



International

Journal of Human Sciences

ISSN:2458-9489

Volume 15 Issue 2 Year: 2018

Cultural explanations about meaning and signification in music

Müzikte anlam ve anlamlandırmaya ilişkin kültürel açıklamalar

Mümtaz Hakan Sakar¹

Abstract

Taking music as a text and trying to understand it requires being a part of a culture. Because music is the most important cultural form of “a” culture. Meaning and signifying are the communication itself. The unknowns cultural symbols such as a sign, symbol, password, etc. are cognitively and emotionally contented in individuals. The concept of meaning that can not be considered separately with taste can be thought societally and differently and individually and contextually. This work focuses on the formation of musical meaning, the different types of meaning and signifying.

Keywords: Meaning; signification; culture; musical code and competence.

[\(Extended English summary is at the end of this document\)](#)

Özet

Bir metin olarak müziği ele almak ve bu metni anlamaya çalışmak, verili bir kültürün parçası olmayı gerektiriyor. Çünkü müzik “bir” kültürün kültürel biçimlerinden en önemlisidir. Anlam ve anlamlandırma iletişimin ta kendisidir. Verili bir kültüre ait simge, sembol, şifre gibi bilinmezler, bilişsel ve duygusal içerik olarak bireylerde karşılık bulur. Beğeni ile birlikte ayrı düşünülemez anlam kavramı toplumsal olarak belirlenip bireysel ve bağlamsal olarak farklı şekillerde düşünülebilmektedir. Bu çalışma müziksel anlamın oluşumu, anlamın ve anlamlandırmanın farklı çeşitleri üzerinde duruyor.

Anahtar Kelimeler: Anlam; anlamlandırma; kültür; müziksel kod ve yeterlilik.

Giriş

Gündelik yaşamda üzerinde herkesin fikir yürütebildiği, en azından hakkında bir şeyler söyleyebildiği belli başlı alanlar vardır. Bunların en bilineni politikadır. Daha sonra futbol, filmler, diziler, yemek tarifleri vs. şeklinde bu sıralamayı değiştirip geliştirmek mümkündür. Müzik için de bunlardan bir tanesidir diyebiliriz. Müziğe ilişkin fikir ve açıklamalar “beğeni” ve “tarz”lar üzerinde yoğunlaşır. Eleştiri ve açıklamalar genelde müziğin içsel, yani teknik öğelerini kapsamaz. En çok şunları duyarız: “*ben şu tarz müzik dinlerim, şunu dinlemekten hoşlanırım, bu sanatçıyı seviyorum, bu müziği sevmiyorum* ya da en dikkate değer *bu müzikle ilgili bilgim yok ama dinlemekten hoşlanırım* ya da *bu müzikten anlamıyorum*” gibi bu söylemler uzayıp gider. Peki niçin belli müzikleri severken belli müzikleri sevmeyiz? Ya da “bu müzikten anlamıyorum” sözünden ne anlamalıyız. Yani müzikten anlamak nedir? Müzikten anlamak belli bir zümreye mi aittir? İşte bu soruların cevabı bu çalışmanın

¹ Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, hakan.sakar@deu.edu.tr

amacını oluşturuyor. Araştırmada öncelikle kişisel gözlemlerden yola çıkılmış, daha sonra literatürde konuya ilişkin kaynaklar taranmış ve pratik ile teori gözardı edilmemiştir. Gündelik yaşamın pek çok anında isteyerek ya da istemeden dinlediğimiz müzikleri bu çalışma yardımıyla nasıl değerlendirebiliriz, üzerinde nasıl düşünebiliriz sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır.

“Bir kelimenin, sembolün, işaretin, anlatımın, kuramın vb. taşıdığı bilişsel (cognitive) veya duygusal içerik olarak anlam, iletişim açısından okur/izleyici/dinleyici vb. ile mesaj/ileti arasındaki dinamik etkileşimi dile getirir” (Erol, 2002:145). Burada öne çıkan anahtar terim “iletişim” olmaktadır. İletişim ise “birey ile birey (ya da bireyler) arasında yapılan bilgi alış veriş ve anlamlandırma sürecidir. Anlam, insanın şeylere yüklediği bir yapıdır ve bireyin müziksel deneyimini duygu ve düşüncelere dönüştürme sürecidir.

Müzikte anlam sorunsalı, farklı toplumların müzik hakkında düşünme biçimleriyle ilişkili olarak temelde ‘bireysel’ olarak görülebileceği gibi aslında toplumsal grubun üyelerince paylaşıldığında ‘toplumsal’ bir görüngü haline gelir. Diğer bir deyişle toplumca üretilen söylemsel nesnedir. Önemli bir nokta; insanlar yalnızca müziğe anlam vermezler, müziği anlam aktarmada da kullanırlar. Müziğin anlamı, müziğe ilişkin kavramlardan çok müzik dışı kavramlarla ilişkilidir. Bu tür anlamlar insanların neden müziksel olaylarla meşgul olduğunu ve müziksel davranışların nasıl belli müzik biçimleri yarattığını açıklamaya çalışır.

Müzik için genel bir söylem onun “evrensel bir dil” olduğudur. Bunun temelinde etkili bir iletişim aracı olması yatıyor. Ancak müziğin bir iletişim dili olarak “evrenselliği” meselesi oldukça iddialı bir söylemdir. Çünkü, konuşulan dilde olduğu gibi iletilenin ne olduğunu herkesin anlaması mümkün değildir. Sonuçta her toplumda müzik vardır ve müzik, her toplumda bir iletişim aracı ise bir dil olma özelliği taşıyor demektir. İletişimi anlatırken genelde şemalaştırma yapılır. Şemalaştırma yoluna giderken aslında yine bir semboller ve göstergelerle bir kavramı anlatma çabası içerisinde gireriz.

Tablo 1 “Roman Jakobson’un iletişim şeması”²



Fiske’ye (1996) göre iletişim süreci eğer gerçekleşmişse ortaya çıkan anlam kaynağın ya da göndericinin amaçladığının dışında farklılaşabilir. Bu durum başarısızlık olarak algılanmaz. Yanlış anlamalar gönderici ve alıcı arasındaki kültürel farklılıklardan kaynaklanır. İletişim araştırmasını metin ve kültür araştırması olarak gören bu yaklaşımın temel araştırma yöntemi “göstergebilimdir”.

