

# MÜZİK VE İKTİDAR İLİŞKİSİ: KURAMSAL VE TARİHSEL BİR ANALİZ

BURHANETTİN TATAR\*

SÜMEYYE AYDIN\*\*

## The Relationship Between Music and Power: A Theoretical and Historical Analysis

**Abstract:** In Western and Islamic cultures, music has not only been transformed into a 'ready to hand' object which has a use-value for certain pre-determined purposes, but also as a way creating a high-level aesthetic-artistic space for human existence in the world. In this article, we will first make a theoretical analysis of the music that gains new dimensions in the context of events such as propaganda, censorship, slavery, war, resistance to political oppression, domination and control in popular culture. After that, we will discuss historical-sociological analyzes of music-power relation in Ottoman State, Turkish Republic and its post-1950 period. Especially it is possible to say that –despite differences - music is considered as a part of modernization or as an impetus in the experience of modernization of the Ottoman and Republican era of Turkish culture. Music in the post-1950 period of Turkish culture seems to have continued its relationship with power concerning that it is produced in a different form from a partially modernized environment. According to this, the relationship between music and power does not mean a music practice

\* Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Felsefesi ABD.  
[burhantatar@hotmail.com].

\*\* Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Din Sosyolojisi ABD.  
[sumeyye.aydin@omu.edu.tr].

that is only directed or targeted by the state. At the same time, the mentioned relationship seems to be the way for transforming the society by leading to the formation of a perspective, namely consciousness or value judgment towards music.

**Keywords:** Music, Power, Modernization.



**Öz:** Batı ve İslam kültüründe müzik, insan varlığının dünyada kendisine üst düzey bir estetik-sanatsal mekan açma biçimi olduğu kadar, önceden belirlenmiş bazı amaçlara yönelik kullanım değeri olan bir 'el-altında nesneye de dönüştürülmüştür. Makalemizde önce iktidar ile ilişkisinde sık sık propaganda, sansür, kölelik, savaş, siyasi baskıya direnç, popüler kültürde tahakküm ve kontrol gibi olaylar bağlamında yeni boyutlar kazanan müziğe dair teorik analizler yer alacaktır. Daha sonra Osmanlı, Cumhuriyet ve 1950 sonrası dönemlerde müzik-iktidar ilişkisine dair tarihsel-sosyolojik analizler yapılacaktır. Özellikle Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi modernleşme tecrübesinde farklılıklar söz konusu olsa da- müziğin, modernleşmenin bir parçası ya da itici gücü olarak ele alınmış olduğunu söylemek mümkündür. 1950 sonrası dönemde ise müzik, kısmen modernleşmiş bir ortam içerisinde geleneğin farklı bir formda üretilmesi noktasında iktidarla olan ilişkisini devam ettirmiş görünmektedir. Buna göre müzik ve iktidar ilişkisi, yalnızca iktidarın yönlendirdiği ya da hedeflediği bir müzik pratiği anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda bu ilişki tarzı, müziğe yönelik bir perspektif, bilinç ya da değer yargısı oluşumuna yol açarak bu ekseninde toplumu da dönüştürme biçiminde tezahür ediyor görünmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik, İktidar, Modernleşme.



## Giriş

Müzik ve iktidar arasında süregelen ilişki, müzik ile siyasi, dini, ekonomik bilinci temsil eden güç odakları arasındaki ilişkiler şeklinde oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Ancak siyasi, dini, ekonomik bilinç formları, aynı zamanda güç alanlarını yani iktidarlarını belli bir takım söylemler üzerinden oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla bizim bu makalede ele alacağımız temel husus, müzik ve iktidar odakları arasındaki ilişkileri dolayımlayan bu alanların kuramsal ve tarihsel açıdan yeniden düşünülmesidir. Bu minvalde müzik ve iktidar ilişkisi, müziğin "iktidar tarafından kontrol altına

alınma” ve “iktidara karşı direniş yolları açma” gibi iki farklı boyutuyla birlikte ele alınacaktır. Bu anlamda müzik ve iktidar ilişkisinde temel problem, müziğin iktidarın belirlediği kültürel kodların ötesine bizi taşıma gücünün olup olmadığıyla ilgili olarak açığa çıkmaktadır. Bunun için çalışmamızın kuramsal analiz kısmında müzik ve iktidar ilişkisine dair bazı teorik yaklaşımlar ele alınıp kimi sorunlarına değinilecektir. Tarihsel analiz kısmında ise Osmanlı’dan günümüze değin Türk müziği tarihine referansla müzik ve iktidar ilişkisinin tarihsel tezahürleri hakkında kısmi analizler yer alacaktır.

### **Kuramsal Analiz**

Müzik, bireysel olduğu kadar sosyal tecrübeye açık bir sanat formu olduğu için, siyasi, dini ve ekonomik güç odaklarının her zaman ilgisini çekmiştir. Özellikle 19. asrın başlarına değin Avrupa’da ve 20. asrın başlarında Osmanlı’da müziğin genel olarak siyasi ve dini iktidarların kontrolü altında olduğu hatırlandığında, söz konusu ilginin ne denli uzun bir tarihsel geçmişe sahip olduğu kolayca fark edilebilir. Şayet, Habermas’ın dediği gibi, Avrupa’da özellikle 1800’lerin başlarında halka açık konserlerin icrası ile siyasi iktidardan kısmen bağımsız bir müzik eleştirisi<sup>1</sup> ve kamuoyu oluşmaya başlamışsa,<sup>2</sup> bu aynı zamanda müzik-iktidar ilişkisinin iki farklı ve zıt yönlerde gelişmeye başladığı tarihi de göstermektedir. Daha açık deyişle, bu tarihlerden itibaren ‘siyasi ve dini iktidarların kontrolünde’ ve ‘siyasi ve dini iktidarlara karşı’ müzik şeklinde iki zıt tezahürün gözlemlenebileceğini söyleyebiliriz.

Türk müzik tarihinde müzik-iktidar ilişkisinin böylesi zıt yönlü hale ne zaman geldiği, bu çalışmanın ikinci kısmının konusudur. Bizde böylesi bir durumun --belki Batı’da gördüğümüze benzer şekilde-- kamusal

<sup>1</sup> S.J.V.Z. Muller, “Music Criticism and Adorno”, IRASM 36 (2005) 1, 101-116.

<sup>2</sup> John Street, Seth Hague and Heather Savigny, “Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation”, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-856X.2007.00299.x/full> (21.04.2017)

alandaki halka açık konserlerin başlaması ve müzik eleştirisinin gelişimi ile başladığını söyleyemsek de, sözgelimi Osmanlı askeri marşları ile zeybek müzikleri karşılaştırıldığında farklı bir düzleme sahip olduğumuz fark edilebilir. Zira askeri marşlar tamamen siyasi iktidarın kontrolündeki müziği temsil ederken, zeybek müzikleri, genel olarak Osmanlı döneminde siyasi iktidara boyun eğmeyen bir takım silahlı çetelere övgü mahiyetinde oldukları için, o zamanın toplumunda bir karşı siyasi bilinci temsil edebilmişlerdir.

Her iki zıt yönelim içinde müziğin toplumsal tecrübenin bir kodu haline gelmesi veya bu tecrübeyi yönlendirmekte rol oynaması, müzik-iktidar ilişkisine tümüyle itiraz eden üçüncü bir yaklaşımın gelişimine katkı yapmıştır.<sup>3</sup> Özellikle 20. yüzyılın başlarında genel bir tartışma konusu haline gelen “sanat için sanat” ve “toplum için sanat” ikilemi, sanat eserlerinin otonomlaşma sürecine girmesiyle ortaya çıkmıştır. “Otonom” (autonomos) kelimesi, kendisini yönetecek kural ya da kanunu kendisi üreten ve bu kanuna kendisi uyan anlamına gelmektedir. Buna göre, sanat eserinin otonomlaşması, sanat eserlerinin kurallarının siyasi, dini, ekonomik, sosyal vs. düzlemlerde yani sanat eserinin dışında bir merkez tarafından belirlenemezliğini göstermektedir. Bu yaklaşımın kabul görmesiyle birlikte müzik tarihinde formalizm ve toplumsalcılık geriliminin, özellikle Sovyetler Birliği, Küba, Çin gibi sosyalist ve komünist rejimlerde ve Nazi Almanyasında sanatçıların ülke dışına kovulması ya da hapse atılması gibi kritik ve trajik sorunlara yol açtığını görmekteyiz.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Lydia Goehr, “Political Music and the Politics of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, *The Philosophy of Music* (Winter, 1994), ss. 99-112.

