

Nasirüddin Şah Dönemi İrani'nda (1848-1896) Modernleşme ve Meşrûiyet Araçlarından Biri Olarak Müzik

Akın Kiren¹

Öz

XIX. yüzyıl monarşileri, toplumlarını modernleştirme ve karşı karşıya kalınan meşrûiyet krizlerini aşmada belli sembol ve yöntemlere ihtiyaç duymuşlardı. Bunların İrani'da yoğun ve programlı olarak kullanılması, İrani tahtında yaklaşık yarım asır kalan Nasirüddin Şah dönemine (1848-1896) denk gelmektedir. Şah, otoritesini İrani toplumu gözünde meşrûlaştırmak ve devletle toplumu birbirine bağlamak amacıyla; tören, kutlama, seremoni, askeri geçit ve anma gibi faaliyetlerin yanında, bayrak, marş, arma, nişân vb. simge ile sembollerden yararlanmıştı. Bu kapsamda, müzik de imaj belirleme ve belirlenen imajı güçlendirme noktasında önemli bir işlev görmüştür. Esasında Kaçar iktidarlarının müziğe karşı resmi tutumu daha XIX. yüzyıl başından itibaren değişim göstermiştir. Söz konusu yıllarda yazılan eserlerde müzik tartışılmaya başlamış, Saray'daki müzisyenlerden bahsedilmiştir. Ancak özellikle Nasirüddin Şah zamanında, müziğe bizzat Saray tarafından veya ileri gelen devlet adamlarınca destek olunmuştur. Hatta Nasirüddin Şah, deyim yerindeyse müziğin hamiliğini yapmıştır. O'nun dönemi, Batı müziğinin İrani'a girdiği dönem olarak anılmaktadır. Öte yandan, müziğin kendisine taziye gösterileri içerisinde daha geniş kullanım alanı bulması da yine bu dönemde gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeler

İrani • Nasirüddin Şah • Müzik • Meşrûiyet • Modernleşme • Taziye

1 Akın Kiren (Dr.). Eposta: akinkiren@gmail.com



“XIX. yüzyıl monarşileri neredeyse ortak sorun haline gelen meşruiyet bunalımını aşmada belli sembollere ihtiyaç hissederken bunu geleneklerin yeniden yorumlanıp, anlamlandırılmasıyla halledebilmiştir. Bayraklar, ulusal marş ve armalar, merasim alayları, top atışları, festivaller, sergiler ve müzik bu anlamda eşsiz bir malzeme stoku oluşturmuştur.” (Turan, 2011, s. 22)

İran topraklarında kurulan Kaçar Devleti'nin (1796-1925)¹ dördüncü hükümdarı olan Nasirüddin Şah (1848-1896), 1 Mayıs 1896 tarihinde Tahran'ın hemen dışında kutsal Şif mekânı Şah Abdülazim'e yaptığı bir ziyaret sırasında suikastla öldürülmüştür. Olayın gerçekleştiği gün, iki binin üzerinde ziyaretçi Şah'ı görebilmek için anılan yerde toplanmıştı. Bununla birlikte, Şah'ın bu şekilde kalabalık bir halk topluluğuyla doğrudan temasa geçmesi hem o dönemde hem de daha sonraları alışılmışın dışında bir davranış olarak görülmüştür. Marashi, Nasirüddin Şah'ın eyleminin ancak zamanın uluslararası şartları göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilirliğini ifade etmektedir. (Marashi, 2008, s. 15–18, 48).

İran, daha Feth Ali Şah (1797-1834) ve Muhammed Şah (1834-1848) dönemlerinde yönetim ve toplum olarak Avrupa güçlerinden etkilenmeye başlamıştır.² Bunun sonucu bir taraftan ülkede politik ortamla ilgili çarpıcı bazı değişiklikler olurken, diğer taraftan da entelektüel bir canlanma yaşanmıştır (Kashani-Sabet, 1999, s. 83).³ XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren devlet kurumlarının yeniden oluşturulması için çaba gösterilmiş ve yüzyıl ilerledikçe modern bir devletin temelleri atılmıştır.⁴ Ancak, Osmanlı İmparatorluğu ve Mısır'la karşılaştırıldığında, yine de gerçekleştirilen değişiklikler sınırlı boyutlarda kalmıştır (Keddie, 1999, s. 51).⁵

Öte yandan Kaçarlar, XVI. yüzyılın başında Safevîlerin yaptıkları gibi soy kütüğü bağlantısıyla dinî liderliklerini meşrûlaştıramamışlardı.⁶ Sadece, Osmanlı Sultanlarının

1 İran'da 1501 yılında kurulmuş olan Safevî Devleti, 1722 yılında gerçekleşen Afgan işgalinin ardından fiili olarak son bulmuş ve ardından ülkede yaklaşık yetmiş beş yıllık belirsizlik dönemi yaşanmıştır. Söz konusu coğrafyada Afşar Aşireti'ne mensup Nadir Şah (1736-1747) zamanında ve bir ölçüde Kerim Han Zend (1751-1779) döneminde düzen sağlanabilmiştir. Ancak geniş oranda birliğin yeniden sağlanması Kaçarlarla birlikte olmuştur (bk. Clawson and Rubin, 2005, s. 28–29).

2 İran, XIX. yüzyılın ilk yarısında kuzeybatısındaki bir miktar toprağını Rusya'ya kaptırması ve doğusunda İngiliz baskısını hissetmeye başlamıştır. Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) Antlaşmaları ile sonuçlanan savaşlarda Ruslar karşısında, daha sonra 1856-57 Anglo-İrân Savaşı'nda İngiltere karşısında alınan mağlubiyetler, ülkede ilerleme ve Avrupa'nın teknik gelişmişliğini yakalama isteğini artırmıştır (bk. Kazemzadeh, 2013; Lambton, 1988, s. 110, 198–199; Ramazani, 1966, s. 63–80).

