzé Y., IRIS'te yayımlanmış araştırma notu, 1976.
- Strawn J., *Foundation of Computer Music*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1979.
- Strunk O., *Source Readings in Music History*, New York, W.W. Norton (s.d.)
- Sudre F., *La Téléphonie musicale*, Tours, 1866.
- , *La Langue musicale universelle*, 1866, *Le Vocabulaire de la langue musicale* (basım yeri Tours), *Merveilles de la Science*, Luis Piguier, 2. Cilt, 15. Bölüm, Jouvot, 1868.
- Sun Ts'ien, *Mémoires historiques*, E. Chavannas'ın açıklamalı çevirisi, Leroux, 1895.
- Tamba A., *La Théorie et l'esthétique musicales japonaises*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988.
- The Computer and Music*, yayıma hazırlayan: Harry B. Lincoln, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1979.
- The Music Machine*, yayıma hazırlayan: Curtis Roads, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1989.
- Thornton J., *Jazz Magazine*, Şubat 1973.
- Tiersot J., *Lettres de musiciens écrites en français du XV. au XVIII. siècle*, Torino, Bocca Frères, 1924.
- Tournier J.L., SACEM genel müdürü, XXX. CİSAC Kongresi'ne sunulan rapor, 27 Eylül 1976.
- Turner V., *Le Phénomène rituel: structures et contre-structures*, Paris, PUF, 1990.
- Vaunois A., *Condition et droits d'auteur des artistes jusqu'à la Révolution*, Paris, Chevalier-Marescq, 1892.

- Vigeland C.A., *In Concert, onstage and offstage with the Boston Symphony Orchestra*, New York, Morrow, 1989.
- Vignal M., *Hadyn*, Fayard, 1988.
- Wagner R., *L'Art et la Révolution (1848)*, J.-G. Prod'homme'un düzyazı çevirisi 3. Cilt, Paris, Delagrave, 1914.
- , "Du métier du virtuose", *Revue et gazette musicale*, 18 Ekim 1840
- Walter B., *Œuvres III, Folio essais*, 2000.
- Weber M., *Social and Rational Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, 1958.
- , *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1967.
- , *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1992.
- Willener A., *Pour une sociologie de l'interprétation musicale. Le concerto pour trompette de Haydn*, Payot, 1990.
- , *La Pyramide symphonique*, Zurich, Seismo, 1977.
- , *Les Instrumentistes d'orchestre symphonique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Xenakis I., *Musique et architecture*, Paris, Casterman, 1971.
- Zahan D., *La Dialectique du verbe chez les Bambaras*, Paris, Mouton & Cie, 1963.
- Zweig S., *Le Moüde d'hier*, Paris, Albin Michel, 1948 [*Dünün Dünyası*, Çev. Burhan Arpad, Can Yay., 1996].

Dizin

360 Degree Experience 147

A

AACM 147

Âdem 41

Adorno, Theodor 20, 43, 84, 101,
119, 181, 186

Aerosmith 151

Aimster 161

Airplane, Jefferson 126

Akhenaton 151

Akitanya'lı Guillaume 51

Allen, Paul 178

Amphion 48

Andropov, Yuri 154

Antheil, George 134

AOL 131, 161, 164

AOL-Time-Warner 161, 164

Aquarium 154

Arion 48

Aristoteles 19

Armstrong, Louis 120, 122

Asian Dub Foundation 151

Aslan Yürekli Richard 51, 52

Aştar 47

Attali, Jacques 2, 4, 5, 6, 59, 181

Auguste, Philippe 51

Auktion 154

B

Bach, Jean-Sébastien 15, 19, 21,
40, 45, 52, 53, 54, 55, 56, 61,
88, 132, 138, 145, 154, 171, 183,
184

Ballard 69, 70

Baraka, Amiri 147

Barbara 126

Barthes, Roland 19

Basie, Count 122

Bataille, Georges 6, 38

Baudrillard, Jean 19, 182

Beatles 126

Beaumarchais 72, 98

Beaver 147

Bechet, Sidney 122
 Beethoven 45, 68, 85, 89, 90, 112,
 113, 176
 Bell, Graham 106, 156, 173
 Bellini, Vincenzo 84
 Benton, William 123
 Berg, Alban 45
 Berger, Michel 130, 182, 188
 Berio, Luciano 171
 Berliner, Emile 109, 111, 112
 Berlioz, Hector 84, 85, 86, 183
 Berry, Chuck 126
 Bertelsmann 131, 161, 165
 Black Panthers 146, 147, 148
 BMG 136
 Bollecker 123, 183
 Boukay, Maurice 95, 96
 Boulez, Pierre 134, 135, 171, 173,
 176, 183
 Bourget, Émile 97, 98
 Bourseult 106
 Bowie, David 163
 Boys, Beach 126
 Brady, Matthew B. 114
 Brandenburg, Dr. Karlheinz 157
 Branly 120
 Brejnev 154
 Brel, Jacques 126
 Briggs, G.A. 107, 183
 Bronx 138, 150
 Brown, A.R. 44, 183
 Bruegel, Pieter 31, 32, 33, 34, 143,
 179
 Buena Vista Social Club 137
 Burney, Charles 62, 63, 183
 Bush, George 152
 Buster, Prince 149
 Butthole Surfers 162