Göstergebilim anlam evrenini çözümlenmeyi amaçlar: Anlam oluşumu, anlam yaratmak, anlamlandırmak gibi soyut durumun dizgeleştirilmesi, açığa çıkarılması gibi konular anlamla ilgili ilk akla gelenlerdir. Bu bakımdan insanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (sözelimi Türkçe), simgeler, semboller, işaretler, sanatsal yapıtlar gibi içinde insana ait anlamla ilgili

her şey göstergebilimin alanına girer. Göstergebilim, bu gibi gösterge dizelerini inceleyen ve ilaveten kültürü iletişim açısından inceleyen bir bilimdir.

Göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılarıdır. Fiske bu gösterge ve kodların başkalarına aktarıldığını ya da başkaları tarafından hazır hale getirildiğini ileri sürer. Fiske'ye göre göstergeleri/kodları/iletişimi aktarma ya da alma, bir toplumsal ilişkiler pratiğidir.

Göstergebilimin öncülerinden F. de Saussure (1985) için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir. Bir gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren, gösterenin algıladığımız imgesidir. Kağıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortakır.

Tablo 2 “Saussure’ün Anlam Öğeleri”

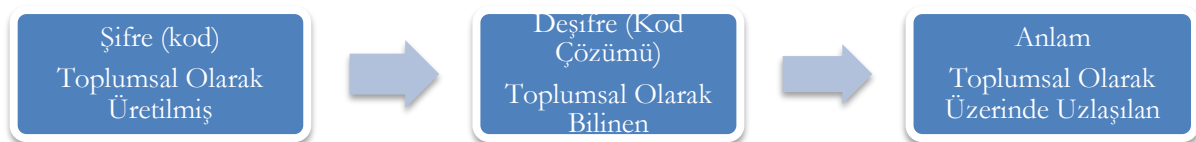
Gösteren (Şarkı) → Gösterilen (Şarkının Konusu) → Anlam (Kültürü Paylaşanlarca Ortak)

Bu okul (göstergebilim), iletişimde bozulma diye bir kavrama sahip değildir, etkililik ve doğrulukla ilgilenmez. İletişim mutlaka gerçekleşir. Benim ürettiğim anlamın sizinkinden farklı olması iletişimin başarısızlığı olarak görülmez. Bu ikimizin arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıkların bir göstergesidir. Anamlardaki, farklılaşma başlı başına kötü bir şey değildir: gerçekte bu, kültürel zenginliğin bir sonucu olarak görülebilir.

1. Göstergebilim ve Anlamlandırma

Dil, farklı toplumsal sınıf ve grupların anlam sistemlerinin içinde bir arada bulunduğu bir anlamlandırma (signification) dizgesidir. Aynı zamanda yapısal olarak kodlanmış bir anlamlandırma dizgesidir. Müzik de estetik bir bütün olmanın yanında bir ifade kültürü biçimidir. Buradan hareketle dilin farklı kullanımını ya da farklı bir dildir diyebiliriz. Bu nedenle müzik de dil gibi nesne (çalgı, ezgi) ve söz (tema) arasında birebir örtüşmeye dayalı saydam bir açıklama, kayıtlama birimi değil: yapısal olarak kodlanmış anlam birimleri ve bu anlam birimlerinin karşılık geldiği toplumsal ilişkiler arasındaki dolaylanmış bir göstergeler dizisidir. Bu ilişkiyi şöyle şemalaştırabiliriz

Tablo 3



Fiske'ye göre 'anlam' yazar/okur ve metin arasında bir müzakere sürecidir. Anamlar daha önce de belirtildiği gibi, toplumsal ilişkilerin ve toplumsal yapıların içinde oluşmaktadır. Anlamın toplumsal sistemle olan işlevsellik ilişkisi, anlamların hangi özgül kültürel ve siyasal pratikler içinde ve toplumsal aktörlerin konumlarını nasıl oluşturduğu, yeniden inşa ettiği gösterilerek kurulabilir. Dilin içinde anlam, uzlaşılan kodlar, doğrudan anlamlar, yan anlamlar ve mitler ile oluşturulur. Bunların tümü anlamın hangi toplumsal ve kültürel bağlam içinde oluştuğu, hangi kültürel ve toplumsal pratiklerle eklemlendiğini saptamak açısından yaşamsaldır.

Tablo 4



Müziğin anlamı, giriş kısmında da belirtildiği gibi bireyin algılamasıyla doğrudan ilişkilidir. Algılama sürecinde bireyin seçiciliği önemlidir. Bu dikkat odaklaması anlamın en temel özelliğidir. Bir şeyin anlamı insanların o şeye tepki gösterişi şeklinde görülür. Bir uyarıya tepki veriyorsak o bizim için anlamlıdır.

Sözü olmayan, başlığı olmayan veya programlı olmayan çalgısal müzik, neyi nasıl ifade edebilir? Müzik kuramcılarının göre müziğin anlamı müziğin yapısıyla ifade edilir. Müzikal yapı tema, ritm, armoni ve bunların ilişkileriyle tanımlanır. Ancak anlam için aslolan dildir. Üzerinde toplumsal uzlaşma olmaksızın çalgısal müzik, akorlar ve cümleler, dildeki kelimeler ve cümlelerin yaptığı gibi üzerinde kararlaştırılmış bir anlama sahip değildir. Çalgısal ve programsız bir müzikte anlam, müziğin yapısal özellikleri dışında bir etkilene ile oluşabilir. Kültürel deneyim farkına göre anlam farklılaşabilir. Önemli olan metin olarak müzik değil bağlamdır. Ancak bilinmesi gereken en önemli şey anlamın bağlamsallığının etkin ve değişken doğal bir süreç olmasıdır.