3 Entelektüel canlanma açısından Nasirüddin Şah döneminde açılan tercüme okulunun fonksiyonu önemlidir. Şah, monarşisini yüceltmek amacıyla birçok tercüme yaptırmıştır. Ancak bu, İrânlı okuyucunun kendi Şahları ile meşhur Avrupa kralları arasında kıyaslama yapma şansı yakalamalarını sağlamıştır. Nihayetinde, İrân'ın Avrupa'nın refahi karşısında acizliğinin farkına varılmış ve Kaçar monarşisine güven daha da zedelenmiştir (bk. Abrahamian, 1982, s. 57).

4 Lambton, İrân'da Kaçar döneminin, bir taraftan birçok yeniliğin gerçekleştirildiği diğer taraftan da başarısızlıklar ve çöküşün yaşandığı bir dönem olarak görülebileceğini belirtmiştir. Mehran Kamrava ise, birçok yazarın aksine, bu dönemin merkezileşmede ve birliğin sağlanmasında başarılı bir dönem olduğunu iddia etmektedir. Kamrava, Büyük İskender'den sonra İrân'ın bir daha tam olarak birlik olamadığını, Şah İsmail ve Kerim Han Zend gibi bazıları oldukça başarılı olsalar dahi Pers platosuna hükmedebilen bir liderin çıkmadığını, bunun ancak Kaçarların nihai zaferiyle gerçekleştiğini belirtmektedir (bk. Kamrava, 1992, s. 2–7; Lambton, 1988, s. XI, 320).

5 Kaçarlar'ın en reformcu şahı sayılabilecek Nasirüddin Şah, özellikle İstanbul ve Kahire'deki değişikliklerden haberdar oldukça buralardaki uygulamaları model almak istemiş, fakat bunda çok da başarılı olamamıştır (bk. Marashi, 2008, s. 20, 32).

6 Eski kaynaklarda Ehl-i Beyt'e mensup olduklarına dair hiçbir ibare bulunmamasına rağmen; Şah İsmail'in dedesi Şeyh Cüneyd'den (ö. 1460) itibaren Safevîler kendilerini Hz. Ali soyundan göstermeye çalışmışlar ve bütün kaynaklarında buna yer vermişlerdir (bk. Sümer, 1999, s. 2. Ayrıca bk. Çelenk, 2013, s. 26–42; Mazzaoui, 1972).

yaptıkları gibi “Allah’ın Yeryüzündeki Gölgesi (*zillu’llâhi fi’l-arz*)” vb. tanımları kullanıyorlardı (Lambton, 1988, s. 320). Devletin resmi ismini “*Memâlik-i Mahrûse-i İnan*” olarak belirlemişler, fakat hanedan sıfatı olan “*Kaçar*”, “*Osmanlı*” ifadesi gibi tüm unsurları kapsayacak şekilde yerleştirememişlerdi.⁷ Bunun yanında, bu dönemde ülkede eski meşrûiyet yöntemleri meşrûiyetçiler ve milliyetçilerden, artan bağımsızlığı sonrası güçlenen Şîî ulemaya ve mezhepçi dinî hareketlere kadar farklı düşünceler içindeki birçok grup tarafından tehdit edilmekteydi (Marashi, 2008, s. 35). Bu durum İnan yöneticilerini diğer çağdaş monarşiler gibi yeni araçlar bulmaya veya bulunmuş olanları kullanmaya zorlamıştır.⁸ Nasirüddin Şah’ın suikast anında gerçekleştiriyor olduğu halkla buluşma eylemi, bu kapsamda görülebilecek imaj oluşturmaya yönelik bir eylemdir.

Yeni meşrûiyet yöntemlerinin İnan’da yoğun ve programlı olarak kullanılması Nasirüddin Şah dönemine (1848-1896) denk gelmektedir. Bunun en önemli sebebi, Şah’ın, doğu monarşilerinin modernite ve Batı etkisini doğrudan hissettikleri XIX. yüzyılın neredeyse yarısında İnan tahtında bulunmasıdır. Diğer bir gerekçe ise; *Emir-i Kebir* ve *Sipahsalar* gibi reformcu devlet adamları ile bürokratların yaptıkları uyarıların etkisiyle, bizzat Şah’ın, ülkesinin durumunun farkına varmış olmasıdır. Lambton, O’nun, İnan’ın dünyadaki rolünü ve bağımsızlık için ihtiyaç duyduğu değişiklikleri “muhtemelen” seleflerinden daha iyi anlamış olduğunu belirtmektedir. İlk yıllarında görece daha “aydın ve liberal” bir yönetim gösteren Nasirüddin Şah’ın iktidarında, İnan’da Avrupa’yı ve Avrupa’daki liberal hareketleri anlayan insan sayısı gittikçe artmıştır. Bu kişilerin yazıları ve toplum üzerindeki etkileri dönemin en önemli yanlarından birini oluşturmaktadır.⁹

Aynı dönemde, ülkede devlet otoritesini toplum gözünde meşrû kılmak ve devletle toplumu birbirine bağlamak amacıyla; tören, kutlama, seremoni, askeri geçit ve anma gibi faaliyetlerin yanında, bayrak, marş, arma, nişân vb. simge ile sembollerden yararlanılmıştır (Sharifi, 2013, s. 31). Mottahedeh, tüm bu yapıları “*ulusu temsil yoluyla saflaştırmak (purifying the nation through representation)*” şeklinde tanımlamaktadır.¹⁰ Müzik, diğer unsurlarla birlikte Şah’ın ve iktidarın imajını belirlemek ve güçlendirmek için başvurulan yöntemlerden biri olarak işlev görmüştür.¹¹

7 *Memâlik-i Mahrûse-i İnan* ifadesi, farklı bir ideolojinin yükselişiyle birlikte açık bir “İnan” fikrinin başlamış olduğunu göstermektedir. Öte yandan, Osmanlılar da tıpkı İranlılar gibi devletlerine “*Memâlik-i Mahrûse*” demişlerdir. Ancak bunu teritoryal bir tanımlama ile yapmamışlardır (bk. Ansari, 2012, s. 19).