<sup>4</sup> Robin D. Moore, *Music and Revolution Cultural Change in Socialist Cuba*, University of California Press, Berkeley, 2006; Annie J. Randall (ed), *Music, Power, and Politics*, Routledge: New York, 2005; Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Ne var ki formalizm ve toplumsalcılık tartışmalarında temel sorun, müzik-iktidar ilişkisini ya tamamen birbirinden ayrı iki unsura dönüştüren ya da iktidarın kontrolünde veya iktidara karşı müzik şeklinde bir karşıtlık ilişkisi içinde tutan bilincin kendisidir. Kısacası her halükarda müzik, ikili karşıtlık (binary oppositions) içinde düşünen bilincin doğrudan müdahale edebildiği ve onun dilsel düzeyde yaptığı ayrımlara kolayca itaat eden bir şey gibi tasarlanmaktadır. Böylece müzik-iktidar ilişkisi, daha geride müzik ve bilinç arasındaki ilişki sorunu içinde şekillenmeye başlamaktadır.

Müzik-iktidar ilişkisi, müzik ile siyasi, dini, ekonomik bilinci temsil eden güç odakları arasındaki ilişkiler şeklinde bir yelpazeye sahiptir. Ancak siyasi, dini, ekonomik bilinç formları, aynı zamanda güç alanlarını yani iktidarlarını belli bir takım söylemler üzerinden oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla onlar, kendilerine özgü dilsel iktidarı bulunan bilinç formlarıdır. Sözelimi siyasi iktidar, aynı zamanda siyasi söylem bağlamında dilsel iktidarı göstermektedir.<sup>5</sup> Benzer şekilde dini iktidar, dini söylem bağlamında dilsel iktidar anlamına gelmektedir. Bu yüzden müzik-iktidar ilişkisi, kendine özgü bir dilsel iktidara sahip bilinç ile müzik arasındaki ilişkidir.

Bu noktada formalizmin temel iddiasının ve toplumsalcılığa itirazının ne anlama geldiği daha kolay belirlenebilir. Formalizm açısından sanat eserinin otonomluğu, onun dışarıda bir sosyal gerçekliğe ve dilsel iktidara referansta bulunamayacak kadar kendi içine kapalı bir estetik bütünlük anlamına gelmektedir. Daha açık deyişle, genel olarak tüm sanat eserleri ve özel olarak müzik, referansları belirlenebilir bir kavramsal dilden yoksundurlar. Bu yüzden onlar siyasi, dini, ekonomik bağlamdaki dilsel iktidar ile bağlantısı açıkça kurulabilecek semantik boyuta sahip değildirler.

<sup>5</sup> Siyasi ve dilsel iktidar arasındaki yakın ilişkilerin analizi, daha ziyade Foucault ve Habermas gibi eleştirel felsefi düşünceye sahip filozoflarca ele alınmıştır. Bu bağlamda Habermas'ın İletişim teorisine dair yazdığı eserler belli oranda açıklayıcı rol üstlenirler.

Sözgelimi müzik, sadece müziğin kendi iç kurallarına bakılarak anlaşılabilir bir estetik bünyedir.

Burada formalizm ve toplumsalcılık arasında bir uzlaşma noktası arayan bir başka yaklaşımdan (kabaca “eleştirel yaklaşım” olarak anılır) söz etmek yerinde olacaktır. Adorno<sup>6</sup>, Ricoeur<sup>7</sup>, Kramer<sup>8</sup> gibi filozofların içinde yer aldığı bu yaklaşım, müzik-iktidar ilişkisini iki ayrı düzey olarak ele alma eğilimindedir. İlk düzey, formalist yaklaşımın temel iddiasının benimsenmesiyle oluşur. Buna göre müzik eserleri, formal ve otonom birer bünye olarak, bizi toplumsal (aşına) gerçekliğin ötesine yönlendirir ve böylece bu gerçekliğe yabancılaşmaya ya da toplumsal olanla aramıza bir mesafe (parantez) koymamıza yol açarlar. Bu mesafe aynı zamanda, Ricoeur’a göre, yaratıcı muhayyilenin en fazla güce erişebildiği yani üretim yapabildiği bir aralıktır. Böylece temelde kurgusal (fictive) olan müzik eseri, toplum içinde biçimlenen bilincimize aşına olduğumuz şeyi sorgulama ve dönüştürme (o şeyi dönüştürme) imkanını fark ettirir. Kramer’in ifadesiyle, toplumsal dilin ötesinde “başka bir seslilik” (other voicedness)<sup>9</sup> tezahür eder. Belki Sovyet yazar ve yorumcu Ilya Ehrenburg’un Shostakovich’in 8. Senfonisi üzerine söylediği “Müzik, muazzam bir avantaja sahip; o, hiçbir şey söylemeden, her şeyi söyleyebilir”<sup>10</sup> sözünü burada hatırlamak uygun düşmektedir. Müziğin açıkça bir şey söyleyemeyişi yani semantik bir anlam alanına sahip olmayışı, onun kendi soyutluğu, gündelik dünyayı aşması ve sükutu içinde konuşması demektir.

10

OMÜİFD

<sup>6</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. R. H. Kentor, Continuum, New York, 1997. Roger W. H. Savage, “Aesthetic Experience, Mimesis and Testimony”, *Ricoeur Studies*, <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/114/58> (21.04.2017).

<sup>8</sup> Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, University of California Press, Berkeley, 2011.

<sup>9</sup> Lawrence Kramer. *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990, s. 180.

<sup>10</sup> White, Richard H R. "Shostakovich Versus The Central Committee: The Power Of Music." *Clinical Medicine* (London, England) 8.4 (2008): 405-409. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.955.6089&rep=rep1&type=pdf> (21.04.2017)

Söz konusu filozoflara göre, müziğin formal ve otonom bünyesi sayesinde böylesi bir farklı sese dönüşmesi onun aynı zamanda mevcut sosyal gerçekliğe ve bu gerçekliği korumak isteyen siyasi, dini, ekonomik güç odaklarına karşı bir alternatif dünyayı fark etmemize yol açar. Böylece müzik, formal bünyesi açısından gerçekte toplumun dışında değil, aksine toplumsal gerçekliğin içinde açılan, yani bu gerçekliği kendi içinde ikiye bölen bir siyasi işlev görmeye başlar. Sonuçta müzik eseri, tam da formal bünyesi sayesinde siyasi, dini, ekonomik iktidara alternatif söylemlerin ya da bilincin zemini haline gelir.

Müzik ve iktidar arasındaki ilişkileri, kuramsal açıdan ele alan bu genel ve kısa bilgilerden sonra, kısmen daha ayrıntılı olarak, bazı temel noktalara değinebiliriz. Öncelikle belirtilmesi gereken şey, iktidar sorunu bağlamında ele alındığı zaman müzik ile daha ziyade müziğin sözünün kastedildiğidir. Sözgelimi, saf anlamda iktidarı temsil ettiği düşünülen askeri veya milli marşlarda ön plana çıkarılan husus, marşların sözüdür. Ne var ki marşlarda melodik seyir ve marşın sözü biri saf müzikal, diğeri dilsel olmak üzere iki farklı düzleme işaret ederler. Bu noktada klasik yaklaşım, müzikal seyri sözün anlamını güçlendiren bir şey olarak ele almaktadır. Buna karşın müziğin en az söz kadar anlamın kurucu unsuru olduğunu kabul eden modern yaklaşımlar da söz konusudur.<sup>11</sup>

Modern yaklaşımlarda dikkat çekilen husus, müziğin --söz kadar-- anlamın teşekkülünde rol oynaması için müziğin toplumun kültürel kodlarını çağrıştırması gerektiğidir. Bu açıdan bakıldığında, bir mehter marşında anlamın teşekkülü yalnızca marşın sözleriyle değil, bu sözlere eşlik eden müziğin Türk kültürünün tarihsel kodlarına, yani toplumsal duygudaşlık durumuna referansta bulunmasıyla gerçekleşir. Benzer şekilde, bir

<sup>11</sup> Derli toplu bilgi için bkz. Pieslak, Jonathan R. *Sound Targets : American Soldiers and Music in the Iraq War*, Indiana University Press, Bloomington, 2009, ss. 16-21; John Street, Seth Hague and Heather Savigny, "Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation", ss. 6-8.

ekonomik iktidarın görsel ve işitsel medyadaki reklamı, sadece reklam sözleri ya da orada kullanılan imgelerle değil, aynı zamanda müziğin kültürel hisleri çağrıştırma gücü ile belirli bir anlam alanına erişmektedir.