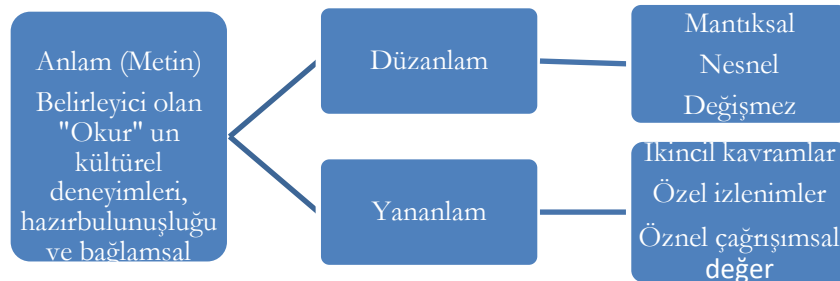
1.2. Düz Anlam (Doğrudan) ve Yan Anlam

Barthes'a göre anlamlandırmanın iki düzeyi vardır. Düz anlam (doğrudan anlam), bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin, vb. "mantıksal, nesnel, değişmez anlamı"dır. Bununla birlikte, bir sözcük, bir metin veya bir şarkı sözleri doğrudan anlamının dışında, farklı anlamlar taşıyabilir.

Müziğin tınıları kimi başka gerçekliklerle benzerlik taşıdığına, bir ikon olarak doğrudan anlam taşır. Bu tür ikonsallık taklit ve benzeştirme olarak görülür. Başka tınların taklidi, yaratıcı ya da seslendirici tarafından müziğe kaynaştırıldığında, bu bir tür işitsel temsil etmedir, resimlerin görsel temsiline benzer. Müzikte, gelişigüzel simgesellik ikondan daha genel bir doğrudan anlamdır ve bu çerçevede de anlamlar dildeki anlamlara benzer. Dinleyiciler, müzikteki gelişigüzel doğrudan anlamları tanımayı çeşitli yollarla öğrenirler. En açık ve belki de en önemli olanı, bir şarkının sözlerindeki kelimeler yoluyla tanımadır. İnsan toplumlarında sözlü müzik çalgısal müzikten daha yaygındır. Müziksel tınların simgeselliği ve anlamı sözlerle yakından ilgilidir. Çoğu kez söz ve müzik birbirini tamamlayan bir ilişkiye sahiptir. Sözler şarkının mesajını ortaya koyarken müzik duyguları yoğunlaştırır. Sözsüz müzik pek doğrudan anlam taşımaz. Ancak yine toplumsal uzlaşma aracılığıyla anlamlar öbeği haline getirilebilir (Keammer 1993, Özer:37). Buradan hareketle, bir makamın (Hicaz), bir modun (doryen), bir motifin, bir formun (sırto) bir çalgının (ney) ve ritmik yapının (9/8) anlamsal karşılığı bireyden hareketle toplumsaldır. Bunun yanı sıra çalgısal bir müzik eğer bir başlık taşıyorsa yani programlanmış ise anlam bakımından bir şeyle ilişkilidir.

Yan anlam; bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, "bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düz anlamına kullanım sırasında katılan ve bildirenlerin tümüne algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, "öznel çağrışımsal değer" olarak tanımlanır. Bir metin olarak şarkının kendisi ile birlikte şarkıcının yaşantısı ve toplumdaki bıraktığı izlenimlerle birlikte dinleyicinin kültürel sermayesi yan anlamların çalışmasına etki eder.

Tablo5



Yan anlam, bağlamsal deneyim ve benzeştirme olarak iki şekilde oluşur. Bağlamsal deneyim, başlangıçta bir durumsal deneyimin parçası olarak bireyin o deneyimine ilişkin duygularını hatırlamasına yol açınca ortaya çıkar. Örneğin sevgililer belli bir şarkıyla ilgili ilk kez birlikte bir deneyim yaşarken o şarkıya özel bir önem verdiklerinde oluşur. Ancak aynı şarkı farklı bağlamlarda

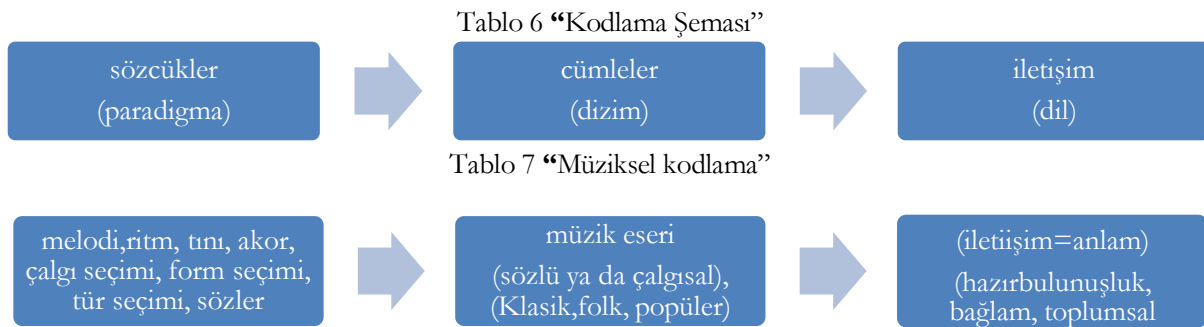
(örneğin eğlence mekanında) dinlendiğinde farklı anlamlandırmalara yol açabilir. Bağlamsal anlamlar zihinsel ilişkilendirmenin sonucudur. Bağlamsal anlam bir müziksel yaratının ortaya çıktığı gerçek olayla sınırlı değildir. Bir toplumun bütün politik, dinsel ve ekonomik bağlamı bir müziksel seslendirmenin anlamını etkileyebilir (Slobin 1976:25, akt. Özer:39).

Benzeştirme, birey benzer görüngenü çeşitleri arasındaki ilişki sezdiği zaman ortaya çıkan bir yan anlam çeşididir. Benzeştirme, insanların yaygın bir düşünme şekli, taklitten daha az özgül olan büyük ölçüde bilinçsiz olarak duyumsanan, müzik ile yaşamın başka yönleri arasındaki benzerliklerdir (Keammer 1993, akt. Özer:60).

1.3. Göstergelerin Düzenlenmesi

Müzikte anlam olgusu, kod ve yeterlilik olgusuyla açıklanmaya çalışılır. Diğer bir deyişle kod ve yeterlilik yukarıda “iletişim” kavramını açıklarken de söz edildiği gibi bir şifre ve deşifre meselesidir. Deşifre, dinleyicinin hazır bulunuşluğu ile ilişkilidir. Hazır bulunuşluk ise, kişinin kimliği ve toplumsal yapı içerisinde edindiği sosyal, kültürel ve simgesel sermaye ile eş değerdir. Aynı zamanda kod açılmanın yine bağlama göre değişkenliğini de unutmamak gerekir.