8 Bu davranış şekli sadece XIX. yüzyıl İrani’na özel değildir. Hobsbawm ve Anderson’ın ayrı ayrı işaret ettikleri gibi, bu tarz politika, İngiltere, Fransa ve Avusturya’nın yanı sıra, Japonya ve Osmanlı İmparatorluğu gibi doğu monarşilerinde de görülmekteydi. Hatta Mehmed Ali Paşa ile Osmanlı yönetiminden bağımsız hareket etmeye başlayan Mısır’da da benzer uygulamalar vardı. İnan, sadece süreci diğerlerine göre biraz daha geriden takip etmiştir. Feth Ali Şah’ın (1797-1834) velayet Şehzade Abbas Mirza (ö. 1833), Tebriz Valiliği esnasında ülkenin ilk reform örneklerini gerçekleştirmiştir. Fakat merkezi olarak ve şahın kontrolündeki eylemler Nasirüddin Şah’la başlamıştır. Batı tarzı askeri müziğin ilk örnekleri de ülkeye Abbas Mirza’nın gayretleriyle sokulmuştur (bk. Anderson, 1991; Hobsbawm, 1990; Hobsbawm & Ranger, 1983; von Kotzebue, 1820, s. 148-149; Marashi, 2008, s. 16-17; Nashat, 1982; Sharifi, 2013, s. 31-62; Vaziri, 2013. Osmanlı İmparatorluğu’na dair bk. Deringil, 2013, 2014; Turan, 2004. Ayrıca Japonya’daki uygulamalar için bk. Fujitani, 1996; Gluck, 1985)

9 Ancak tüm bunlara rağmen, kırk sekiz yıllık iktidarının son dönemlerinde reformlara daha kayıtsız kaldığı da gerçektir (Lambton, 1988, s. 89).

10 Şah’ın faydalandığı araçlardan bir diğeri fotoğrafı ve bu konuya da oldukça düşkün olduğu anlaşılmaktadır (bk. Mottahe-deh, 2008, s. 187, 217-221).

11 İlerleyen dönemlerde, fonograf, film, sinema vb. araçlar buldukça, bunlar da aynı amaç için iktidarlar tarafından

Nasirüddin Şah ve Müzik

Gharavi, Nasirüddin Şah dönemine kadar İran’da yazılı müzik eğitimi olmadığını, usta-çırak usulüyle ağızdan ağıza anlatılarak aktarım sağlandığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, İslâm dininin İran topraklarına yayılmasından ve Safevî hanedanının Şîlik’i yerleştirmesinden itibaren; müzik, dinî politikalar ışığında ele alınmış ve hor görülmüştür. Bu yüzden, İran coğrafyasında çok az Müslüman müzisyen olmak istemiş veya çocuklarının müzisyen olmasına izin vermiştir. İran toplumu, müzisyenlere sosyal tabaka içinde alt sınıf muamelesi yapmıştır. Ancak yine de; müziğin sergilenmesine karşı olan din adamları (mollalar) bile, onun psikolojik değerinin farkında olarak, askeri amaçlar için, düşünlerde ve nihayetinde dinî coşkuları artıran *taziye* gösterilerinde kullanılmasını onaylamışlardır (Gharavi, 1979, s. 105–107).¹² Aynı zamanda, hor görülse veya yasaklansa dahi müzik her dönemde halk arasında var olmuştur. Özellikle Ermeniler, Asuriler, Yahudiler, Zoroastriler ve Bahailer gibi farklı inanç grupları halk müziği örneklerini yaşatmaya devam etmişlerdir (Shiloah, 1995, s. 154). Ayrıca kamusal alanda fiziksel güce dayalı geleneksel İran sporu *zorhâne* esnasında veya özel alanda *sufî* meclislerinde müzik kullanılmıştır (Shiloah, 1995, s. 98–99).¹³

Diğer taraftan, XIX. yüzyılın başından itibaren Kaçar iktidarlarının müziğe karşı resmi tutumunun değiştiği görülmektedir. Bu dönem İran’da yazılan eserlerde müzik tartışılmaya başlanmış ve Saray’daki müzisyenlerden bahsedilmiştir. Özellikle Nasirüddin Şah (1848-1896) zamanında bizzat Saray tarafından veya ileri gelen devlet adamlarınca müziğe destek verilmiştir. Hatta Nasirüddin Şah, deyim yerindeyse müziğin hamiliğini yapmıştır. O’nun dönemi, Batı müziğinin İran’a girdiği dönem olarak da anılmaktadır (Shiloah, 1995, s. 96). Ancak ilginç biçimde, Şah özel hayatında geleneksel İran müziğini tercih etmiştir.¹⁴ Bu açıdan bakıldığında, O’nu Batı müziğinin İran’da gelişmesini teşvik etmeye yönlendiren esas unsur, ülkesi için tasavvur ettiği yenilik arzusu olmuştur (Ekhtiar, 2002, s. 59). Bu arada, Fatemi, sanat müziğinin (klasik müzik) yayılması ve gelişmesi sonucu İran’da *mutrib*lerin faaliyetlerinin de sınırlı hale geldiğini ifade etmektedir (Fatemi, 2005, s. 399).¹⁵

Yenileşmenin kurumsal alanda en önemli unsurlarından biri olan eğitimle ilgili XIX. yüzyıl İran’ında yapılanların başında *Darü’l Fünûn*’un açılması gelmektedir (Bastaninezhad, 2014, s. 7). *Darü’l Fünûn*, Nasirüddin Şah’ın reformcu sadrazamı

kullanılacaktır (bk. Mottahedeh, 2008, s. 205).