Fark edileceği üzere, modern yaklaşımların dikkat çektiği müzik, hala içinde üretildiği kültür tarafından icra edilen ve yorumlanan müziktir. Daha açık deyişle, müziğin anlamın teşekkülünde rol oynayabilmesi için hali hazırda mevcut kültürel kodlara ve toplumsal duygudaşlığa referansta bulunması, ancak toplumun zaten alışkın olduğu ve benimsediği müzik türleri için söz konusu olabilir. Bu durum ise, özellikle eleştirel yaklaşım adı verilen yaklaşımın temel iddiası ile kolayca uzlaştırılmaz halindedir. Zira eleştirel yaklaşımın dediği gibi, müzik otonomluğu sayesinde bizi, aşına olduğumuzdan farklı olana çağırıyor ve aşına olduğumuz şeye yabancılaştırıyorsa, bu durumda müziği zaten aşına olunan melodik yapılarla sınırlamak mümkün olmayacaktır.

12

OMÜİFD

Müziği aşına olunan melodik yapılarla sınırlamak, ortaya şöyle bir paradoks çıkarmaktadır: Eğer müzik bir anlam ifade edecekse, toplumun kültürel kodlarına referansta bulunmalıdır. Ancak o bu kodlara referansta bulunmak için toplumun zaten aşına olduğu melodik ezgilerin bir benzerini üretecekse, bu durumda o farklı olanı, başka bir dünyayı, yabancılaşmayı beraberinde getiremeyecektir. Kısacası müzik, böylesi bir durumda vulgar, popüler olanı yani tekrarlanan gelen şeyi güçlendireceği için ya statükoyu (iktidarı) destekleyecek veya iktidara karşıt bir aygıt dönüşecektir. Burada asıl sorun, ister iktidar lehinde isterse iktidar aleyhinde olsun müziğin, sözün kontrolünde ve belirli kültürel kodlar alanı içine sıkışıp kalan bir şeye dönüşmesidir.

Bu açıdan bakıldığında, müzik ve iktidar ilişkisinde en temel soru, müziğin sözün ve belirli kültürel kodların ötesine bizi taşıma gücünün olup olmadığıyla ilgilidir. Şayet müzik, belli bir anlamın oluşmasında rol oynama adına sözün kontrolünde veya kültürel kodlar içinde kalan bir şey olacaksa, bu durumda o gerçek anlamda bir sanat haline gelemeyecektir.



Zira sanat eserlerinin temel işlevi, bizi henüz düşünülmemiş ve kavranmamış olana davet etmesidir. Daha açık deyişle, melodik ezgilerin bir marş ya da zeybek türkü sözüne eşlik ettiği durumda temel işlevi, henüz söylenmemiş olanı bize getirebilmesi ve böylece bizi söylenenin ötesine götürebilmesidir. Böylece yukarıdaki soru, müziğin --anlam ifade edebilmesi için-- bir kültürün kodları içinde sıkışıp kalması değil, bu kodların ötesine bizi nasıl götürebileceği yani kültürel kodları nasıl dönüştürebileceği ile ilgilidir.

Modern bazı yaklaşımlarda fark ettiğimiz temel soru, “anlam” kelimesi ile zaten verili olan, kültürel ortam içinde tecrübe edilmekte olan anlamı ele almalarıdır. Yukarıdaki örneği hatırlayacak olursak, bir mehter marş müziği, marş sözünün yanı sıra anlamın kurucu unsuru olabilmek için, kültürel duygudaşığa veya kültürel his kodlarımıza referansta bulunduğu zaten tecrübe edilmiş anlamın mimetik bir unsuru olmaktadır.

Kuşkusuz her bir bestenin farklı bir müzikal ezgi ve seyire sahip olması, onun farklı bir yaratıcı muhayyileye yol açması anlamına gelmektedir. Bu da yukarıda sözünü ettiğimiz mimetik unsurun –Ricoeur’un dediği gibi— basit bir tekrar olmadığı ve yeni bir boyutu beraberinde getirdiği anlamına gelmektedir. Ancak burada anlam hala, verili olan anlamın esnetilmesi, çağrışım alanının genişletilmesi, zenginleştirilmesi demektir. Oysa bizim yukarıda sözünü ettiğimiz asıl soru, verili anlamın kendisini bir başka açıdan görmemizi ve sorgulamamızı sağlayacak, yani kültürel kodların dönüşme potansiyelini beraberinde getirecek müzikal anlam ile ilgilidir. Bu ise, verili anlamın “*extensiyon*”u yani esnetilmesi, genişletilmesi veya zenginleştirilmesi değil, tam tersine onun topyekûn anlamının fark edilmesi ile ilgilidir.

Müzik, sanat olacaksa, bu durum kültürel kodların anlamının yine kültür içinde verili anlam dünyasıyla sınırlı kalmamasıyla mümkün görünmektedir. Aksi halde kültürel kodların yine bu kodları üreten kültürün

verili anlam dünyası içinde ele alınması bir tür kısır döngü haline gelmektedir. Dolayısıyla soru, müziğin, kültürel kodları, kültür içinde verili olmayan yeni bir anlam dünyasının teşekkülünde rol oynayarak sorgulamaya açması ile ilgilidir. Kısacası soru şudur: Müzik, kültürel olarak verili anlamın ne anlama geldiğinin fark edilmesinde nasıl bir rol oynamaktadır? Böylece asıl olan, verili anlamın kendisi değil, onun üzerinde yeni bir refleksiyon, düşünme, sorgulama alanının oluşmasında müziğin bir sanat olarak katkısının nasıl olacağıdır.

Bu noktada Derrida'nın "yapı çözümü" (deconstruction) kavramını hatırlamak, söylemeye çalıştığımız hususun anlaşılmasına katkı yapabilir. Yapı çözümü, dilin şimdi-burada anlamı yani gerçekliği üretme gücüne (yani dilin bu şekilde kullanımına ve anlaşılmasına) karşı, dilin en temelde iç çelişkilerle malul bir sistem olduğunu gösterme çabasıdır. Sözelimi, dil, çoğu kez iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi ikili karşıtlıklar içinde gerçeği tanımlama yani şimdi-burada anlamı açığa çıkan bir şey olarak belirlenme amacıyla kullanılmaktadır. Bunu yaparken, çoğu kez karşıt kelimelerden birini merkeze alarak diğerini ona referansla anlamaktayız. Böylece dil içinde daima bir kavram, diğer kelimeler üzerinde iktidar kuran ve kendi anlamını onlar üzerinden inşa eden sistemin oluşumuna katkı yapmaktadır. Yani dilin genel kullanımı, belirli kavramların diğerleri üzerinde iktidar kurmasına yol açacak bir sistem mantığına göre gerçekleşmektedir. Bunun sonucunda hangi kavramın iktidarı söz konusu ise, gerçekliğin de öyle bir şey olduğu ve dilin her kullanımı esnasında gerçekliğin saf biçimde yeniden açığa çıktığı tasarlanmaktadır. Kısacası dil, belli kavramların iktidarını güçlendiren bir sisteme dönüştükçe, hep aynı gerçeklikle yüzleştiğimiz şekilde bir algının oluşumuna yol açmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, bizim söylemeye çalıştığımız husus, kısmen Derrida'nın yapı çözümü kavramını hatırlatmaktadır. Zira müzik, bir sanat olarak, henüz düşünülmemiş ve söylenmemiş olana bizi davet etti-

ğinde, bizi tamamen dilin dışına değil, aksine dilde zaten söylenmiş ve düşünölmüş olanın gerisine yani zeminine götürebilmektedir. Daha açık söylersek, müzik, bizi dilin anlam üretme gücünü sorgulamaya ve dil içinde kurgulanmış olan gerçekliği yeni baştan nasıl ele alabileceğimizi düşünmeye sevk edebilmektedir. Sözelimi, siyasi iktidar karşıtlığını veya karşı siyasi bilinci temsil ettiğı düşünölen zeybek türü eserlerin müziğı, sözü ne söylerse söylesin, bizi daima tüm siyasi bilincin gerisine ve dünya içinde insanın var olma çabasının zeminine davet etmektedir. Artık orada dil içinde tanımlanmış ve iyi-kötü ikilemi içinde konumlandırılmış olan siyasi karşıtlık bilinci, yerini, sadece müziğın gösterebildiğı daha köklü bir zemine bırakır. Orada dünya içinde insanın anlamına dair derin tecrübe konuşmaya başlar. Böylece kültürel kodlar içinde sıkışmış görönen müzik, gerçekte, bu kültürel kodları kendi içinde yapı çözümüne uğratmaya başlar.