Saussure, göstergelerin kodlar içinde düzenlendiği iki yol belirlemiştir. Bunlardan birincisi paradigmalardır. Bir paradigma, içlerinden bir tanesinin kullanılmak üzere seçildiği bir göstergeler dizgesidir. İkinci yol ise dizimseldir (syntagmatic). Bir dizim (syntagm), seçilen göstergelerin birleştirildiği iletidir. Dil açısından bakarsak, bir dildeki sözcük dağarcığı bir paradigmayı; bu dilin sözcüklerinden oluşan bir cümle de bir dizimi oluşturmaktadır. Bu nedenle, bütün iletler (bir paradigmadan) seçim yapmayı ve (bir dizimde) birleştirilmeyi gerektirirler. Örneğin bir müzik eserinin bestecisinin kendine özgü besteleme tekniği, melodi seçimi, çalgı seçimleri vs. gibi.



Müziğe ilişkin kodlar, *gelişkin* ve *kısıtlı* olmak iki biçimde incelenir. Kısıtlı kod kültürel deneyime, gelişkin kod ise biçimsel eğitime ve öğretime dayanır-öğrenilmeleri gerekir. Gelişkin kodlar kullanan yüksek sanat biçimleri hep takdir edilir. Bale, biçimsel eğitimi ve çalışmayı zorunlu kılan karmaşık bir yapıya sahip gelişkin bir dans biçimidir; disko dansı, Ankara ya da Silifke oyun havası ile yapılan dans ise kısıtlıdır ve biçimsel eğitim yerine toplumsal ya da topluluk deneyimi gerektirir (Fiske 1996:100, Erol 2002:152-153).

Tablo 8

Gelişkin Kodlar	<ul style="list-style-type: none"> •Yüksek Sanat •Bale, Klasik Müzik •Mozart, Dede Efendi •Takdir Edilir •Karmaşıktır ve eğitim-öğretime dayalıdır, öğrenilmesi gerekir
Kısıtlı Kodlar	<ul style="list-style-type: none"> •Pop Müzik, Ankara Havası, Silifke Oyun Havası •Oğuz Yılmaz, Orhan Gencebay •Topluluk deneyimi gerektirir •Tekrara dayalıdır •Kültürel deneyime dayalıdır

Erol'a göre kısıtlı kod genellikle tekrara dayalıdır ve gelişkin koda göre basittirler. Ancak gelişkin kodlar kısıtlı kodlardan daha iyi değildiler; farklıdır ve farklı işlevleri yerine getirirler. Örneğin Oğuz Yılmaz'ın Ankara oyun havaları ya da o çerçeveye giren ürünleri, izlerkitesinin kültürel deneyimine dayanan yapısıyla kısıtlı kodlarla çalışır (Erol 2002:154).

Erol, bu kodların yanında iki farklı koddan daha söz eder. "Geniş alan yayıncılığı" ve "dar alan yayıncılığı". İlki izlerkitle tarafından paylaşılır. Bir opera aryanının dar alan yayıncılığı kodlarını kullandığını söyleyebiliriz: opera sevenlere hitap eder. Ama bir pop şarkısı belirli bir kültürel kimliğe ilişkin öğeler içerse de, tanımlanmamış bir izlerkitleye hitap etmesi için düzenlendiğinde geniş alan yayıncılığı kodlarını kullanır. Örneğin rock müzikte daha geniş kitlelere ulaşabilmek için distortion gitar efektinin kullanılmaması ve sınırlı kullanılması gibi. Böylece hem dar alan yayıncılığı ile gelişkin kodlar arasında, hem de geniş alan yayıncılığı ile kısıtlı kodlar arasında benzerlikler olduğu ortaya çıkar. Geniş alan yayıncılığı kodları kısıtlı kodlar ile birçok özelliği paylaşır. Basittirler, çekicilikleri vardır ve anlaşılabilir için "eğitime" gereksinim duymazlar. Geniş alan yayıncılığı kodları toplumsal kökenlidirler, insanların paylaştıkları şeylere hitap ederler ve insanları toplumlarına bağlamaya eğilimlidirler. Geniş alan yayıncılığı kodları, bir kültürün kendisiyle iletişimde bulunmasını sağlayan araçlardır (Erol 2002:158)

Tablo 9



Kod açıklama yani deşifre meselesi ile ilgili olarak özetle şunları söylemek mümkündür: eğer bir kişi dinlediği müziğe ilişkin olarak bu müziğin tınlarına alışkınsa, bu müziğin tüketildiği ortamlarda bulunmuş ya da bulunuyorsa, nasıl oluştuğu konusunda bilgi sahibiyse, tarihsel gelişiminden haberdar ise ve tek tek dinlediği eser hakkında bilgi sahibiyse anlam olgusu en üst seviyede gerçekleşir.

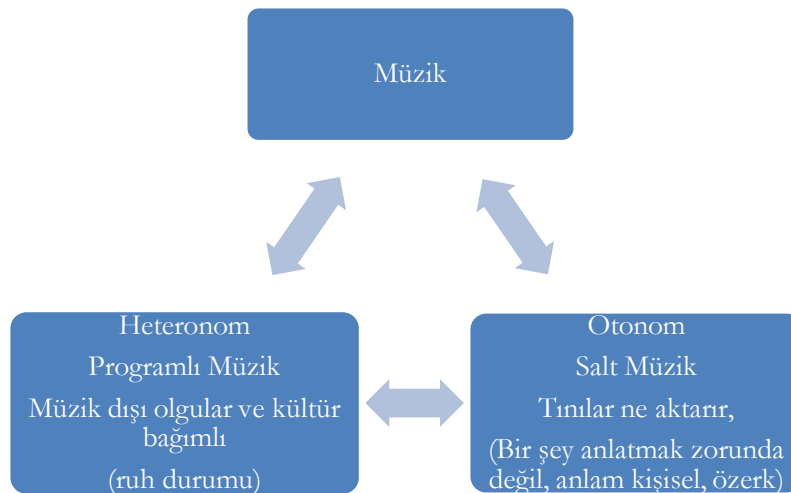
Düzenlem ve yananlamın yanısıra müziksel anlam olgusunu daha görünür hale getirecek anlam çeşitliliğine derinlemesine bir bakış geliştirme ihtiyacı kendini hissettiriyor. Çünkü, anlamın düz ve doğrudan olarak adlandırılan çeşitliliği her türden metinle ilişkili olarak ele alınabilir. Bu nedenle geneldir. Ancak müzik gibi spesifik bir alandan söz ediyorsak buna ilişkin anlam ve

anlamlandırma çeşitliliğinin de spesifik olarak ele alınması gerekiyor. Bu aynı zamanda müziğin nasıl ve hangi amaçlarla tüketildiğini de açığa çıkarma bakımından da önemlidir. Şimdi bunlara bakalım.