12 Bu arada, Safevîler döneminde müziğe getirilen yasaklar, suffilerin daha az volümlü ve narin enstrümanlar kullanmalarına ve icat etmelerine sebep olmuştur.

13 Ayrıca bk. During, 1992; During & Mirabdolbaghi, 1991, s. 19-24; Lewisohn, 1997; Shiloah, 1997.

14 Şah’ın müziğe yaklaşımını döneminde II. Abdülhamid’le (1876-1909) kıyasladığımızda, ikisi arasında ciddi bir fark olduğunu görmekteyiz. Sultan II. Abdülhamid, müzik zevki açısından Şah’tan farklı bir portre çizmektedir. Zira kıızı Ayşe Sultan’ın anılarında “*Türk müziği gam verdiği için*” Padişah’ın Batı müziğini tercih ettiği ifade edilmektedir (bk. Osmanoglu, 1984, s. 29).

15 Farsça’da *mutrib* kelimesi, Türkçe’deki çalgıcı ifadesi gibi insanları eğlendirmek için performanslar sergileyen müzisyenler için kullanılmaktadır. Kelime, aralarında birçok farklılıklar olmasına rağmen geçmişte tüm müzisyenleri kapsamıştır. Ancak Kaçar döneminde sanat müziğinde uzmanlaşan müzisyenler, kendilerini gündelik eğlencelerde çalanlardan ayırmaya çalışmışlardır (bk. During & Mirabdolbaghi, 1991, s. 20, 39. Ayrıca Kaçar İran’ında eğlence hakkında bir çalışma için bk. Mahdavi, 2007).

Emir-i Kebir (Mirza Tâki Han, Sadareti 1848-1851) tarafından, orduya subay ve bürokrasiye memur yetiştirmek amacıyla 1851 yılında kurulan ilk yüksek eğitim kurumudur. Okula, on dört yaşındaki çocuklar sınavla alınmakta ve askeri veya sivil sınıflara yerleştirilmekteydi. Bu sınıflarda, jeoloji, tıp, matematik, Farsça, Arapça, İngilizce, Rusça, fizik ve coğrafya gibi dersler görülüyordu (Kashani-Sabet, 1999, s. 57; Lambton, 1988, s. 204).¹⁶ Çalışmamız açısından önemli olan husus, daha sonra bu derslere resim ve müzik gibi derslerin eklenmesi ve 1856 yılında okul bünyesinde müzik bölümünün açılmasıdır. Ekhtiar, müzik bölümünün açılmasının İran'da askeri müziğin gelişmesi hususunda önemli bir aşama olduğunu ifade etmektedir. Bu andan itibaren, ülkede müzik eğitimi ve gösterilerinin standartlaştırılması, birçok yeni metotla tanışılması ve terminolojinin oluşturulması gibi süreçler başlamıştır. Dahası, müzik modern bir bilim olarak görülür ve algılanır olmuş, ders kitapları hazırlanmış ve ilerleyen yıllarda İran müziği ilk defa Avrupa usulüyle notaya dökülmüştür. Bazı kaynaklarda, Şah'ın Darü'l Fünûn'a yaptığı yıllık ziyaretlerinde okuldaki diğer tüm derslerden daha çok müzik derslerine ilgi gösterdiği ifade edilmektedir.¹⁷

Müzik bölümünün açılmasıyla aynı sene içerisinde (1856), ordunun modernizasyonu için Tahran'a bir grup Fransız danışman getirilmiştir. Danışmanlar arasında bulunan *Bousquet* ve onun asistanı *Rouillon* adlı iki müzisyen, öğrencilere Batı müziğinden bazı parçalar öğretmeye başlamışlardır. Böylece, resmi seremonilerde kullanılmak üzere oluşturulacak bandonun alt yapısı hazırlanmak istenmiştir. Ayrıca, Batı akortu, enstrümantasyon ve müzik teorisine dair ders kitapları Fransızcadan Farsçaya tercüme edilmiştir. Ancak *Bousquet* ve *Rouillon* hem öğrencileri eğitmekte hem de Şah'ın Batı tarzı bando kurma arzusunu gerçekleştirilmede başarısız olmuşlardır.¹⁸

İran hükümeti, 1867 yılına gelindiğinde ilişkilerinin iyi olduğu Fransız hükümetinden profesyonel bir müzik öğretmeni talep etmiştir. Bunun üzerine ertesi yıl Paris Konservatuvarı'ndan *Alfred Jean-Baptiste Lemaire* (1842-1909) Tahran'a gönderilmiştir. Lemaire, İran tarihinde müzik eğitiminin en etkili isimlerinden biri kabul edilmektedir. Önce Saray'ın müzik direktörü sıfatıyla Darü'l Fünûn Müzik Bölümü'nün başına getirilmiş, daha sonra da hükümet tarafından İran müziğinin başı anlamına gelen “*muzikâncıbaşı (chef du musique of Iran)*” unvanına yükseltilmiştir. Lemaire'in Tahran'da kırk yılı aşan faaliyetleri sonucu O'nun müzik eğitim metodu ve performans sergileme şekli standart modele dönüşmüş ve sonraki nesillere

16 Bununla birlikte, okulda, Fransız, Avurtturyalı, İtalyan ve Prusyalı eğitimciler görevlendirilmiştir. Fereydu Adamiyat, İran'a karşı tarafsız olan bu devletlerin vatandaşlarının seçilmesinin, İngiltere ve Rusya'nın İran üzerindeki emellerine karşı bir meydan okuma olduğunu belirtmiştir (bk. Adamiyat, 1954, s. 180'den akt., Marashi, 2008, s. 58).