Türkü sözü, hangi kültürel kodu veya siyasi bilinci temsil ederse etsin, orada müzikal ezgi, bu kodların çözüldüğü ve karşıtlıkların ortadan kalktığı bir varoluş zeminine bizi sürükler. Belki bu şekilde, türkünün müziğı, türkü sözü ile arasında derin bir farklılığın oluşmasına yol açarak, sözü kendi kültürel kodlarından sıyrılmaya zorlar. Yani sözü, kendi kültürel yorum alanından uzaklaştırarak, onu dilin ayrıştırıcı rolüne direnmeye zorlar. Dil, Derrida'nın yapı çözümü kavramıyla ima ettiğı gibi, genelde ayrıştırıcı bir rol oynayabilir. Buna karşı müzik, türkü, marş, şarkı gibi hangi formda olursa olsun, kendisine eşlik eden sözü kendi dilsel sistemi içinde bir tür yapı çözümüne maruz bırakarak, onu karşıtlıkların eridiğı veya çözüldüğü bir zemine çekmeye başlar. Bu sayede, bir zamanlar belli bir siyasi, dini veya ekonomik iktidara destek amacıyla araçsallaştırılan müzik, kendi müzikal kalitesine göre, tüm iktidar söylemlerinin gerisine, insanın dünyada varoluş zeminine giden bir yolu aralamaya başlar. Müzik, böylesi bir rol oynadığında klasikleşir ve sözü kendi zemininde tüm kodlamaların ötesine giden bir tarihsel yolculuğa çıkarır.

## Tarihsel Analiz

Tarih içerisinde dini, ekonomik, siyasi olaylarla ilişkili tezahür ettiği müziğin bir sanat eseri formunun yanı sıra toplumsal ve tarihsel bir anlatının parçası olduğunu da işaret etmektedir. Müziğin bu tarihsel ve toplumsal anlamının özellikle iki açıdan ortaya çıktığı çalışmanın kuramsal kısmında ifade edilmişti. Bu kısımda Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren Cumhuriyet'in ilk dönemi ve 1950 sonrasında Türk müziğinin iktidarla olan ilişkisinin "kontrol altına alma" ve "kontrol altına almaya karşı bir direnç oluşturma" açısından bir analizi gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla söz konusu dönemlere ait müzik pratikleri ve oluşan müzik düşüncesinin iktidar ile kurduğu ilişkide müziğin sanatsal bir form olarak gücünü iktidar ile gerilimli bir tarzda sürdürmeye devam ettiği söylenebilir.<sup>12</sup> Bu düşünceden hareketle öncelikle Osmanlı'nın son döneminde müzik ve iktidar ilişkisine bakılabilir:

16

OMÜİFD

### Osmanlı Son Dönemi Müzik-İktidar İlişkisi

Osmanlı'nın son döneminde müzik ve iktidar arasındaki gerilimli ilişkiyi izleyebilmek için sanatsal bir form olarak müziğin tarihsel süreçte icra biçimleri ve ortamlarının dönüşümüne dikkat çekilebilir. Buna göre yüksek saray kültürü ve çevresinde, tarihsel sürekliliği içinde tezahür eden müzik, üretilen yeni formlarıyla bir yandan müziğin dönüşmesini bir yandan da toplumun müzik ile ilişkisini dönüştürmesini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla Batılılaşma etkilerinin henüz güçlü bir şekilde hissedilmediği klasik dönemde saray kültürü bağlamında müziğin halk kültürüyle etkileşimi

<sup>12</sup> Burada özellikle Anthony Giddens'in "çifte hermenötik" tabiriyle ele almış olduğu perspektifle sosyolojik bilgilerin, kavramların sosyolojik bir gerçekliği anlamak üzere helezonik bir şekilde etkileşim içinde olduklarını ifade etmeliyiz. Buna göre sosyolojik kavramlar bir pratiği anlamlandırmada hem kendilerini hem de pratiği dönüştürerek hareket ederler. Dolayısıyla müzik ve iktidar arasındaki ilişkinin de bu etkileşim içerisinde hareket ettiği söylenebilir. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, 1990, ss. 15-16.

devam etmekle birlikte özellikle padişahın hakimiyet ve gücünün sembolü olarak anlaşıldığı ifade edilebilir.

Müziğin padişahın hakimiyet ve gücünün sembolü olarak tezahür ettiği mekanlara kabaca bakıldığında, özellikle Osmanlı'da işret meclisleri<sup>13</sup>, Osmanlı ordu müziğinin icra edildiği Mehterhane gibi mekanlardan bahsedilebilir. Bununla birlikte Mevlevihaneler, kahvehaneler gibi Osmanlı'da müziğin icra edildiği diğer mekanlar da genel anlamda sosyal ve siyasal fonksiyonlardan soyutlanmış yerler değildirler. Örneğin işret meclisleri müzik ve şiir sanatının mükemmel örneklerinin hükümdar tarafından ödüllendirildiği bir mekan olmasının yanı sıra genellikle hükümdarın in'am<sup>14</sup>, caize<sup>15</sup>, hil'at<sup>16</sup> ve rütbe tevcihi gibi bağışlarının yapıldığı ortamlardı. Bu uygulamaya bakıldığında sanatçının hükümdarın beğenisini kazanmasını sağlayacak bir eser ortaya çıkarması gerekliliği, müziğin klasik düşüncede anlam kazandığı *patronaj* kavramıyla birlikte ele alınmasını gerektirmektedir. Buna göre belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip patronun himayesinde eser ortaya koymak durumunda kalan sanatçı Osmanlı'da, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine bağımlı bir durumda görünmektedir.<sup>17</sup> Klasik dönemde sanatçının bu konumuna yönelik düşüncenin değişmesinin ilk işaretleri Batılılaşma ile ilişkilendirilebilir.

Osmanlı'da Batılılaşmanın müzik icraları ve düşüncesine yönelik etkilerine bakıldığında II. Mahmut zamanında Mehterhane'nin yerine Mızıkai Humayun'un kurulması söz konusu değişimin ilk çarpıcı örneğini

<sup>13</sup> İşret Meclisleri: Padişahın yakın adamları olan nedimlerle birlikte katıldığı, şiir, musiki ve raks sanatının en seçkin örnekleri eşliğinde hoşça vakit geçirdikleri eğlence meclisleri olarak ifade edilebilir.

<sup>14</sup> İn'am: Osmanlı zamanında yeniçerilerin aylıklarına yapılan zam.

<sup>15</sup> Caize: Takdim olunan medhiyeli bir şiire veya bir san'at eserine karşılık olarak verilen para, hediye ve bahşişler.

<sup>16</sup> Hil'at: Yüksek makamdaki zatların beğendiği kimseye ve takdir edilen zevata giydirdiği kıymetli, süslü elbise. Kaftan.