1.4. Estetik Anlam

“Estetik” terimi “güzel”in felsefesi ya da incelenmesi olarak tanımlanır ancak müzikle ilgili düşünüldüğünde seçkinlerin meşru bulduğu müziğe verdikleri genel değere yöneliktir. Müzik estetiği müziğin insan duyuları ve zekasıyla olan ilişkisini inceler. Müzikbilimde estetik olarak inceleme iki kurama dayanır: 1) Heteronom (dışa bağımlı); müziğin müzik dışı olguları anlatması. (İnsanın ruh durumu, vb.) 2) Otonom (özerk); müziğin içsel dürtü ve düşünceleri gerçekleyen bir sanat olduğu düşüncesi (Erol 2002:158). Müziksel düşünceler kendi içlerinde birer amaçtır, duygu ve düşünceleri temsil etme aracı değil. Müziksel yapılar (ezgi, ritm, armoni) özerktir. Müzik ruhsal bir durumu doğurmaktan çok kendine özgüdür. Bu durumu “programlı müzik” kavramının ne olduğunu anlatarak belki daha açık hale getirebiliriz. Kimi müzikler salt müziklerdir. Yani müzik sanatının ve dolayısıyla müziksel armoninin ve kompozisyonun kurallarına göre meydana getirilmişlerdir. Bu tür müzikler bir şey anlatmazlar. Yalnızca müziğin ana bileşenleri olan ritm, ezgi, armoni gibi unsurlara dikkat ederler. Diğer bir adlandırma “otonom” müzik diyebiliriz. Programlı Müzik; müzik ile bir olguyu anlatma çabasıdır. Bir şeyler anlatma çabası gösteren, konusu olan müziklere “programlı müzik” diyoruz. Diğer bir deyişle programlı müzik “heteronom” olarak da adlandırılabilir.

Tablo 10



Estetik, kendi değerlerini müziğin yapısında temellendirdiği için, müzikle gündelik yaşam arasında karşılıklı ilişkileri bulunan kültürel bağlantıları görmezden gelir. Ancak müzik her zaman estetik deneyim olarak görülmesi de, taşıdığı anlamın doğası potansiyel estetik niteliklerini hesaba katmayı gerektirir. Dolayısıyla müzikte estetik anlam başka herhangi bir şeye gönderme yapmadan “tınılar ne aktarır” odaklanır (Keammer 1993:67, Erol 2002:160).

Özetle estetikte ana konu müziğin içsel nitelikleriyle değerli olup olmadığıdır. İçsel nitelikler, tını, ritim ezgiyi içerir ve biçim olarak müziği kimliklendiren unsurlardır. Simgesel ve pragmatik değer taşıyabilir. Örneğin Mozart 40. Senfoni dinleyen ortalama bir Batı Sanat Müziği dinleyicisi, tınların sonucunda haz ve keyif alır. Aynı dinleyiciye Schoenberg veya Alban Berg dinlettiğimizde Mozart’tan aldığı hazzı alması zordur. En azından aynı duygulanım içerisinde olmayacaktır. Tonallığın beklentileri karşıladığını ve aslında Mozart’ı dinlerken alışkın olduğumuz bir yapıyla karşı karşıya kaldığımızı ve 40. Senfoniye dinlerken salt müziği değil, Batı Sanat Müziği’nin tarihini, Mozart’a ilişkin edindiğimiz bilgi birikimini de dinleme ediminin içerisinde bilinçaltı olarak kattığımızı söyleyebiliriz.

Bir diğer örnek olarak Mozart “Türk Marşı” verilebilir. Eserin Türk Marşı kimliğini ortaya koyan unsurun sol eldeki ritmik yapı olduğu ortalama bir dinleyici tarafından bilinmeyebilir. Bunu bilmek, dar alan yayıncılığı ve gelişkin kod bilgisi gerektirir. Diğer deyişle şifre—deşifre—anlam olgusudur. Ancak bu şifreyi çözmek kültürel deneyimle elde edilemez.

Mozart’ın müziğini dinlerken yalnızca onun oluşturduğu sesi dinlemeyiz. Biz onu Mozart müziği olarak duyarız, müziği dinleyerek ve hakkındaki bilgileri okuyarak oluşturduğumuz besteci imgesiyle bağlantılı olarak dinleriz. Aslında olagelen şey belli bir geleneğin (Batı Sanat Müziği, Türk Müziği vb.) yeniden üretilmesidir. “Sanat” müziği geleneği, yeniden üretilmek için tasarlanmıştır. Başka bir deyişle zaten var olan, kendine ait bir kimliği ve tarihi bulunan bir şeyin “ıcrası” olarak duyulmak, anlamını da onun bir “ıcrası” olmaktan yani yapılandan çok temsil edilenden almak üzere tasarlanmıştır. Peki besteci, onun müziği ve temsil ettiği geleneği hakkında bir bilgi birikimimiz yoksa o zaman ne olur? Bu kez devreye içinde bulunduğumuz toplumun o müzikle ilgili değer yargıları veya kişisel anlamlandırma mekanizmalarımız ya da beğeniye ilişkin değerlendirmelerimiz devreye girer. Ancak her ne olursa bir müziği dinlerken bizi etkileyecek olan şey yine o müziğin kendisi olacaktır. Bu noktada izleyicinin müzikten beklentileri devreye girer. Bu konu ilgili Meyer’in beklentiler kuramından söz etmek istiyorum. Yani dinleyici ne bekler?