17 İran'da askeri amaçla müziğin kullanılması, modern zamanın çok öncesine, eski çağlara kadar gitmektedir. M.Ö. beşinci ve dördüncü yüzyıllarda yaşamış Yunan tarihçi Ksenofon, Hahameni hükümdarı Sırus'un askerlerini gün doğarken uyandırmak ve nöbete kaldırmak, ordunun moralini yüksek tutmak ve düşmanlarına korku salmak gibi amaçlarla müzikten yararlandığını yazmıştır (bk. Ekhtiar, 2002, s. 45, 56, 60-61. Ayrıca askeri müziğin gelişimi hakkında Farmer'ın meşhur incelemesi için bk. Farmer, 1970).

18 Gharavi, *Bousquet*'nin 1855-1857 yılları arasında, *Rouillon*'un ise hastalığına rağmen 1867 yılına kadar İran'da kaldığını tespit etmiştir. *Rouillon*'un ülkeden ayrılmasından sonra ise klarnet çalmayı bilen bir İtalyan gemici Şah için orkestra kurmakla görevlendirilmiş ama bu girişimden de sonuç alınamamıştır (bk. Gharavi, 1979, s. 108).

aktarılmıştır. Gharavi, İran’da formel anlamda müzik eğitiminin Lemaire’in gelişiyle birlikte başladığını belirtmektedir (Gharavi, 1979, s. 176).

Ekhtiar da okunup yazılabilen bir nota sistemini uygulamaya koymasının O’nun İran müziğine en büyük katkısı olduğunu söylemektedir. Lemaire, bunun yanında, ülkedeki bazı halk dansı ve şarkısı örneklerini piyanoyla çalınabilecek şekilde bestelemiş ve bunlara sözler yazmıştır. Bu şarkıların en ünlüsü, 1883 yılında Paris’te yayınlanan *hümayûn* makamındaki *Avaz et Tesnif Persans* adlı parçadır.¹⁹ Lemaire’in nota sistemini adapte etmesinden sonra, İranlı bir müzisyen girişimi daha ileri bir aşamaya taşımıştır. Öğrencisi, fakat Batı’da da eğitim görmüş olan Mirza Abdullah (ö. 1917), klasik Fars müziğinin tüm melodilerinin toplanması ve tasnif edilmesi işini tamamlamıştır. *Redif* olarak bilinen bu çalışma, *destgâh* makamını oluşturan küçük bölümler olan tüm *gûşe* (ritim) repertuarı dâhil edilerek düzenlenen tertip ve sırayı ifade etmektedir (Shiloah, 1995, s. 96).²⁰

Bastaninezhad ise Lemaire’in katkıları sonucu İran müziğindeki gelişmeleri sekiz alt başlıkta özetlemektedir. Bunlar: i. Batı öğretim metoduyla eğitim yapan ilk müzik okulunun kurulması, ii. Violin gibi daha sonra İran müziğinin değişmezlerinden olan bazı Batı enstrümanlarının popüler hale getirilmesi, iii. İran müziğinin ilk defa Batı notlarıyla yazılması, iv. Müzik teorisi ve pratiği üzerine yayınların Farsça olarak yayınlanması, v. İran’a ait eserlerin bazılarının orkestra ve piyano ile çalınmaya uygun ve uyumlu hale getirilmesi, vi. İranlıların, özellikle ileri gelenlerin, müzikle münasebetlerinin artırılması, vii. İran “çeyrek tonu”nun Batı “yarım adım”ı ile değiştirilmesi, viii. Fransızca müzik terminolojisinin ülke genelinde yaygın hale getirilmesidir (Bastaninezhad, 2014, s. 7–8).

Lemaire’in Darü’l Fünûn’da dikkat çeken icraatlarından biri, müzik bölümünde sekiz seviyeli ve sekiz yılda tamamlanacak bir eğitim programı hazırlaması olmuştur.²¹ 1885 yılına geldiğinde, Tahran’da tamamı Lemaire ve öğrencileri tarafından eğitilmiş on sekiz civarında farklı askeri bando kurulmuştur (Ekhtiar, 2002, s. 56). Ayrıca Saray için bazı özel besteler de yapmıştır. Bunlardan konumuz açısından en önemlileri, bir çeşit Milli Marş olarak bestelediği “*Selâm-ı Şah*” ve *Cülûs* (taç giyme) *Marşı*’dır (Ekhtiar, 2002, s. 59).

19 İranlılar, Lemaire’dan önce geleneksel müziklerini çeşitli melodik referanslar ve ritimlerle (gûşe) yazılı hale getirmişlerdi. Ancak genel kabul görmüş sembolik bir sistemleri yoktu. Klasik ve geleneksel müzik, usta-çırak usulüyle, ezber ve taklit yoluyla aktarılıyordu. Lemaire, İran müziğini ona uygun bir nota sistemi ile tanıştırmıştır (Ekhtiar, 2002, s. 62–63).

20 “Redif” sistemi ve *destgâh* için ayrıca bk. Caton, 1984; Farhat, 2004; Hajarian, 1999; Nettl, 1992; Tala’i, 2000, s. 4–7.