<sup>17</sup> Halil İnalçık, Has-bağçede 'ays u Tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, 2016, ss. 68-69.

ifade etmektedir. İtalya'dan davet edilen Guatelli Donizetti ile Mızıkai Humayun ilk çok sesli müzik çalışmalarıyla devletin resmi müziğini temsil etmeye başlamışlardır. Mızıkai Humayun tarafından icra edilen çok sesli marşlar, kabul merasimleri, cülûs ve biat, padişahın doğum yıldönümü, Sur-i Hümayun, muâyede ve Cuma Selamlığı gibi yarı dinî veya açık bir şekilde dini bağlamı bulunmayan merasimlerin bir parçası olmuştur. Ayrıca yabancı devletler ile yürütülen diplomatik ilişkileri güçlendirmede birer araç olarak da kullanılmışlardır.<sup>18</sup> Özellikle Meşrutiyet ile birlikte gelişen yeni siyasî ortamda, hükümet ve taraftarları tiyatro oyunlarının yanı sıra müziği de propaganda amacıyla kullanmaya çalışmıştır. Bu sebeple 1908 yılının marş besteciliği açısından zengin bir dönem olduğu ifade edilmektedir.

Klasik Osmanlı düşüncesinde müziğin, hükümdarın gücünün ve hakimiyetinin bir göstergesi olarak işlev görmesi, Batılılaşma etkileri ile birlikte devam eden müzik geleneğinin padişahın gücünü temsil edecek bir biçime dönüştürülmek suretiyle yönlendirilmesi anlamına da gelmektedir. Yani Avrupa merkezli ortaya çıkan modernleşme sürecinin Osmanlı'da benzer biçimini oluşturmak amacıyla müzik pratikleri dönüştürülmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla müzik pratiklerinin modernleşmenin bir parçası ya da itici gücü haline getirildiği söylenebilir. Bu minvalde saray tiyatrolarının kurulması, yabancı müzisyenlerin saraya davet edilmesi, padişahların kendilerine mahsus marşların bestelenmesi, şehzadelerin eğitiminde Batı müziğine önem verilmesi gibi hususlar devletin Batılılaşmanın bir aracı olarak müzik pratiklerini yönlendirme çabaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>18</sup> "Giuseppe Donizetti yönetimindeki bandonun repertuarının genişlemesiyle elçiler kendi millî marşlarıyla karşılaşmaya başlamıştır. 1833'te İngiltere elçisi Lord Ponsonby Dolmabahçe'deki sahil sarayın rıhtımına çıktığında saray bandosunun God Save the King'i çalması bunun örneklerindedir." Auldjo'dan alıntılan Selçuk Alimdar, XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011, s. 34.

Osmanlı son döneminde müzik ve iktidar ilişkisinin karşılıklı gerilimini yansıtan ne tür dönüşümlerin ortaya çıktığına bakıldığında saray dışında gelişen müzik faaliyetlerinin bu noktada anlamlı olabileceği söylenebilir. Her ne kadar saray içerisinde Batı müziği ve Türk müziği birlikte icra ediliyor olsa da hükümdarların Batı müziğine olan eğilimleri ve desteği zamanla artmış ve bu da bazı karşı oluşumların ortaya çıkmasına neden olmuş görünmektedir. Buna göre Osmanlı'da saray dışında müziğin icra edildiği kahvehaneler, Mevlevihaneler, meyhaneler, özel konaklar gibi geleneksel Türk müziğinin mekanlarına bakmak gerekmektedir. Özellikle Osmanlı kültüründe 16. yüzyıl itibariyle önemli sosyo-kültürel mekanlardan sayılan kahvehaneler, Batılılaşma karşısında muhalif görüşlerin seslerini duyurma yerlerinden biri olmuştur. Her sınıftan ve her dinden halk için müşterek bir uğrak noktası olan kahvehaneler eski İstanbul'un musiki, sohbet ve eğlence mekanları arasında sayılabilir.<sup>19</sup> Bu kahvehanelerin bir türü de Bektaşilerin işlettiği ve müdavimi oldukları Semai kahvehaneleriydi. Yeniçeri kültürünün ortaya çıkardığı bu kahvehanelerde özellikle Yeniçeri teşkilatının çökmek üzere olduğu zamanlarda siyaset yapılmış, sazlı sözlü eğlenceler tertip edilmiştir. 1826'da Mehterhane'nin ve dolayısıyla Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte bu kahvehaneler itibar kaybına uğramışlar ve müdavimleri Anadolu'ya sürülmüşlerdir. Buna tepki olarak da Semai kahvehanelerinde ozanların, "Beyoğlu'nun modern ve Avrupai yaşam tarzı"nu ve oralardaki eğlence mekanlarında icra edilen müzik türlerini ve dans gösterilerini eleştirmek için alafanga şarkıları alaturka çalgılarla dejenere ederek çaldıkları dolayısıyla Semai kahvelerinde eleştirel içerikli "melez" bir müzik türünün icra edildiğini öğrenmekteyiz.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Aksoy, Bülent, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003, s. 260.

<sup>20</sup> Ahmet Selim Koytak, 19. Yüzyılda İstanbul'da Osmanlı Makam Müziğinin Yapıldığı Mekanlar ve Batılılaşma'nın Bu Müzik Mekanları Üzerine Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010, s. 65.

19. yüzyılda müzik ve iktidar gerilimini bir başka mekan olan Mevlevihanelerde izlemek mümkün görünmektedir. Bu dönemde İstanbul kültürel ortamında Mevlevihanelerin Batı müziği furyasına karşı bestekârlar tarafından bir sığınak olarak görüldüğü ifade edilebilir. Dolayısıyla sarayda başlayan Batılılaşma hareketleri karşısında makam müziğinin klasik yapısının korunması ve repertuarının bugüne taşınmasında Mevlevihanelerin önemli rol üstlendikleri görülmektedir. Batılılaşma etkisinin artarak devam ettiği bu süreç Türk müziğinin halka yönelmesinin ilk işaretleri olarak da ele alınabilir. Bu sürecin izlenebileceği bir örnek “şarkı” formunun yaygınlaşmasıdır. Batı müziğinin karşısında Türk müziğinin sarayda daha az yer bulması ile besteciler, daha önce çok da rağbet edilmeyen ve “basit” bir form olarak değerlendirilen “şarkı” formuna yönelmişler ve bu formun popülerleşmesi noktasında etkili olmuşlardır. Duyguları ön plana çıkaran, kişisel temaların işlendiği bu formun zengin örneklerini veren Hacı Arif Bey, Türk müziğinin dönüşmesinde bu anlamda önemli bir isim olmuştur.

20

OMÜİFD

Osmanlı'nın son döneminde müzik ve iktidar arasındaki gerilimli ilişki özetle şöyle ifade edilebilir: Bu süreçte Batı müziği Saray'da büyük ilgi görmekteyse de devlet tarafından zorunlu bir değişim olarak dayatılan bir durum haline getirilmemiştir. Özellikle aydınların ve gayrimüslimlerin şehrin sosyo-kültürel çehresinin değişiminde ve bunun halk tarafından benimsenmesinde etkileri dikkate alındığında,<sup>21</sup> bu dönemde müzik ve iktidar ilişkisinin merkezden çevreye yayılan ve çevrede karşılığı bulunan bir etkileşim içinde hareket ettiği görülebilir. Bu dönemde iktidar müzik ilişkilerinin geçişken yapısının bir başka göstergesi de iki müzik türü arasındaki etkileşimin Türk müzik geleneğinde yeni formların ortaya çıkışına yol

<sup>21</sup> Batı müziği çalgılarının Türk müziği icralarında kullanılması, bazı Türk müziği bestelesinin çokseslendirilmesi, marş ve oyun müzikleri gibi bazı formların rağbet görmesi, müziğin profesyonel bir geçim kaynağı olması, bireysel performansın geçmişe kıyasla daha ön plana çıkması gibi durumlar daha detaylı olarak ifade edilebilir. (Alımdar, *a.g.e.* s. 128.)



açması ve dolayısıyla yeni bir müzik düşüncesine kapı aralanmış olması şeklinde ifade edilebilir.