C-Ç

Cage, John 19, 136, 170, 171, 183
 Cahill, Thadeus 112, 121
 Caillaux, Joseph 96
 Caillois, Roger 171
 Cambert, Robert 64
 Cannabich 64
 Cantagrel, Gilles 54, 183
 Carles ve Comoli 147
 Caruso 115
 Cavaliere, Emilio dei 61
 CBS 131, 152
 Cellerier, Jacques 76, 77
 Cessius 138
 Champagne'lı Thibaut 51
 Chao, Manu 138
 Chappe, Claude 105
 Charlemagne 25, 49
 Chávez, Carlos 134
 Cherry, Don 146
 Cherubini, Luigi 79, 90
 Chevalier, Maurice 95, 190
 Chopin, Frédéric 90
 Chowning, Ray 173
 Clapton, Eric 150
 Clementi, Muzio 89, 90, 184
 Clément, Jean-Baptiste 95
 Clerc, Julien 138
 Clinton, Bill 152
 Coiraut, Patrice 72
 Coleman, Ornette 146
 Collins, Phil 132
 Colombier, Jules 97, 98
 Columbia 122, 125
 Comolli ve Carles 120
 Constance 66, 67
 Constant, Denis 119, 184
 Corelli, Arcangelo 53
 Coulonges, Georges 94, 95, 184

Country Joe McDonald 126
Couperin 52
Courtney Love 169
Craig, Carl 133
Cramer, Johann Baptist 89
Cristofori, Bartolomeo 63
Cros, Charles 107, 112, 118
Curtis, Mina 91, 184, 190
Çin 47, 48, 138, 156

D

Daft Punk 138, 163
Daguerre, Jacques 114
Daho, Étienne 131
Dandrel, Louis 11
Danton 108
Danzi 64
Daufouy, P. 43, 127, 184
Daufouy ve Sarton 127
Davis, Miles 124
Davud Peygamber 149
D.D.T. 154
Dead, Grateful 126
Debussy, Claude 45
Decca 122, 125
Def Jam 152
De La Soul 152
Derrida, Jacques 36, 184
Deutsche Gramophon 111, 122,
131
Diamond Multimedia Systems
Inc. 159
Diderot 71
Digital Millenium Copyright 159
Dionysos 14, 46
Dixon, Bill 147
Dodd, Coxson 149
Dolphy 146
Domino, Fats 126

Donay, Maurice 95
Doors 126, 150
Dream 19
Duke, Lord 65, 122
Dumézil, Georges 104, 185
DWS 165
DX7 173
Dylan, Bob 126

E

Edison, Thomas 107, 108, 109,
110, 111, 114, 118
Eliade, Mircea 38
Ellington, Duke 122
Emanuel, Karl Philipp 154
EMI 122, 125, 131, 132, 155, 165
Eminem 152
Emmanuelle, Vittorio 84
Empedokles 48
Érard, Sébastien 63
Erato 48
Esterházy, Prens 56, 88
Euler 40
Eurêka 157
Euterpe 48

F

Fanning, Shawn 160
Farrer, Geraldine 120
Felipe, Il. 33
Fétis, Emile 92, 185
Filtz 64
Flagstad, Kirsten 132
Fletcher, Colin 43, 185
Floyd, Pink 131
Forest, Lee de 120
Foucault, Michel 74, 185
France Musique 11
Franco 124

François, Claude 2, 105, 130, 134
Frazer, James 38
Freed, Alan 126
Freud, Sigmund 14, 20, 176, 187
Freunhofer Institut 157
Friedrich, II. 14, 15, 52

G

Garvey, Marcus 148, 149
Genlis, Stéphanie 68, 185
Gerlend, B. 17, 185
Gershwin, George 122, 123
Gesualdo, Carlo 19
Gille, Charles 94
Gillespie, Dizzy 124
Girard, René 15, 38, 185
Glass, Philip 40, 133, 185
Glück, C.W. 83
Gnutella 160, 161
Goldbeck, Ford 87, 185
Goodman, Benny 123
Gopher, Alex 138
Gorbačov 154
Gossec, François 77, 78, 79, 189
Gossec, Amateurs de 66
Gould, Glenn 132
Green, Anne-Marie 75, 90, 186
Gregorius, Aziz 25, 50
Gregorius, Büyük 49
Grétry, André Modeste 67, 184
Gulf & Western 131
Gynéco, Doc 151