21 Bu program, Paris’teki askeri müzik programı örnek alınarak hazırlanmıştır. Ancak başlangıçta bölümdaki tek öğretmen Lemaire’di. Solfej, akort, kontpuan, piyano ve tüm üflemlerli çalgıları o öğretmekteydi. Daha sonra ise öğrencilerinden Gulam Rıza Salar-ı Muazzez, onun oğlu Nasrullah ve Sultan Hüseyin Han gibileri okulda öğretmenlik yapmaya başlamışlardır. Okuldan mezun olan öğrenciler orduya subay olarak katılmışlardır. Mallah, programın beş ile sekiz yıl arasında değiştiğini tespit etmiş ve öğrencilerin beşinci yılın sonunda askeri müzik diploması aldıklarını, fakat şef olmak ve “albay” rütbesine erişmek isteyenlerin üç yıl daha okuduklarını belirtmiştir (bk. Bastaninezhad, 2014, s. 7–8; Mallah, 1975, s. 106–107). Ayrıca 1885 yılında Lemaire’in yanında öğretmenlik yapmak üzere İran’a gelen Fransız subay Victor Advielle, *La Musique chez les Persans en 1885 (1885 Yılında İranlılar Arasında Müzik)* adında bir eser kaleme almış ve Lemaire’in uyguladığı müfredatın detaylarına yer vermiştir. Bu kaynağa dikkatimizi çeken Ekhtiar’ın çalışmasında da müfredatla ilgili bazı detaylar görülebilir (bk. Ekhtiar, 2002, s. 56–63).

Lemaire'in gelmesinden sonra İran'da temsil anlamında da bazı ilkler yaşanmıştır. Örneğin, 1871 yılında Darü'l Fünûn'un Müdürü ve Milli Eğitim Bakanı Makberü'd Devle tarafından Tahran'daki Avrupalılar için bir konser organize edilmiştir. Bu konsere, Avrupalıların yanında Saray görevlilerin çoğu ve İranlı ileri gelenler davet edilmişlerdir. Konser, etkileşimin artırılması ve uzun kış gecelerinin getirdiği stresten uzaklaşılması için bahane olarak sunulmuştur. Ancak gelirinin o yıl İran'da yaşanan kuraklıktan etkilenenlere gönderilmesi, tam da Şah'ın propagandasına hizmet edecek tarzda bir eylemdir.

Yine 1882 Martı'nda, Lemaire yönetiminde öğrencilerinden bazılarının solo performanslar sergilediği bir konser daha icra edilmiştir. Bu konserde, ağırlıklı olarak, *Verdi'nin Rigoletto* ve *La Traviata'sı*, *Bellini'nin La Sonnambula* ve *Norma'sı* ve *Donizetti'nin Lammemoor'u* gibi Avrupa operasından adapte edilmiş enstrümental kompozisyonlar sunulmuştur. Buradan, Şah'ın Batılı bir imaj çizmek istediği ve İran'ı modern bir devlet olarak göstermeye çalıştığı açıkça görülmektedir.

Nasirüddin Şah, iktidarı süresince müziğe ve müzisyenlere bahsedilenlerin dışında başka desteklerde de bulunmuştur. Mesela sosyal meclislerde beğendiği Batılı bir parça çalındığında müzisyenleri ödüllendirmeyi ihmal etmemiştir (Ekhtiar, 2002, s. 59). Öte yandan, hem modernleşme konusunda hem de müziğin gücü hakkında Şah'ın farkındalığını artıran esas olay, 1873 yılında çıktığı ilk resmi Avrupa seyahati olmuştur. Bu seyahatle Batı'daki gelişmeleri yerinde gözlemlene imkânı bulan Şah,²² seyahatten dönerken yanında saray için birkaç tane piyano getirtmiş ve haremdeki kadınlara öğretilmesini istemiştir.²³ Bununla birlikte, müziğin kendisine taziye gösterileri içerisinde daha geniş kullanım alanı bulacağı anıtsal yapı *Tekye-i Devlet*'in yapılması da yine söz konusu seyahatin etkisiyle gerçekleşmiştir.

Taziye Gösterileri ve Müzik

Şiî kültüründe *taziye* gösterileri, en geniş tanımla, Kerbela'da ve diğer başka yer ve zamanlarda Peygamber soyundan gelenlerin başına gelen trajedilerin dramatik biçimde sahnelenmesidir.²⁴ Bu gösteriler, Nasirüddin Şah döneminde o zamana kadar

22 Şah, daha sonra 1878 ve 1889 yıllarında iki kere daha Avrupa seyahatine çıkacaktır. Bununla birlikte, İran, 1858 yılında İstanbul'a ilk daimi elçisini göndermiş ve 1860'lardan itibaren Bombay, Bağdat, Basra, Kahire, Erzurum ve Tiflis'te konsolosluklar açarak, Londra, Paris ve St. Petersburg'a diplomatik temsilciler göndermeye başlamıştır. Bu misyonların görevlileri Şah'a gelişmelerle ilgili raporlar göndermişlerdir. Ancak Şah, 1873'te ilk defa söz konusu gelişmeleri "bizzat" gözlemlene fırsatı elde etmiştir (bk. Mostowfi, 1944, s. 124'ten akt., Marashi, 2008, s. 18-23).

23 İronik biçimde, 1873 yılında piyanolar getirildiğinde Tahran'da neredeyse hiç kimse piyano çalmayı ve akort etmeyi bilmiyordu. Bu durumda, bu işi önce öğrenme, sonra da başkalarına öğretme sorumluluğu ünlü *santiir* ustası ve Şah'ın bandosunun seçkin üyesi Muhammed Sadık Han'a (Surürü'l Mülk) verilmiştir. Kısa bir süre sonra, haremdeki kadınlardan bazıları Şah'a özel konser verebilecek hâle gelmişlerdir (bk. Ekhtiar, 2002, s. 58-59); Kaçar döneminde Saray ve haremde müziğe dair (bk. Fatemi, 2005, s. 401-403). Ayrıca bu dönemde Osmanlı haremde de Batı müziğinin etkisi çok büyük olmuştur. Leyla Saz, anılarında bu hususa detaylı olarak değinmiştir. Haremdeki kızlardan bir saz takımı teşkil edildiğini de aktarmıştır (bk. Şair Leyla [Saz] Hanım, 2010, s. 37-52).