Meyer’e göre belirsizliğin giderilmesi, müzikten hoşlanmaya neden olur. Bu kurama göre çoğu müziksel anlam, dinleyicinin belli parçaların kimliğini tanıyacağı sesi algılamasını gerektirirken, Meyer’in incelemesi müziğin ayrıntılar algılanmadan da anlam aktarabileceğini ortaya koyar (Keammer 1993:85, akt. Erol:163). Müzikal alanda bir beklentinin ketlenmesi, beklenti ile çözümün arasındaki bağıntının belirtikleşmesinden ve bir sonuca varmasından dolayı anlam kazanır. Bir yerde ketlenme varsa orada beklenti zevki de vardır ki bu bilinmeyen karşısında güçsüzlük duygusu gibi bir şeydir: Çözüm ne denli beklenmedik olursa, zevk de o denli yeğin olur. Estetiksel haz böyle bir bunalımın sonucudur (Eco 1992:97, Erol 2002:164). Yani gerilim ve çözülümün bir anlam oluşturmasıdır. Gerilim olmadan çözülümün anlamı olmaz. Bunun müziksel karşılığı tonik-dominant, ağır-hızlı, piano-forte vb. dir.

Meyer’in bu kuramı popüler müziğe, Batı-dışı toplumlara ve müziğe ilişkin eğitim almamış kişilere de uygulanabilir. Bir müziği diğerlerine yeğleme yani **“beğeni”** belli bir müzikal kültürün ve öğreni döneminin ürünüdür. Bir bütünün algılanması dolayısız ve edilgen değildir: Belirlenmiş sosyo-kültürel bağlam içinde yürütülmesi öğrenilmesi gereken bir örgenleştirme edimidir; öyleyse algılama yasaları da doğuştan olmaktan çıkmaktadır (Eco 1992:98, Erol 2002:164). Diğer bir deyişle müziksel zevk ve tercihler statü göstergeleri olabildiği gibi kültürel düzenlerin hassas bir ölçüsü olarak kabul edilir. Dolayısıyla bir müziğe karşı duyulan ilgi her ne kadar kişisel olarak görülse de kişisel zevk ve tercihler, bireyin kimliği ve kişiliğinin bir sonucudur. Kimlik ve kişilik bireyin doğal çevresinin, toplumsal kurumların (okul gibi) etkileyip biçimlendirdiği unsurlardır.

Beklenti kuramına göre örneğin kültürel deneyimi içinde Karadeniz ezgileri, çalgıları, ritimleri vb. barındıran bir kişi, beklentilerinin yerine gelmesini müzik dinleme zevkinin bir parçası olarak görür. Dolayısıyla kemençeyi bağlamaya yeğler. Ancak kemençe yerine parçada bağlamanın ağırlıkla kullanılması ve beklentinin yerine gelmemesi doyumsuzlukla da sonuçlanabilir, farklı bir zevki de besleyebilir. Yanıt her ikisidir.

1.5. Simgesel Anlam

İnsan yaşamı simgelere dayalıdır. Simgeler, kültürel bilgiyi bir kuşaktan ötekine aktarmamızı olası kılan dil için temel oluştururlar. Simge uygun biçimde tanımlanması güç bir kelimedir, çünkü çeşitli şekillerde kullanılır (Keammer 1993:68, akt. Özer: 55).

Müziğin simgesel yönlerini göz önüne almada simgenin özellikle yararlı bir tanımını Cohen şöyle yapar: “farklı anlamlar çokluğunun yerini *muğlak* bir şekilde alan, his ve duyulanmalar uyandıran ve insanı eyleme iten nesnelere, hareketlere, kavramlara ya da dilsel oluşumlara”dır. Müzik bu durumda önemli bir simge ve simgesel davranış biçimidir (Keammer 1993:68, akt. Erol: 2002:171).

Müzikte simgesel anlamlandırma edimi, dinleyicinin hazır bulunuşluğu yani kültürel deneyimi, birikimi ve içinde bulunduğu zaman ve mekan ile yakından ilişkilidir. Simgesel anlam dinleyicinin icadıdır. Yazarın ya da bestecinin yüklediği anlam ile örtüşmeyebilir.

Simgelerin muğlaklığı önemlidir, çünkü insanların simgesel anlamları kendi amaçları için kullanmalarını olanaklı kılar. Tanımazlık (repudiability) denilen bu edimin potansiyeli, seslendiricilerin kendilerini ifade etmelerini ve hatta, gerekliyse, elverişsizlik, utangaçlık, hatta ciddi politik sorunlara neden olabilecek herhangi bir anlamı tanımama ya da inkar etmelerini olanaklı kılar. Müzik çoğu kez şarkı sözlerine tanımazlık öğesini ekler. Seslendiricilerin şarkı sözlerindeki kelimelere herhangi bir kişisel katılımı inkar etmelerini, yalnızca ezgiden hoşlanma nedeniyle ilgilenmeyi öne sürmelerini sağlar.

Buna ilişkin verilebilecek en belirgin örnek, sözleri yabancı olan şarkılara duyulan ilgidir. Şarkı sözlerindeki anlam dikkate alınmaz. Bir diğer örnek, “Bella Ciao” (Çav Bella) şarkısı. İkinci Dünya Savaşı sırasında eşlerinden sevgililerinden ayrılmak zorunda kalan askerlerin eş ve sevgililerine “Hoşçakal Güzelim” dediği bu şarkı, Türkiye’de pek çok farklı bağlamlarda (bar, konserler vs.) sözel anlamından farklı olarak eğlence amaçlı tüketilebilmektedir. Hatta bu şarkı çoğu onu bilen ve tüketen insanlarca eğlenceli bir şarkı olarak bilinir. Bir başka çarpıcı örnek “Hey Onbeşli” türküsüdür. Çanakkale Savaşı sırasında çıkarılan kanunla Rumi 1315 doğumlu, henüz on beş yaşındaki gençleri zorunlu askere alan ve onların hazin hikayesini anlatan bu türkü, pek çok bar ve eğlence mekanının en çok tüketilen eğlence şarkısı olmuş ve olmaya devam etmektedir. Aynı şekilde “Çanakkale Türküsü”nün de bir halk dansına dönüştürülmesi dikkat çeken bir müziksel davranıştır.