H

Haendel, G.F. 65, 122
Haley, Bill 126
Halle, Adam de la 52
Hallyday, Johnny 131
Hancock, Herbie 163

Harper, Billy 147, 186, 188
Haydn, J. 56, 64, 83, 85, 185, 191
Heinrichs, M.P. 98
Hendrix, Jimi 15, 127, 130, 145,
150, 178
Henri, IV. 61
Henrion, Paul 97, 98
Henry, Pierre 134
Herc, Kool 149, 150
Herman ve Sabbe 89
Hidropatlar Grubu 107
Hitler 139
Holzbauer 64
Hugo, Victor 114

I

IAM 151
Ice Cube 151
Ice T 151, 163
Iglesias, Julio 138
Ingres 113
Intertrust 165
Ircan 173
İsmene 48

J

Jackson, Janet 131
Jagger, Mick 150
Jameux, Dominique 102, 186
Jazz Composers Orchestral Asso-
ciation 147
Jdanov, Andrey 152, 153, 186
Jonasz, Michel 132, 138
Jones, Leroi 147
Joplin, Janis 15, 132
Julianus, Aziz 56

K

Kabil 41
Karajan, Herbert von 173
Karl, V. 14, 33, 41, 81, 154
KDKA 120
Kelly, Gene 122
Kenton, Stan 123
Kepler 74
Khaled 138
King, Oliver 82, 120, 148, 186
Kino 154
Konfüçyüs 46
Konstantinos, V. 50
Krom, Gabriel 122, 186
Ktesibios 49

L

Lakanal, Joseph 77
La Laurencie 67, 86
Lamartine 114
Lang, Jack 174, 184, 186
Last Poets 150
Latina 138
Lavignac 67, 86, 187
La Voix de son Maître 122
Le Chapelier 76
Leevellyn, Kral 104
Leibniz 17, 42
Leibovitz, Maximilien 68
Lennon, John 15
Leoncavallo, Ruggero 112
Leporello 83
Le Roy 69
Le Sueur. J.F. 90
Levililer 38
Lévi-Strauss, Claude 36, 45, 172, 187
L'Hôpital, M. Charles 118
Liberty 131, 183

Liebermann, Rolf 132
Lippi, Filippo 60
Liszt 88, 184
Littré 18
LL Cool Wu Tang Clan 152
Lobkowitz, Prens 85
Lopez, Jennifer 131, 138
Lord Koos 149
Lord Teğmen 65
Louis, IX 51
Louis, XIV 54, 61
Louis, XV 70
Luigini, Alexandre 112
Lully 54, 55, 61, 64, 70, 82
Lumière 70
Luther, Martin 6, 50, 148
Lyotard, Jean-François 134, 187

M

Madonna 131, 132, 163
Mahler, Gustav 101
Malcolm X 146
Mami, Cheb 138
Mantler, Mike 147
Manzarek 126
Marie-Antoinette 75
Marley, Bob 15, 19, 127, 130, 131, 145, 150
Marmontel 67, 187
Martin, Ricky 68, 83, 138, 148, 186, 187
Martinville, Edouard Léon Scott de 107
Marx, Karl 14, 41, 80, 81, 183, 187
Massin, J. ve B. 66, 187
Mateus, Don Juan 21, 30
Matthews, Max 134, 156, 173
May, Derrick 133, 188
McCartney, Paul 150

MC'ler 150
 Méhul 79
 Melba, Madam 116
 Mendelssohn 88, 91
 Menus Plaisirs 64
 Metallica 161
 Mısır 41, 47
 Mical 103
 Microsoft 164, 178
 Mills, Jeff 133
 Minus One 172
 Mirabeau 76, 108, 183
 Molière 55
 Montesquieu 43, 74, 188
 Monteverdi, Claudio 40, 45, 60, 61
 Moog, Robert 173
 Morita, M. 128
 Morrison, Jim 126, 127, 130, 150, 152
 Morse, Samuel F.B. 106
 Mosolov, Aleksandr 134
 Motown, Tamla 147
 Mouret, Jean Joseph 65
 Moving Pictures Expert Group 157
 Mozart 15, 62, 64, 66, 83, 84, 112, 173, 185, 187, 188
 MTV 138
 Music Net 165
 Muzak 18, 121, 122, 123, 125, 131, 137

N

 Nadaud, Gustave 95
 Napigator 162
 Napoleon, III. 99
 Napster 16, 160, 161, 162, 165, 171, 175