24 Türkiye'de taziye üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen And'a göre, bu gösteri İslâm'daki tek drama türü olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte, gösteriler, vatansever ve dinî bir tutku halinde Kaçar dönemi öncesinde de (Safevî döneminde) sunulmuştur. Arjomand, gösterilerin sergilenmesinin Feth Ali Şah (1797-1834) döneminde arttığını, Mottahedeh ise Muhammed Şah döneminde (1834-1848) Rus ve İngiliz elçilerin seyirci olarak gösterilere katılmış olduklarını ifade etmiştir. Muharrem ayı boyunca sunulmakta olan taziye, bugün olduğu gibi XIX. yüzyılda da insanlara Şiîlik ile Sünnilik arasındaki temel kırılmayı hatırlatmıştır. Böylece,

olmadığı şekilde canlılık kazanmışlardır. Gösterilere verilen önem arttıkça müzik de gösteriler sırasında daha etkin kullanılmaya başlamıştır. Sonunda, müziğin yönetimin desteğiyle en etkili kullanıldığı yerlerden biri *taziye* seremonileri olmuştur.²⁵

*Taziye*nin kökenleri, Şîî köy ve şehirlerindeki sıradan insanlar arasına dayanmaktadır. Gösteriler zamanla toplumun üst sınıflarına doğru yayılmış ve son olarak elitler arasında popüler hale gelmiştir. Ancak edebi ve artistik değişimi, Nasirüddin Şah'ın iktidara çıkışından kısa bir süre sonra, yukarıda bahsedilen değişimler sonucu gerçekleşmiştir (Shahidi, 1979, s. 40–41). Shiloah, Kaçarlar döneminde *taziye* gösterilerinden o ana kadar görülmediği boyutlarda faydalandığını ve bu konuda birçok masrafa girildiğini belirtmektedir (Shiloah, 1995, s. 99). Mottahedeh ise; Nasirüddin Şah'a vurgu yaparak, Şah'ın bu gösterilere anlamsızca düşkünlüğüyle bilindiğini aktarmaktadır (Mottahedeh, 2008, s. 66). Bize göre genel olarak Kaçarların ilgisinin, özelde de Nasirüddin Şah'ın düşkünlüğünün, yaşanan değişim sonucu zorunluluktan kaynaklandığı açıktır.

Nasirüddin Şah, çıktığı yurt dışı seyahatlerde modern şehirlerin mekânsal durumlarının sosyal ve politik fonksiyonlar oynadığını fark etmiştir. Söz konusu fonksiyonlar arasında en önemlisi, seremonilerin icrasında kalabalıkların toplanabileceği alanlar tesis edilmesidir. Bu kapsamda, daha ilk yurt dışı seyahatine çıkmadan çok önce, dinî törenler ile *taziye* gibi teatral gösteriler için *tekye-i devlet* adında alanlar kurulmaya başlanmıştır.²⁶ Sadrazam Emir-i Kebir, 1849 yılında birkaç bin kişiyi alabilecek büyüklükte bir tiyatro alanı kurduğunu,²⁷ 1856'da ise Niyâverân'da ilk *tekye-i devlet* "binası" yapılmıştır (And, 2012, s. 218).

Öte yandan Şah, İstanbul ve Kahire temsilciliklerindeki görevliler ile Paris ve diğer bazı Batılı başkentlere giden İranlıların raporlarından etkilenerek, 1867 yılında Tahran'ın şehir planlamasının yeniden yapılmasını istemiş, bunun için Dar'ül Fünûn'da İranlı ve Avrupalı mühendislerden oluşan bir komisyon kurulmasını emretmiştir (Aghaie, 2004, s. 30–46; Gurney, 1992, s. 64). Söz konusu planlama kapsamına, gösteri ve anmalara uygun alanlar dâhil edilmiştir (Marashi, 2008, s. 15–48). Ancak asıl değişiklik, Şah'ın Avrupa seyahati (1873) sonrası gerçekleşmiştir. Şah, seyahati esnasında Londra'daki Albert Hall binasında bir konsere katılmış ve binadan her yönüyle çok etkilenmiştir. Bu etki sonucu, dönüşünde Gülistan Sarayı'nın

Kerbela Savaşı'nda Peygamber soyundan gelen İmamlar'ın takipçileri ile diğer Müslümanlar arasındaki ayrışma tekrar sahneye koyulmuş ve İran tarihi Şîî bir "millet" in tarihi olarak hatırlanmıştır. Mottahedeh, *taziye*nin izleyiciler için modern bir ulusun teorisini ürettiğini ifade etmektedir (bk. And, 2012, s. 93; Arjomand, 1984, s. 240; Mottahedeh, 2008, s. 10, 11, 58, 66, 77; Thaiss, 1972).

25 *Taziye*-müzik ilişkisini bir çeşit kazan-kazan ilişkisi olarak görmek mümkündür. Bu anlamda, gösterilerde müziğe daha fazla yer verilmesiyle *taziye*nin etkisi artmışken, müziğin de gelişimi hızlanmıştır.

26 İran'da *tekye* kelimesi; toplu Şîî yas törenlerinin yapıldığı, şehir içindeki basit bir meydan için veya binlerce izleyiciyi alabilecek ve bizzat bu iş için hazırlanmış binalar için kullanılmıştır. Peterson, kelimenin içeriğinin 1840'lardan itibaren ihtişam arz eder bir hal aldığını ifade etmektedir (bk. Peterson, 1979, s. 64–65).