### **Cumhuriyet'in Kuruluş Döneminde Müzik-İktidar İlişkisi**

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde müzik ve iktidar ilişkisinin bir boyutu bir devlet politikası olarak "milli bir bilinç" kazandırmak, "Türk ulusuna özgü" bir müzik oluşturmak amacıyla oluşturulan müzik düşüncesiyle ilişkilidir. Müziğin ulus devlet, modernleşme gibi kavramlar etrafında bir form ve düşünme biçimini yansıtır hale getirilmesi fikri, bu minvalde geleneksel-modern, yerel-evrensel, tek sesli-çok sesli gibi tartışmaların toplumsal ve siyasal gündem oluşturduğu bir dönemi beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet'in politik hedefleriyle yönlendirilen bir pratik alan olarak müzik faaliyetleri de bu süreçte "çağdaş-ulusal" bir Türk müziğinin oluşturulması düşüncesinin sıklıkla dile getirildiği bir sürece evrilmiştir. Bu konuda Ziya Gökalp'in halk müziği melodileri ile Batı müziği tekniklerinin birleştirilmesini öneren fikirleri iktidar tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmış ve böylece Cumhuriyet'in resmi müzik politikasını temsil eder hale gelmiştir. Atatürk'ün "Garp musikiciliği"ni<sup>22</sup> uygulama çabası olarak ifade ettiği bu durum kısa bir zaman içinde Türk milletini temsil edebilecek ulusal bir müzik ideolojisiyle ilişkilidir. Kısaca söylersek Cumhuriyet döneminde iktidarın yönlendirdiği müzik pratiklerinin, henüz kurulmakta olan devletin çağdaş düzeyde kendine yer arayışına aracılık etmesi doğrultusunda tasarlandığı ifade edilebilir.

Müziğin iktidar tarafından kontrol altına alınması çabası ve buna karşılık muhalif düşünce ve pratiklerin ortaya çıkması, Cumhuriyet döneminde müzik-iktidar ilişkisinde izlediğimiz gerilimi arttırmış görünmektedir. Bu minvalde Türk milletinin "kolektif ruhu"nu ifade edeceği umulan müzik eserlerinin verilmesine yönelik olarak müziğin formu, içeriği ve

<sup>22</sup> Gülper Refiğ, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, ss. 84-86.

toplumsal alanda tezahürünü yönlendiren bir düşünceyle müziğin biçimlendirildiği birçok politik uygulamadan bahsedilebilir. Buna göre Cumhuriyet döneminde Türk müziği eğitiminin kaldırılması, kısa bir dönem de olsa radyo yayın yasağının getirilmesi, tekkelerin kapatılması<sup>23</sup> gibi Türk müziği icra mekanlarının işlevsizleştirilmesi durumu müziğin iktidar tarafından kontrol altına alınmasının örneklerindedir. Bilhassa yeni teknik imkanların ortaya çıkması, iktidarın bu imkanları politik hedefler doğrultusunda etkin bir şekilde kullanmasını beraberinde getirmiştir. Fonograf ve gramfonun ve daha sonrasında radyonun Türkiye’de tanınmaya başlanması ile iktidar müzik ilişkisinde farklı sosyolojik durumların ortaya çıktığını görebiliriz. Türk toplumunun öz (saf) müziği olduğu düşüncesi ile önem kazanan halk müziğine ait eserler 1927-1930 yılları arasında İstanbul Folklor heyeti tarafından Anadolu’nun muhtelif yerlerinde fonogramlar ile kayıt altına alınmış ve akabinde bunların çokseslendirilmesi ile “milli bir musiki”nin ortaya çıkması amaçlanmıştır. Yine teknik imkanların kullanılması bağlamında Anadolu’nun sosyolojik ve siyasi mekanları olarak görülebilecek kahvehanelerinde Cumhuriyet’in politik amaçları doğrultusunda gramfonlardan İstiklal Marşı’nın, 10. Yıl Marşı’nın, plaklara kaydedilen siyasi konuşmaların dinletilmesinden bahsedilmektedir.<sup>24</sup>

22

OMÜİFD

Bu dönemde müziğin iktidarla olan ilişkisini şekillendirmesi açısından bir başka teknik gelişme de radyonun kullanılmaya başlanması ve böylece radyo aracılığıyla iktidarın söylemlerinin halka ulaştırılmasıdır. Gündelik hayatın bir parçası olarak radyo, yeni Türkiye’de Cumhuriyet ideolojisinin “ses”i olarak kullanılmıştır.<sup>25</sup> 1934 yılında Türk müziğine radyo yayın yasağı getirilmiş ve bu karar ile halkın gündelik hayatından

<sup>23</sup> Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s. 38.

<sup>24</sup> Serdar Öztürk, *Cumhuriyet Türkiyesi’nde Kahvehane ve İktidar (1930–1945)*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2006.

<sup>25</sup> Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008, ss. 182-183.

“arkaik” olarak tanımlanan Türk müziğinin çıkarılması ve buna karşılık “modern” Batı müziğinin dinletilmesi ve benimsetilmesi amacıyla radyo yayınları yapılmış ve böylece sosyolojik anlamda yeni bir zaman anlayışı oluşturma çabasına girilmiştir. Ancak bu yasak kısa bir süre sonra kaldırılmıştır. Radyonun Türk müzik geleneğine şekil verme ve buna karşı aktif direnç oluşturma boyutu, geniş bir kesime ulaşma ve kitleselleşmeye imkan vermesi dolayısıyla bir güç unsuru olarak algılanmasıyla alakalı görünmektedir. Öyle ki Türk müziğinin radyoda yasaklandığı süreçte mükâmsal melodilere alışkın olan halk, radyoda sunulan hafif Batı müziğini pek dinlememiş, bununla birlikte Türk müziğindeki etkileri sonraki süreçte izlenebilen Arap radyolarına yönelmişlerdir.<sup>26</sup>

Cumhuriyet döneminde resmi ideolojinin anlayışı doğrultusunda Türk beşlerinin<sup>27</sup> çalışmaları iktidar-müzik ilişkisinin şekillendirdiği örnekler açısından oldukça dikkat çekicidir. Özellikle Adnan Saygun’un “arabuluculuk siyaseti”nin<sup>28</sup> örnekleri olarak değerlendirilen “Özsoy” operası ile “Yunus Emre” oratoryosu bunlardan ikisidir. Uluslararası sunumları da yapılan “Yunus Emre” oratoryosu müziğin kültürel ve siyasi ittifaklara zemin hazırlayan yönünün yanı sıra “arada” bir form olarak ne yerel ne de modern denilebilecek yeni bir formun örneğini sunmaktadır.

Cumhuriyet döneminde makam müziğinin dönüştürülmesinin ilginç bir başka örneğini de Refik Fersan’ın hatıralarından öğreniyoruz. 1924 yılında bir akşam faslı semai ile son bulduğunda, Atatürk fasılların sonunda

<sup>26</sup> Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, ss. 300-301.

<sup>27</sup> Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra ulusalcı kültür ve eğitim politikalarının gereği olarak birçok müzisyen yurt dışına gönderilmiştir. Türk müziğinin evrensel düzeye ulaşmasını amaçlayan bu hareketin içerisinde yer alan Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses, daha sonra Türk Beşleri olarak anılırlar.

<sup>28</sup> Kathryn Woodard, *Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun, Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 27, no. 3, 2007, s. 554.

çalınan saz semailerinin tarzının hemen hemen bir diğerinin aynı olması dolayısıyla burada biraz farklılığa gitmenin nasıl olacağına yönelik düşüncesini dile getirmiştir. Atatürk'ün ifadesiyle "... saz semailerinin sonları bizlere heyecan verecek, ruhumuzu okşayacak, mesela bizim zeybek havaları gibi daha kıvrak, zevkimizi okşayan ve bizi zıplatan havalarla tertip edilmiş olsaydı, milli ruhumuzu daha ziyade okşamaz mıydı?" deyince bu fikir, Refik Fersan'a harika bir buluş olarak görünmüş ve derhal bu minvalde bir eser yazmak "emirlerini" yerine getirmek için tenha bir yere çekilmiştir. O anda ortaya çıkan notaları bir kâğıda Hamparsum notalarıyla yazdığını, eserin dördüncü hanesini de zeybek temposunda bir oyun havası ekleyerek yaklaşık on beş dakika içinde besteyi tamamladığını ve Atatürk'ün huzurunda bu besteyi icra ettiğinde oldukça takdir gördüğünü hatıralarından aktarmaktadır.<sup>29</sup>

24  
OMÜİFD

Türk müziğinin modernleşme sürecinde direnme stratejilerinden bir başkası da Münir Nurettin Selçuk'un gelenekte küçük mekanlarda icra edilen Türk müziğini "konser müziği"ne dönüştürme gayreti, bir diğeri ise Mesut Cemil tarafından Batı müziğine has "koro" anlayışı ile Türk müziğinin "Batılı" bir dış görünüme büründürülmesi çabası olarak ifade edilebilir.<sup>30</sup> Birçok eleştirinin odağı haline gelse de Türk müzik geleneğinde ortaya çıkan bu dönüşümlerin, modernitenin dönüştürdüğü kültür içinde ayakta kalma ve kendi varlığını devam ettirebilme stratejileri olarak anlaşılması da mümkündür. Bilhassa Türk müziğinin modern kültür eşliğinde değişmiş olan icra mekanları da birlikte düşünüldüğünde halkın ve iktidarın müzik pratikleri üzerinde devam eden gerilimli ilişkisi Türk müziğinde bu dönüşümleri mecburi kılmış görünmektedir.