Negus 149, 150
 Neri, Philippe 61
 Nesle'li Blondel 52
 New Guttman 173
 Nicks, Count 149
 Nietzsche, Friedrich 14, 15, 188
 Niggers With Attitude 151
 Nikisch, Arthur 113
 Nina 47
 Nokia 165
 Nougaro, Claude 138
 NRJ 151
 Nullsoft 161

O

Oasis 131
 Odysseus 43, 45, 46, 176
 Oidipus 46
 O'Neill, David 137
 Orpheus 48

P

Paganini, Nicolo 88
 Parizot, Victor 97, 98
 Parker, Charlie 124
 Pasteur, Louis 114
 Pathé kardeşler 111
 Pathé-Marconi 131
 Pépin, Kısa 50
 Peri, Jacoppo 61
 Perin 64
 Perry, Lee Little 149
 Philippe, Louis 51, 61, 94, 106
 Phillips 131
 PIX 151
 Picasso 171
 Pindaros 49
 Platon 6, 42, 49, 188
 Plutarkhos 43

Porter, Cole 122
 Poste de la Tour Eiffel 120
 Pottier, Eugène 95
 Presley, Elvis 126, 130
 Prince 149, 163
 Privat, M. 123
 Prod'homme, J.G. 53, 55, 60, 65,
 189, 191
 Prokofyev, Sergey 134
 Prudhomme, Sully 95
 Public Enemy 151
 Puchberg 66
 Punk, Daft 138, 163
 Purcell 82
 Pythagoras 48

Q-R

Quantz, Johann 52
 Quantz, Justus 53
 Rabelais 17
 Rae ve Christian 151
 Raï FM 138
 Ravel 23, 45, 122, 133
 Razumovski, Prens 89
 RCA 122, 125, 131, 173
 Realwer Works 165
 Red Hot Chili Peppers 151
 Reich, Steve 124, 133, 171
 Reid, Duje 149
 Reinach, T. 113, 116, 189
 Reis, Philippe 106
 Rey, Anne 136, 189
 RFM 151
 RIAA 159, 162
 Richard, Little 6, 43, 51, 52, 84,
 101, 126, 189
 Richepin, Jean 95
 Richter 64
 Ricordi 83

Ries 90
 Riley, Terry 133, 171
 Robert, Léopold 36, 113, 149,
 173, 189
 Robertson, Michael 158
 Robespierre 76
 Rocca, Nick L 120
 Rolling Stones 126, 131, 170
 Rore 69
 Rosetti 64
 Rossini 84, 96
 Rousseau, Jean-Jacques 14, 36,
 73, 189
 Run DMC 152
 Rupff 50
 Russolo 23, 134, 189

S-Ş

SACEM 96, 98, 99, 123, 127, 190
 Saksonyalı Silberman 63
 Salis, Rodolph 95
 Sarette 77
 Sarti 83
 Sarton, J.P. 43, 127, 184
 Saul, Kral 46
 Saussure, Ferdinand 36, 189
 Sauvages, Boissier de 41
 Scarlatti 61
 Schaeffer, Pierre 14, 134, 189
 Schönberg 43, 45, 101, 102, 124
 Schumann, Robert 36
 Schwarzkopf, Elizabeth 132
 Scriabine, Marina 48, 189
 SDMI 159
 SDRM 123
 Seagram 131
 Selasiye, Haile 149
 Serres, Michel 17, 18, 22, 73, 189
 Sex Pistols 131

Seyferitz, Baron Von 53
 Shakespeare 43, 190
 Shankar, Ravi 131
 Shannon 40
 Shepp, Archie 146, 147, 148
 Shore, John 63
 Simon&Garfunkel 126
 Smith, Adam 79, 186
 Solar 151
 Soler, Martin y 83
 Sony 128, 131, 132, 136, 152, 155,
 157, 158, 165
 Spengler, Oswald 20
 Spohr 90
 Squier, George 121
 Stalin 124, 153
 Stamitz, Carl 64
 Stege, Fritz 124, 190
 Stockhausen 135, 145, 176, 190
 Stourdzé, Yves 103, 190
 Stravinski, Igor 23, 45, 124
 Sudre, François 105, 190
 Sugarhill 151
 Sümer 47
 Sweelinck, Jan 60
 Swieten, Baron van 66
 Şiva 47

T

Taha, Rachid 138
 Tainter 108
 Televizor 154
 Terpandros 49
 The Jazz Composers Guild 147
 Thérésa 95
 Third World 147
 Thomson-Freunhofer 157
 Thornton, G. 147, 148, 190
 Thot 41, 47

Tiersot, Julien 67, 190
 Time 131, 136, 161, 164, 165
 Time Warner 136, 165
 Toeschi 64
 Tom, Blind 37
 Toots and the Metals 149
 Tosh, Peter 149
 Tournier, J.-L. 6, 127, 190
 TransAmerica Corporation 131
 Tubal-kabil 41