1.6. Pragmatik Anlam

En temel anlatımla faydacılık anlamına gelen pragmatizm, müzik ile ilişkilendirildiğinde, müziğin kullanımı ve işlev türlerine gönderme yapar. Müziksel etkinliğin sonuçları sosyokültürel dizgenin üç bileşeninden birinde (maddi, toplumsal ya da ifadesel) olabilir. Bu yüzden müziğin insan yaşamındaki rolünü tam olarak anlamak için, müzik ile tüm bunlar arasında nasıl bir ilişki olduğunu gözlemek gerekir. Müziğin her toplumdaki kullanım ve işlevleri toplumdan topluma farklılaşabilir. Hata aynı toplumda bile işlevler farklılaşabilir. İfade ya da zevk kültürünün temel işlevleri sanat, eğlence ve bilgi olarak betimlenmiştir. Müzik çerçevesinde bu kullanım ve işlevler daha genelde estetik, oyun ve iletişim olarak görülür (Keammer 1993, Özer:78).

Müziğin anlamına ilişkin temel kategorilerden simgesel anlam çoğunlukla müziğin “ne söylediği” ile ilgilidir. Estetik anlam ise doğrudan tınılarla ilişkili anlamdır. Bunların yanında bir de müziğin pragmatik olarak kullanımı ile ortaya çıkan anlamı vardır. Bunların başlıcaları, ninniler, iş şarkıları, kur şarkılarıdır vb. Buradaki amaç, verimliliği arttırmak için bir topluluk ve grup bilinci oluşturmaktır. Böylece grubun diğerlerinden ayrılan sınırları ve grup içi dayanışma belirlenmiş olur. Bu durum aynı zamanda bir oyunun (örneğin futbol) müziğe katılmak için güdülenme sağladığı bir durumdur. Bu örnek milli marşlar ve futbol kulüplerinin marşları için geçerlidir.

Müziğin en önemli pragmatik kullanımı didaktik olanıdır. Bugün okullarda verilen müzik derslerinin de amacı budur. Müzik yoluyla genel kültürü diğer bir deyişle genel kodları öğretmektir. İdeolojilerin kuşaktan kuşağa aktarılması için özel bir önem taşıyan müziğin didaktik kullanımı, çoğu kez ezberleme aracı olarak da kullanılır. Örneğin alfabe öğreniminde.

Kimi toplumlarda müziğin hastalık tedavi etmesi ya da toplumsal eleştiri yapması gibi pragmatik kullanımları varsa, politik olarak kullanılan müziklerin pek çoğu pragmatik olarak değerlendirilebilir. Tarih boyunca kurumsal olarak devlet nezdinde kurulan müzik toplulukları -ki bunlar özellikle askeri müzik örgütleridir- seslendirdikleri savaş şarkılarıyla (marş), yalnızca savaşçıları savaştan yana harekete geçirmeye değil, onlara cesaret ve şevk aşılama yarar. Osmanlı Devleti ile yaşıt bir kurum olan mehterhanenin, devlet eliyle kaldırıldığı 1826’ya kadar gördüğü temel işlevlerden biri budur. Başlangıçta devlet katında “etik” yönü ağır basan mehterhanenin zamanla savaşa yüreklendirmeden, namaz saatlerinin duyurulmasına, resmi törenler ve padişahın en uzak

gezilerinden Cuma selamlıklarına kadar nevbet vurarak çok işlevli bir kurum haline getirilmesi, tam anlamıyla pragmatik bir anlayışla gerçekleştirilmiştir (Erol: 1996:30).

Popüler müziğin politik amaçlar için kullanımı da pragmatik bir kullanım örneğidir. Seçimler sırasında popüler şarkıların sözlerinin değiştirilerek propaganda şarkısı olarak kullanımı, popüler şarkıcıların bu amaçlarla konserler vermesi bu şekilde değerlendirilmelidir.

Bir ürün ya da hizmet satmak üzere tasarılan iletler olarak reklamlarda popüler müziklerin kullanılması da bir başka bilindik pragmatik kullanım şeklidir. Popüler müzikler reklamlara kattığı anlam sayesinde pragmatiktir. Ancak burada reklam müziği gibi kendine özgü bir müziksel kategori olduğunun da altını çizelim. Bu sayılanların dışında da müziğin bir etkinliği, bir olguyu veya herhangi bir şeyi daha etkili ve anlamlı kılmak için pragmatik amaçlarla kullanılabileceğini belirtelim.

Sonuç

Anlamın verili olmasının yanında metni tüketenlerce üretilebileceği bu çalışmadan çıkan en önemli sonuç olmalıdır. Yani aynı metinlere farklı anlamlar yüklenebilir. Metin ile tüketici arasındaki etkileşimlerin bu süreci dinamikleştirmesine rağmen anlam oluşumu nihayetinde bir toplumsal edimdir, üretimdir ve pratiktir. Kültür burada belirleyicidir ve nihayetinde bir müziğin üretimi ve tüketimi anlamlandırmanın temeli olarak kültürel bir süreçtir. Zaten kültür olgusu anlamlar öbeğidir. İçinde bulundurduğu toplulukların sistemini, kimliklerini kısacası her şeyini anlamlandırır. Kullanılan semboller bir kültürün dilinin bir parçasıdır. Tıpkı kelimeler gibi. Bu nedenle dil, anlam üretiminde kültürün en önemli bileşeni olarak baş roledir.

Buradaki sembollerin yalnızca kullanılan kelimeler ve sözler olmadığı açıktır. Başlangıçta da belirtildiği üzere sözü olmayan bir müzik eserinin kendisi de sembollerle ve dolayısıyla anlamlarla doludur. Yani belirli toplumsal kodlara sahiptir. Bu kodların ne olduğu yukarıda açıklandı. Kod çözümü meselesi her ne kadar bireysel olsa da verili bir kültürün bir parçası olmayı gerektirir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse anlamı oluşturan şey her ne kadar bireysel olarak görülse de toplumsallığı yadsınamaz. Dolayısıyla bir müzik dinleyicisi kendini ait olduğu toplumsal grupların değerlendirme ölçütlerinin dışında görebilse de toplum bilinci ve kültürlenme baskındır. Böylece dinleme, dinleyicinin sahip olduğu sayısız kimlik iddiası ile müzik arasındaki bir müzakereden ortaya çıkar. Çünkü aynı müzik türü içinde görülen sanatçılar ve müzikleri, hatta aynı sanatçının aynı parçaları, farklı kültürel kimliğe sahip birey ve gruplar için farklı anlama gelebilir. Başka bir deyişle “müziğin bütünlüklü bir anlamı müzisyenler, izlerkitle ve onların yaşadıkları toplumsal bağlam içindeki interaktif ilişkiler tarafından belirlenir” (Robinson vd. 1991:13, Erol:2002:207-208).