1950'ye kadar devam eden süreçte müzik-iktidar ilişkisinin seyrini dönüştüren gelişmelerden oldukça önemli olduğunu ifade edebileceğimiz

<sup>29</sup> Murat Bardakçı, Refik Bey...: Refik Fersan ve Hatıraları, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2. Baskım, 2012, s. 149.

<sup>30</sup> Aksoy, Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, s. 194.

müzik piyasası ve teknik imkanların gelişmesi Türk müziği tarihinde bir kırılma noktası meydana getirmiştir denilebilir. Hem politik amaçlar doğrultusunda kullanılmış halk müziği hem de bu politik hedeflerin saf dışı bırakmayı amaçladığı Türk müziği yeni piyasa koşullarından etkilenerek farklı sosyolojik anlamlara açılmışlardır.<sup>31</sup> Küresel etkilenmelerin de yeni müzik türlerinin oluşmasına imkan verdiği bu süreçle birlikte müzik ve iktidar ilişkileri de yeni boyutlar kazanmış görünmektedir. Söz konusu politik ve kültürel ortam içinde müziğin tarihinin yalnızca ulusal bir müzik ideolojisi doğrultusunda oluşumlara indirgenemeyeceği görülmüştür. Bilhassa uluslar arası müzik etkileşimlerinde yeni içerik ve formlar, Türk müziğinin tarihini dönüştürdüğü gibi söz konusu ulusal ideolojilerin de yeneden gözden geçirilmesi için kritik düşünme biçimine imkan vermiştir denilebilir.

### 1950 Sonrası Müzik-İktidar İlişkisi

Türkiye’de tek parti döneminin sona ermesi ile toplumsal yapının büyük çoğunda ortaya çıkan farklılaşmaları ifade eden modernleşme süreci, Türk müziğinin anlamının da farklı mekan ve zaman dolayımında açığa çıkmasına olanak vermiştir. Farklı müzik türleri, icra mekanları kültürel değişimlerle birlikte yeni anlam imkanlarını ve bununla beraber iktidar ve müzik ilişkisinde kritiğe imkan veren toplumsal bir eylem alanını mümkün hale getirmiştir. Müziğin kültürel bir süreç olarak işlediği dolayısıyla sosyo-kültürel, politik unsurların müziğin tınsal bileşenleri yoluyla ortaya çıktığı düşüncesine paralel olarak<sup>32</sup> “tınsal topluluklar”ın müzik ve iktidar ilişkisinde müziği toplumsal bir tepkiye dönüştürdüklerinden bahsedilebilir.

<sup>31</sup> Uğur Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 73.

<sup>32</sup> Shepherd-Wicke ‘den alıntılan Ayhan Erol, *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2. Basım, 2015, s. 163.

1950 sonrası süreçte Türk müziğinin, merkezi yapısının parçalanmasıyla Türkiye’de müzik geleneğinin hem çoğul hem de karmaşık bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Sevilen yabancı parçalara Türkçe sözlerin yazılmasıyla başlayan ve ilerleyen yıllarda “aranjmanlar” olarak anılan Türkçe sözlü hafif Batı müziği, 27 Mayıs 1960 darbesinin siyasi ve toplumsal ikliminde halk ezgilerinin Batı çalgılarıyla yeniden yorumlanmasına dayanan Anadolu-pop/rock müzik akımı bunlardan bazılarıdır.<sup>33</sup> Yine sözlü bir makam müziği ve ritmik açıdan ağırlıklı olarak klasik Türk müziğindeki basit usulleri ile icra edilen, bağlamaya önem veren yönüyle halk müziği ile de ilişkisini devam ettiren, Batı veya Arap tarzı yay tekniği tercihleri ile oldukça karma bir müzik olan arabesk bir başka tür olarak ortaya çıkmıştır.<sup>34</sup>

Arabesk müziğin Türkiye’de göç ve buna bağlı olarak toplumsal konulara ulusal düzeyde bir duyarlılık sağlayarak sınıf olgusuna dolaylı olarak değinmesi<sup>35</sup> diğer yandan şehirde “üst kültür”ün olumsuz söylemlerine karşı kendi arabesk kültürünü üreterek bir direnç noktası haline gelmesi kültürel düzeyde açığa çıkan direnme yollarından birisidir.<sup>36</sup> Ancak arabesk müziğin dolaylı ve metaforik protesto içerimlerinin yanı sıra Türk solunun 1980’lerden itibaren açık başkaldırı ve politik eylem çağrısının duyulabildiği bir müzik biçimi ortaya çıkmıştır. Bu özgün müzik, Batının gitara dayanan armonisini, Batı rock müziği enstrümanlarını ve tanınmış radikal şairlerin sözlerini ve bağlamayı kullanarak başkaldırı ve özgürlüğü yücelten bir müzik düşüncesinin gelişmesini de mümkün kılmıştır.

<sup>33</sup> Uğur Küçükkaplan, Türkiye’nin Pop Müziği, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 41, 46.

<sup>34</sup> Küçükkaplan, Arabesk, s. 202.

<sup>35</sup> Martin Stokes, Türkiye’de Arabesk Olayı, İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2016, s. 215.

<sup>36</sup> Burada özellikle 60’lı ve 70’li yılları kapsayan TRT’nin arabesk de dahil olmak üzere birçok farklı müzik türünde sıkı bir denetim uyguladığı hatırlanmalıdır. Gülay Karşıcı, “Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki Trt Sansürü”, Folklor/Edebiyat, cilt:16, sayı:61, 2010/1.

Başka bir müzikal topluluk olarak ifade edilebilecek Alevi müziğine bakıldığında gündelik yaşam ve politik konularla yakın münasebeti dolayısıyla bu müziğin, toplumsal baskı ve protesto tarihini yansıtan boyutu dikkat çekmektedir. Özellikle akademik literatürde bu müzik bağlamında da ifade edilen “uyanışçı söylem”in tarihsel ve kültürel sürekliliği temellendiren otantiklik vurgusunun da siyasi olandan bağımsız ele alınamayacağı söylenebilir. Buna göre modern kültür içinde “yeni bir otantisite arayışı”nın<sup>37</sup> değişen sosyo-kültürel ve politik durumlarla birlikte seyreden bir arayış olduğu görülecektir. Bu dönemde müzik ve iktidar ilişkisinin bir başka örneği olarak İran İslam Devrimi ve İran-İrak savaşı esnasında ortaya çıkan marş biçimindeki müzik repertuarından bahsetmek mümkündür. İran’da iktidarın siyasi gücünün propagandasına aracılık eden marşlar, benzer formlarla Türkiye’de İslamcı hareketin toplumsal ve siyasi amaçları için modern devlete karşı bir direniş yolu olarak benimsenmiş ve bu doğrultuda müzik çalışmaları yapılmıştır.