U

U2 131
 Universal 131, 132, 155, 159, 165,
 169
 US Gramophon 111, 131

V

VAIO Music 165
 Varese, Edgar 112
 Vendelingue 68
 Ventadour'lu Bernard 51
 Verdi 84, 112, 113, 115
 Vignal, Marc 56, 191
 Villedeuil 75
 Vincent, Gene 126
 Viotty 75
 Virgin 131
 Vivendi Universal 169
 Volt 131
 von Neumann 40
 V.V. 154

W

Wagenseil 64
 Wagner, Richard 45, 84, 91, 101,
 191
 Wailers 150
 Walter, Benjamin 113, 191

Walther 50
Warner 123, 131, 132, 136, 161,
164, 165
Watteau 113
Webern 40, 45
Westinghouse 131
Whiteman, Paul 123
WKTV 138
World Pacific 131
WPOW 138
Wranitzky, Anton 68

X-Y

Xenakis, Iannis 135, 191
Yahoo 161
Yamaha 173
Yeremya 39
Yeşu 39
Young, La Mente 40
Young, Lester 122
Yubal 41

Z

Zamenhof, Ludwik 106
Zweig, Stefan 101, 191

Leyla Varlık Şentürk Analitik Resim Çözümlmeleri

Sanat ve kuram/Leyla Varlık Şentürk/256 sayfa/ISBN 978-975-539-648-4

Resmin biçimsel yapısı, organik bütünlüğünü oluşturan temel öge ve ilkelerin kompozisyonda nasıl organize edildiğini cevaplarıyla ortaya koyan “yapısalcı (teknik-biçimci)” eleştiri ile açıklanır.

Sanatçının eserini yaratırken kullandığı temel öge ve ilkeler, o eserin biricik olmasını sağlayan bütünün de parçasıdır. Bütünün parçası olan bu elemanların, kuramsal olarak belli açıklamalara sahip olmuş olsalar bile, sanatçının bu kavramlara yüklediği anlam ve/veya kullandığı imgelerle değişebileceği, yeni anlamlar ve alternatifler sunacağı açıktır. Her eserde yeni bir anlam ve biçim bulmuş olan bu altyapı elemanları, eserin kendi varoluşu içinde ele alınıp değerlendirilmeli. Bu nedenle resmin biçimsel olarak çözümlenmesi, her resim için aynı soruların sorulmasını gerektirirken alınacak cevaplar değişkenlik gösterebilir.

Kitapta çözümlmesi yapılan resimler, Ön Rönesans döneminden başlayarak Aydınlanma Çağı’na kadar geçen süreci kapsıyor. Bunun yanı sıra neoklasik dönem eserlerinden örnekler de yer alıyor. Yazar bu tarihsel çerçeveyi, eleştiri yöntemlerinin sanat kuramları ile olan bağlantılarını göstermek için kuruyor. Çözümlmesi yapılan resimler, uzun yıllar sanatın biçimlenmesinde söz sahibi olan “Yansıma Kuramı”nın etkilerinin ve sonuçlarının görüldüğü örnekler arasında yer alıyor. Aralarında Giotto, Botticelli, Bosch, Dürer, Giorgione, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, El Greco, Caravaggio, Zurbartan, Rembrandt, Poussin, Fragonard, Watteau, David ve Guérin gibi pek çok sanatçının eserlerinin yer aldığı çözümlmeler, üslupsal özelliklere dair gerekli bilgi akışının yanı sıra sanatçıların sanata yaklaşımı, onu aktarması ya da yorumlaması konusunda açıklayıcı bilgiler içeriyor.

Akademisyen ve ressam olan yazar, kitapta okura bir resmi biçimsel yapısından hareketle nasıl değerlendirebileceğinin ipuçlarını veriyor. Her ne kadar kitabın anatemi, resimle karşı karşıya gelen izleyicinin estetik duyumunun biçimsel nedenlerini ortaya koymak olsa da, sanat eğitimi alan bireylere bu konuda ışık tutacağı ve resim sanatına kazandıracakları yeni eserlerde yol gösterici olacağı da açıktır.

Der: Vecdi Erbay İnatçı Bir Bahar Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat

Sanat ve kuram/Der: Vecdi Erbay/592 sayfa/ISBN 978-975-539-668-2

Kürtçe dil ve edebiyatın yaşadığı topraklarda, dil üzerindeki baskılar konusunda dönemsel olarak ortak sorunlar yaşanırken, Kürtçe'nin Kurmanca, Soranca, Zazaca gibi farklı lehçelerindeki gelişim süreci ve edebi üretim, söz konusu ülkelerin özgün politik-toplumsal-tarihsel özellikleri nedeniyle farklı bir seyir izledi.