Kaynakça

- Bouerdieu, P. (1996) *Toplumbilimin Sorunları*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul, Kesit Yayınları
- Brackett, D. , (1999) *Interpreting Popular Music*, Cambridge, Cambridge Univ. Press. 2002), “Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover”, *Popular Music Studies*,
- Çerezcioglu, A.B. (2007) *Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ed: D. Hesmondhalgh-K. Negus, Oxford, Oxford Univ. Pr.
- Erol, Ayhan (2002), *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul, Bağlam. 1996), “Mehterhane ve Toplum”, *Tarih ve Toplum* 154:28-35.
- Fiske, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (çev. Süleyman İrvan), Ankara, Ark Yayınları.
- Oskay, Ünsal (1993), *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, İstanbul, Der Yayınları.
- Özer, Yetkin (1997), *Bilim Perspektifinde Müzik*, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları.
- Keammer, John E. (1193), *Music in Humanlife, Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press, (çev. Yetkin Özer-yayınlanmadı).
- Middleton, R. (1997), *Studying Popular Music*, Philadelphia, Open Univ. P.
- Sakar, Mümtaz Hakan (2014), *Rock ve Özlem Tekin*, Ankara, Gece Kitablığı.

Sakar, M.H. ve Maba, A (2015), Ortaokul Öğrencilerinin Müziksel Tercihleri ve Dinleme Pratikleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:8, Sayı:36, sayfa, 980-996.

Saussure, F.(1985), *Genel Dilbilim Dersleri*, C. Bally-A. Sechehaye, çev. Berke Vardar, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları.

Yengin, Hülya; *Medyanın Dili: İletişime Kuramsal Bir Yaklaşım*, Birinci Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1996,

Extended English Summary

Music is found in every sophisticated or undeveloped society. Music is one of the most important components of the cultural identity of a society. Not only in the formation of cultural identity, but also it continues to use music in many different purposes. For this reason, talking about music, especially in industrialized societies, is part of everyday life.

This work; it is based on the premise that the discourses about music that is spoken in everyday life are based on meaning and signification. Therefore, to understand what is music? Does understanding music belong to certain communities? The answer of the question is the purpose of this work. It mainly deals with meaning and signification in music in three dimensions. These are "aesthetic", "symbolic" and "pragmatic" meanings. Theoretical explanations are considered together with practice and are associated with appropriate examples.

Meaning is the result of communication. In a culture, communication is the consensus of symbols and signs and the analysis of them. Moreover, Bourdieu defined communication as individuals in a society having cultural and symbolic capital. In other words, it is basically a social and individual way of thinking towards music as a social phenomenon. At the same time the effect created by the music and the response given to this effect.

Music is also a way of communication, similar to spoken language, and expressing different forms of meaning. Just as every language that every human can understand is impossible, it is not possible for each individual to understand and to understand each individual. Therefore, the claim that music is a universal language is exaggerated. But music is a part of cultural expression such as spoken language. It is a group of meaningful units and indicators. Semiotics is the study of meaning-making, the study of sign processes and meaningful communication. Semiotic signs and indicators are the codes of a particular system. Music is also a structurally encoded representation of meaning and indications. Analyzing these codes is closely related to the context in which the individuals live. In fact, the meaning is a result of the negotiation between the writer and the reader.

The differences between the meaning of the author and the meaning of the reader come out on a connotation semantic level. But in programmed and verbal music, there are side meanings in addition to direct meaning. The meaning of the reader or listener does not have to overlap with the meaning the author wants to give. Situations where meaning does not overlap can be labeled as misinterpretations. However, this should not be regarded as a failure of the author's or musical work as a communication unit. The meaning of music is not limited to the work of a musical text. The non-musical elements, such as the singer or composer himself, his life, the history that represents, are also deeply influential in the formation of meaning. According to this, if an audience has similar knowledge about the historical information about the music consumed, the composer and the commentator about the structural components of the music listens to, the process of signification takes place at the highest level. Again, meaning is expressed through codes and symbols. Accordingly, the high art forms use advanced codes and need training. The musics that use developed codes appreciate high art forms. In other music using limited codes, it is enough to share similar culture being able to do the code analysis. Both codes are not superior to the other. They're just different. They perform different functions. We can talk about two similar codes. The first of these, "wide area broadcasting" is. "Wide area broadcasting" overlaps with "restricted code". They are simple, attractive and do not need to be understood. "Narrow field broadcasting" requires training in a similar way to "advanced code". In fact, it is useful to note that these two codes can be used interchangeably.

We can talk about two ways in which the signs are arranged in codes. The first one is the paradigm of the choices made within a whole, and the second is the message that these selected signs are "syntagm" and unified according to certain preferences. Accordingly, in a language paradigms for words, phrases, syntax and ultimately it brings language and communication occur. The equivalent of this theory in the music is melody, rhythm, timbre, form, instrument and so on. paradigms of elections, music artifacts (verbal, or classical or folk etc.) which arise from these elections, syntagm, and consequently, meaning.

We can distinguish the meaning of music in terms of aesthetics, symbolic and pragmatic meaning in terms of a culture. Aesthetic meaning is the meaning in which a person interprets meanings from music which we can call as autonomous music, not verbal and does not tell anything, is in its own particular occurrence. In this experience, it is important to interpret what the sound expresses.

At this point, "expectations" come into play. Music is meaningful if it responds to the listeners' expectations. Symbolic meaning suggests that the meaning of the musician and the perceiver may differ. The differences between the creator and the user are natural. It should not be forgotten that music can be used in different meanings, knowing that symbols can come to different meanings because the music itself is an icon. For this reason, there is music that can be used far away from the purpose of existence. The most basic use of music is pragmatic use. Throughout human history, music has been used as a result of a ritual, a play, a communication and an aesthetic distress. It is a human being to benefit from music.

As a result, we can say that it is a language composed of signs, which is used to convey the meaning of music. The most obvious difference between spoken languages and music is the effect of music. Music, differently language, tells whatever it wants to tell it in the most effective way. Therefore, meaning is the most effective form in convey . What is often emphasized, as it is often emphasized, is as much about music itself as it is about the readiness of the consuming individual and the effect of different contexts on meaning. On the other hand, the purpose of use is also very important in terms of context.