Bu durumda “kozmpolitik” ve “öteki”den oluşan “alternatif” ve “transkültürel” olarak adlandırılabilir bu müzik türlerini iktidar-müzik ilişkisinde müzikal toplulukların meydan okumaları şeklinde yorumlanması mümkün görünmektedir. Müziğin kültürel olarak belirlenen sınırları aşan yönü dolayısıyla, “transkültürasyon”un güçlü bir aracı olarak müziğin potansiyeline işaret etmek gerekir.<sup>38</sup> Arap filmlerinin ve müziğinin Türkiye’de popülaritesinin artışıyla ilişkili olarak fantezi müzik türünün yaygınlaşması, melez bir müzikal dokuya sahip arabeskin geniş bir kesim tarafından benimsenmesi, Alevi müzik geleneğindeki dönüşümler, İslamcı müzik pratiklerinin ortaya çıkışı, kendi içlerinde kültürel, ekonomik, dini boyutlarıyla son derece karmaşık düşünme biçimleri ve toplumsal-politik

<sup>37</sup> Erol, Müzik Üzerine Düşünmek, ss. 140-143.

<sup>38</sup> Andi Frkovich, “Musical Transculturation: A Challenge to the Kemalist National Identity”, <http://juhood.wix.com/juhood#!musical-transculturation/cmm>, online erişim: 07.12.2015.

pratikler üretmişlerdir. Bu örnekler detaylı bir şekilde ele alındığında müziğin politik bir konuya dâhil olduğu hemen hemen her yerde politik hedefin taşıyıcısı olmaktan başka, politik olanı kritik etmeye alan açan boyutu ile de kendini açığa çıkardığı ifade edilebilir. Bu minvalde 1950 sonrası dönemde yer yer iç içe geçen, geçmişin Batı ve Osmanlı karşıtlığına indirgenemeyen müzikal türlerin girift yapısı ve anlam dünyasının, müziğin soyut, yapay ve totaliter ele alınma biçimlerinin daha iyi farkına varılmasını da sağladığı söylenebilir.<sup>39</sup>

1950 sonrası müzik politikalarında dönüşüm ve kritik kırımların ortaya çıkması, Türkiye’de gerçekleşen toplumsal, siyasal birçok farklılaşmayla birlikte düşünüldüğünde aynı anda hem müzik ve iktidar ilişkilerinin tarihsel sürekliliğini hem de farklılaşan boyutlarını ifade etmektedir. Buna göre Türk müziği, Osmanlı’nın son dönemi itibarıyla Batı müziğinin artan popülaritesiyle ikinci planda kalmış, Cumhuriyet’in politik uygulamalarıyla da (kamusal hayat içinde görünürlüğü azaltma girişimleriyle) baskı altına alınmaya çalışılmıştır. 1950 sonrası süreçte ise Türk müziğinin farklı form ve içerikler yoluyla halk arasında yeniden canlanması müziğin iktidar ile olan ilişkisinde direniş stratejileri olarak dikkat çekmektedir.

## Sonuç

İktidar tarafından baskı altına alındığı süreçler içerisinde müzik, kültürel, siyasi ve diğer kodlamalara karşı yeni anlam dünyaları oluşturma gücünü ifşa eder. Formalizm ve toplumsalcılık arasında ortaya çıkan gerilimi uzlaştırmaya çalışan eleştirel kuram açısından bakıldığında müzik eserleri, formal ve otonom birer bünye olarak, bizi toplumsal (aşına) gerçekliğin ötesine yönlendirir ve böylece bu gerçekliğe yabancılaşmaya ya da toplumsal olanla aramıza bir mesafe (parantez) koymamıza yol açarlar. Böylece temelde kurgusal (fictive) olan müzik eseri, toplum içinde biçimlenen

<sup>39</sup> Aksoy, Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, s. 282.



bilincimize aşına olduğumuz şeyi sorgulama ve dönüşme (o şeyi dönüştürme) imkanını fark ettirir. Buna göre müzik eseri ve iktidar arasındaki ilişkinin bu diyalektik süreci müziğin, toplumsal olana indirgenemeyen ve aynı zamanda kendi içine kapalı otonomluğuna da imkan vermeyen ikili bir boyut kazanmaktadır.

Müzik-iktidar ilişkisine Türk müzik tarihi açısından baktığımızda, Osmanlı'nın son döneminde müziğin, Batılılaşmanın etkisiyle iktidarın özellikle askeri alanda bir güç göstergesi olarak müziği dönüştürmesi faaliyeti dikkat çekmektedir. II. Mahmut zamanında Mehterhane'nin yerine Mızıka-i Humayun'un kurulması söz konusu değişimin çarpıcı bir örneğini sunmaktadır. Daha sonra Cumhuriyet döneminde Türk müziği eğitiminin kaldırılması, kısa bir dönem de olsa radyo yayın yasağının getirilmesi, tekkelerin kapatılması gibi Türk müziği icra mekanlarının işlevsizleştirilmesi durumu müziğin iktidar tarafından kontrol altına alınmasının örneklerini oluşturmaktadır. Bu dönemin müzik anlayışı en temelde ulusal bir müzik oluşturulması doğrultusunda belirlenmiştir. 1950'lerden sonra ise müzik ve iktidar ilişkisine bakıldığında bu dönemde, Türk müziğinin, merkezi yapısının parçalanmasıyla Türkiye'de müzik geleneğinin hem çoğul hem de karmaşık bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Bu dönemde iktidar odakları tarafından çeşitli nedenlerle yayınlanmasına yasak getirilen müzik eserlerinden bahsetmek mümkündür. Ancak iktidarın çeşitli stratejilerle engelleme, yasaklama pratikleri karşısında halkın bir şekilde bu eserlerle bağını devam ettirdiğini dolayısıyla eserlerin kendilerini belirleyen siyasal, kültürel kodların ötesine taşıyarak var olmaya devam ettiklerini söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, trans. R. H. Kentor, Continuum, New York, 1997.
- Aksoy, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.

- Alimdar, Selçuk, XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti'nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011.
- Ayas, Güneş, Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
- Bardakçı, Murat, Refik Bey...: Refik Fersan ve Hatıraları, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2. Basım, 2012.
- Erol, Ayhan, Müzik Üzerine Düşünmek, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2. Basım, 2015.
- Frkovich, Andi, "Musical Transculturation: A Challenge to the Kemalist National Identity", <http://juhood.wix.com/juhood#!musical-transculturation/cmm>, online erişim: 07.12.2015.
- Giddens, Anthony, The Consequences of Modernity, Stanford University Press, 1990.
- Gilbert, Shirli, Music in the Holocaust, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Goehr, Lydia, "Political Music and the Politics of Music", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, No. 1, The Philosophy of Music (Winter, 1994), ss. 99-112.
- İnalçık, Halil, Has-bağçede 'ayş u Tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, 2016.
- Karşıcı, Gülay, "Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki Trt Sansürü", Folklor/Edebiyat, cilt:16, sayı:61, 2010/1.
- Koytak, Ahmet Selim, 19. Yüzyılda İstanbul'da Osmanlı Makam Müziğinin Yapıldığı Mekanlar ve Batılılaşma'nın Bu Müzik Mekanları Üzerine Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Kramer, Lawrence, Interpreting Music, University of California Press, Berkeley, 2011.
- Kramer, Lawrence, Music as Cultural Practice: 1800-1900. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Küçükkaplan, Uğur, Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Küçükkaplan, Uğur, Türkiye'nin Pop Müziği, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Moore, Robin D., Music and Revolution Cultural Change in Socialist Cuba, University of California Press, Berkeley, 2006.
- Muller, S.J.V.Z, "Music Criticism and Adorno", IRASM 36 (2005) 1, 101-116.
- Öztürk, Serdar, Cumhuriyet Türkiye'sinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945), İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2006.
- Pieslak, Jonathan R. Sound Targets : American Soldiers And Music in The Iraq War, Indiana University Press, Bloomington, 2009.

- Randall, Annie J. (ed), *Music, Power, and Politics*, Routledge: New York, 2005.
- Refiğ, Gülper, A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Savage, Roger W. H., "Aesthetic Experience, Mimesis and Testimony", *Ricoeur Studies*, <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/114/58> (online erişim: 21.04.2017)
- Stokes, Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Baskı, 2016.
- Street, John, Hague, Seth and Savigny, Heather, "Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation", <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-856X.2007.00299.x/full> (online erişim: 21.04.2017)
- White, Richard H R. "Shostakovich Versus The Central Committee: The Power Of Music." *Clinical Medicine (London, England)* 8.4 (2008): 405-409.
- Woodard, Kathryn, "Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 27, no. 3, 2007, ss. 552-562.