Türkiye'de son otuz yılın hızlı modernleşme ve çözülme süreci, kapitalizm öncesi yaşam biçimlerinin tasfiyesi ve 90'lardan itibaren anadil ve kimlik eksenindeki politikleşme Kürtçe dil ve edebiyat alanındaki üretime ivme kazandırdı. Kürtçe süreli yayınların, yayınevlerinin ve başka kültürel kurumların çabaları, gelişen iletişim olanaklarıyla birleşince, dil çalışmaları ve her alandaki edebi üretim yeni boyutlara ulaştı. Savaşın, göçün, toplumsal altüst oluşların etkisi edebiyata yansdı.

Bu yakıcı süreçte, Türkiyeli okurun, Kürtçe dil ve edebiyat konusunda dünya ölçeğinde süren tartışma ve çalışmaların, uzun zaman önce dünya dillerine çevrilmiş önemli edebi metinlerin ve kuramsal tartışmaların hayli uzağında kaldığı görülüyor. Bu durum, Kürtçe dil ve edebiyatın ikincilleştirilmesine, hatta yok sayılabilmesine de zemin hazırlıyor.

Kürtçe dil ve edebiyat konusunda emek ve ürün vermiş yazar ve uzmanların kaleme aldığı yazıları içeren bu derleme, Türkiye'de genellikle "anadil yasağı" üzerinden tartışılan Kürtçe dil ve edebiyatı, hayat bulduğu toprakların özgün koşulları, tarihi ve güncel sorunları etrafında yeniden ele almayı hedefliyor.

Elinizdeki kitabın, Tanzimat'tan bu yana tepeden inme Batılılaşmanın önemli sorunsallardan birini teşkil ettiği, Ortadoğu'daki kadim anlatı biçimleriyle bağları zedelenmiş Türkçe edebiyat açısından da ufuk açıcı olacağını umuyoruz.

Arthur C. Danto
Sıradan Olanın Başkalaşımı

Sanat ve kuram/Çev. Esin Berktaş & Özge Ejder/240 sayfa/ISBN 978-975-539-675-0

Amerikalı sanat kuramcısı, eleştirmeni ve filozof Arthur C. Danto'nun 1983 yılında yayımlanan kitabı *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çağdaş sanat yapıtları ve kuramlarının sorunsallaştırdığı sanat tanımı etrafındaki güçlükleri, özgün bir kavramsallaştırmaya tabi tutarak ele alıyor. Danto, sanat felsefesinin yer yer nesnesini bir kenara bırakıp kendi içine kapanan tavrına alternatif olarak kuramını, gerek sanat gerek felsefe tarihinden örnekler yoluyla açıyor. Çağdaş sanat açısından yeni bir kuramın aciliyetine vurgu yapan kitap, çağdaş sanat yapıtlarını da içine alacak yeni bir sanat tanımının düşünülebilir olmasını sağlayacak bu yeni kuramda kurucu rolü sanat ile felsefe arasında bölüştürürken, sorgulamaya sanat kurumlarının dahil edilmesi gerekliliğine de değiniyor.

Sanat felsefesiyle ve “sanat yapıtının” tanımlanmasıyla ilgili en ilginç felsefi kitaplardan biri... Danto hem sanat felsefesi hem de sanat tarihiyle ilgili gıpta edilecek bir bilgi zenginliği sergiliyor. Sonuçta ortaya çıkan, gelecek yıllarda bu alandaki tartışmaların merkezine yerleşeceği kesin olan bir çalışma.

Journal of Aesthetics and Art Criticism

Danto, sanatı sıradan olanın bir metaforu olarak sunuyor. Sanat apaçık şeyleri sıra dışı hale getirir; sıradan olanı paradokslaştırır. Ezber bozar. Danto'nun bu eğlenceli kitabını alın ve okuyun...

Commonweal

Yazar, “sıradan nesnelerin nasıl sanat yapıtlarına dönüştüğü” sorusuna odaklanarak, sanat yapıtının tanımlayıcı özelliklerini ortaya koyuyor... Kitap, sanatta “üslup” konusuyla ilgili harika bir tartışma sunuyor. Danto, hem Nelson Goodman’ın bazı temel görüşlerini anlatıyor hem de onları tartışıyor... Bu kitap, yakın bir zamanda adı duyulacak bir eser olacak.

Choice

Christian Saehrendt & Steen T. Kittl

Bunu Bende Yaparım

Sanat ve kuram/Alın. Çev. Zehra Aksu Yilmazer/208 sayfa/ISBN 978-975-539-705-4

Modern sanatı anlamak neden bu kadar zor? Neyin sanat olduğuna, neyin olmadığına kim karar veriyor? Sanat ve kuram yazılarında neden tumturaklı bir dil kullanılır? Sanat camiasının şatafatlı kulislerinde neler olup bitiyor?

İşte size, son derece eğlenceli bir modern sanat kılavuzu!

Söz futboldan, televizyon dizilerinden açılınca hemen herkes bir şeyler gevelese de, sanat muhabbetlerinde kem küm etmemek için en azından birkaç ayrıntı ve anekdot bilmek gerekiyor. Ama bu zamanda, sanat dünyasının karmaşık labirentlerinde uzun uzun gezinmeye kimin vakti var ki?

Sanat, sanat dünyası ve sanat ticareti hakkındaki acımasız gerçekleri öğreneceğiniz bu rehber kitap, benzer cümleler kuran sanat erbabından ve bildik, yavan heyecan gösterilerinden hiç şaşmayan sanat pedagoglarından çok farklı bir telden geliyor. Çağdaş sanatın en önemli türleri ve akımları hakkında genel bir bilgi verirken, anekdotlarla eğlendiren ve sapla samanı birbirinden ayırt etmeyi öğreten bu sanat rehberinin mottosu şu: Az olsun, öz olsun.

Çağdaş sanat sergilerinde bazen çileden çıkan ama sanat düşmanı olmak da istemeyen herkese hitap ediyor bu kitap. Okurları, dışı cilalı, içi boş sergilerden uzak durmaya, sıkı bir “sanat diyeti” yapmaya çağırıyor!

“Çok eğlenceli ve keyifli!”

Focus dergisi

“Meşhur isimlerden korkmayan, sahte saygı gösterilerinde bulunmayan bir kitap. Modern sanat hakkında sağlam bilgiler veren, aynı zamanda da güldüren bir kitaba her zaman rastlanmıyor.”

Literaturkritiker dergisi

Howard S. Becker

Sanat Dünyaları

Sanat ve kuram/Çev. Evren Yılmaz/448 sayfa/ISBN 978-975-539-723-8

Onlu yaşlarımdan itibaren barlarda, gece kulüplerinde ve striptiz kulüplerinde piyanistlik yaptım. Bu deneyimlerden ve sanatla ilgili başka yerlerden edin-diğim diğ er deneyimlerden biliyordum ki sanat eserlerinin oldukları şey ha-line gelmesi için, çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekiyordu. Bu deneyimlere dayanarak sezgilerim bana bu tür ağları ve faaliyetleri çalışmanın, sanatı düşünmenin verimli bir yolu olacağını söylü-yordu. (...)

Sanat Dünyaları gibi bir kitap yazmanın kendisi de bir süreçtir. Ben sanat hakkında bir kitap yazmak için yola çıkmadım. Sadece, sanatın ortaklaş a bir faaliyet olduğu konusundaki sezgimin peşine düşmek ve beni nereye götüreceğini görmek istedim. Konuyla derinden ilgilenmeye başladıktan sonra, o vakitler, daha sonraları olduğu kadar yaygın bir konu olmayan sa-nat sosyolojisi üzerine bir ders vermeye başladım. Okumalarımda ve şahsi deneyimlerime dair düşündüklerimde özellikle ilgimi çeken şey üzerine her hafta ders vermek, bir çerçeve, bir taslak sağladı. Öğrencilerin dikkatlerini çekmek için ilginç örnekler verdim; Los Angeles'taki Watts Kuleleri'ni inşa eden adamın öyküsü öğrencileri o denli büyüledi ki uyumsuzlar ve sanatları hakkındaki bölümün çekirdeği haline geldi.

Sanatı kolektif bir eylem olarak ele alan bir klasik sosyoloji ve sanat kitabı diyebileceğimiz Sanat Dünyaları, bir sanat eserini "yaratan" üreticiler, satı-cılar, icracılar, eleştirmenler ve tüketicilerden oluşan işbirliği ağı üzerinde duruyor. 1982 yılında yapılan ilk baskısı gerek sanat gerek sosyal bilimler alanında bir başyapıt olarak kabul gören Sanat Dünyaları'nın 25. Yıl Özel Baskısı'nda yazar çok geniş bir kesimin etkilendiği bu büyük eserin ortaya çıkış sürecini de anlatıyor okura.

"Sanat dünyalarının nasıl işlediğine dair ilginç ve çığır açıcı bir gözlem."

Kirkus Review

Uğur Küçükkaplan Arabesk

Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz

Sanat ve kuram/320 sayfa/ISBN 978-975-539-729-0

Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz, her şeyden önce, yarım yüzyılı aşkın bir zamandır varlığını sürdüren ve Türkiye’de en çok dinlenen müzik olarak kitleleri peşinden sürükleyen arabeski, önyargılardan uzak ve doğrudan müziğin içerisinden inceleyen, bilimsel bir çalışma niteliği taşıyor.

Uzun yıllar siyasi ve kültürel kutuplaşmaların odağında yer almasına rağmen, sanatsal bir üslup olan arabesk sürekli ihmal edilmiş, akademik müzik çevrelerinde de en ufak bir ilgi görmemiştir. Bugüne dek arabesk üzerine yapılan araştırmaların sosyologlarca yazılmış birkaç kitaptan ibaret olması hem konuya duyulan ilgisizliğin hem de müzikolojinin Türkiye’deki hazin durumunun bir göstergesidir. Halbuki siyasi ve toplumsal dönüşüm sürecinin bir parçası olarak evrilen ve barındırdığı öğelerle farklı müzik türleriyle eklemlenen arabesk, tartışmasız, Türkiye’deki popüler müziği besleyen en temel üsluptur.

Bu kitap, hem bir icracı hem de bir bilim insanı olarak müzikle ilgilenen Uğur Küçükkaplan’ın, saman alevi gibi parlayıp sönen yüzeysel tartışmaların dilsiz öznesi olan arabeske müziğin içinden yaklaşma çabasının ürünüdür. Aynı zamanda, konuya ilişkin söz alanların mimarı bir üslup olduğundan dem vurup, hiçbir ilgisi olmamasına rağmen ısrarla Schumann’ın arabesk olarak nitelendirilen eserleri üzerinden açıklamaya çalıştığı arabeskle Türkiye’deki arabesk müziğin birbirlerinden farklı şeyler olduğunun ayırdında olan bir anlayışla kaleme alınmıştır. Yazar bu kitapta, arabeskin zannedildiğinden çok daha önce, eleştirel bir biçimde ele alınan, Cumhuriyet’in müzik politikalarının yarattığı iklimde geliştiğini ileri sürerken, aynı zamanda çeşitli dönemlere ayırarak irdedeği arabeskin teknik özelliklerini doğrudan müzikal analizlerle ortaya koyuyor. Elbette yerini bilerek ve objektif bir duruş sergileyerek...



Önce kaos vardı... Ve gürültüler...

Jacques Attali bu gözlemden yola çıkarak müziğin ekonomi-politiğini inceliyor ve şu sonuca varıyor: Müzik ileriye görür.

İlkçağlardan başlayarak toplum, iktidar ve müzik arasındaki bağları ele alan Attali, bu kitabında müziğin, kurban ayinlerinden saraya, isyanlardan uzlaşmalara, iktidardan ekonomiye uzanan bütün tezahürlerini inceliyor. Gürültünün bir silah, müziğinse onun biçim verilmiş, evcilleştirilmiş olduğunu gösterirken, dünyanın gürültülerine kulak vermenin, geleceği görmemize ve düzenlememize yardımcı olacağını ileri sürüyor. Attali'ye göre gramofonun icadı gibi yenilikler, insanların yerini makinelerin alacağını ve her şeyin seri olarak kopyalanacağını bildirmişti; kayıt teknolojisi ise tüketim toplumunu... Sanatçıların ve müzik yayıncılarının telif hakkı talepleri, tüketim toplumunda korsanlığa zemin hazırlayacaktı.

Ardından gençliğin isyanı ve diktatörlüğü geldi. Müzik artık ebeveynlerinden kültürel ve ekonomik bağlarını gitgide daha erken yaşta koparan gençlerin bütünleşme, grubunu belirleme aracıydı.

Müzik eserlerine değer biçen hit-parade'lar eserleri olduğu kadar tüketicileri de biçimlendirir. Müzik artık yalnızca kişisel bir keyif aracı değil, aynı zamanda bir gruba ait olduğunu tasdik etme yolu ve gençler arasında evrensel bir bağdır. Artık yıldızlar "yamyam" bir toplumda daha uçucu hale gelmekte ve bu yıldızların karşısında genç hem tüketim malı hem de tüketici olmaktadır.

Sanal müzik, MP3 ve büyük müzik firmaları arasındaki rekabet kültürel kapitalizmin zaferini ilan ederken, diğer sanat biçimlerinde de aynı olgunun varlığına işaret ediyor.

Attali, tüm bunların ötesinde, dinlemenin yerini müzik yapma zevkinin alabileceği ve herkesin kendi müziğini yaratabileceği bir dünyanın taslağını çiziyor. Belki de ufukta "Herkesin kendini keşfetmeyi, kendini sevmeyi öğreneceği, sonra da başkaları tarafından keşfedilmekten ve karşılığında hiçbir şey beklemeden vermekten zevk alacağı bir toplum" var. Kim bilir?

2. BASIM

AYRINTI • SANAT VE KURAM

ISBN: 978-975-539-445-9



9 789755 394459