27 Bununla birlikte, *taziye* metinlerinin değerinin artırılması için ilk faaliyetler de Emir-i Kebir'in sadrazamlığı döneminde yapılmıştır (bk. Mahjub, 1979, s. 148–151). Ayrıca Emir-i Kebir ve reformları hakkında (bk. Ademiyet, 1954; Bolat, 2013; Lorentz, 1971).

yanında benzer bir binanın “sarayın tekyesi” olmak üzere inşa edilmesini istemiştir (Peterson, 1979, s. 68–69). Böylelikle genel bir tabir olan *tekye-i devlet*, inşa edilen simgesel yapının adı haline dönüşmüştür.

Tekye-i Devlet, başlangıçta sadece *taziye* performansları için ve Albert Hall binası model alınarak Tahran Pazarı içerisine yapılmıştır.²⁸ Kaynaklarda modern İran tiyatrosunun başlangıcı olarak gösterilen bu yapıyla birlikte *taziye* gösterileri daha profesyonel biçimde ele alınmaya başlamıştır.²⁹ Sahnenin ve performansın etkisini artırabilmek amacıyla birçok detay düşünülmüş ve seyircinin duygu yoğunluğu en üst düzeye çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, örneğin bir aslanın canlandırılmasında, insana aslan kostümü giydirilmesi gibi bir yöntem yerine sahnede gerçek aslan kullanılmıştır.

Doğal olarak, aynı amaç doğrultusunda müzikten de daha fazla yararlanmanın yolları aranmıştır. Ses ve enstrümanlar yoluyla müziğe yer verilmiş ve oyuncular canlandırdıkları kişiye özgün makam kullanmışlardır. Ayrıca yine kişinin çeşitli ruh hallerine göre değişik makamlara yer verilmiştir. Örneğin, Müslim *Taziyesi*'nin³⁰ girişinde, İmam, *neva*, Müslim ise *mahûr* makamıyla sözlerini aktarmıştır. Bu gibi yöntemlerle seyirci üzerindeki dramatik etki artırılmak istenmiştir (Shahidi, 1979, s. 43–44).³¹

Metin And, *taziye*enin en önemli öğesinin şiir olduğunu ifade etmekte ve tüm oyuncuların manzum olarak söylediklerini belirtmektedir. Bununla birlikte, gösterilerde, İmam'a karşı olanlar söyleşirlerken düz şiiri kullanmışlar, İmam ve yandaşları (yüceltilen-masum karakterler) ise müzik eşliğinde ve ezgili biçimde konuşmuşlardır (And, 2012, s. 93–94). Bunu müziğin şiire göre kalplere daha dolaysız gitmesiyle açıklamak mümkündür. Müziğin insan ruhu üzerindeki doğrudan etkisi sayesinde seyirciler *vecd* durumuna sokulmak istenmiş, böylece dram daha etkili hale getirilmiştir.

Diğer taraftan, Dar-ül Fünûn askeri bandosu da gösterilerin açılış ve kapanış seremonilerinde kullanılmıştır. Okulun yıllığını inceleyen Ekhtiar, müzik öğrencilerinin 1884 yılında Muharrem ayı boyunca her gün öğleye kadar okulda prova yaptıklarını ve daha sonra *Tekye-i Devlet*'e giderek günbatımına kadar burada performanslar sergilediklerini tespit etmiştir (Ekhtiar, 2002, s. 61–62).

28 Diğer taraftan, *Tekye-i Devlet* Muharrem ayı dışındaki aylarda Saray'ın hayvanat bahçesi olarak da kullanılmıştır. Nasirüddin Şah, Mayıs 1896'da öldürüldükten sonra geçici olarak buraya defnedilmiştir (bk. Ahmad, 1982, s. 37; Marashi, 2008, s. 32–39).

29 *Tekye-i Devlet*'in yapılmasından sonra İran'da Avrupa mimari tarzı ve tiyatro kompleksi şekli görülmeye başlamıştır. Ayrıca gösterilerde Batılı usuller kullanılmıştır (bk. Mahjub, 1979, s. 149. Ayrıca bk. Mammoun, 1979).

30 Oyunların standart bir senaryosu yoktu ve birbirinden farklı metinler değişik zamanlarda sergilenmiştir. Farklı hikâyelerin anlatımına göre çeşitli gösteriler ve buna uygun metinler hazırlanmıştır. Bunlardan bazıları, İmam'ın Şehadeti, Abbas, Ali Ekber, Kasım, Müslim'in Çocukları ve Fasih Aslanı gibi isimlerle sunulmuştur (Shahidi, 1979, s. 43).

31 1884 yılında *Tekye-i Devlet*'te icra edilen *taziye* gösterisinin bir Batılı gözüyle anlatımı için ayrıca (bk. Benjamin, 1887, s. 381–406).

Tüm bunların yanında, müziğin rolünün artmasıyla gösterilerde kullanılan enstrüman çeşitliliği de artmıştır. Dümbelek (timbal), zil, boru, klarnet ve farklı trompet çeşitleri gösterilere dâhil edilmiş ve kahramanın konumuna ve unvanına uygun özel şarkı sözleri yazılmaya başlanmıştır (Shahidi, 1979, s. 43–44). Ayrıca, Nasirüddin Şah döneminde taziyeleri organize eden kişi tarafından farklı bölgelerden müzisyenler toplanmış ve birçok melodi ile yerel makam İran redifine dâhil edilmiştir (Daring & Mirabdolbaghi, 1991, s. 35).

Sonuç

Müzik, XIX. yüzyıl İrani’nda Şah’ın ve iktidarın imajını belirlemek için kullanılan yöntemlerden biri olmuştur. Ancak bu yalnızca İran’a özgü değildi. Diğer monarşiler için de aynı durum söz konusuydu.³² Örneğin, 1827 yılında İstanbul Taşkılla’da Türk ve Batı müziği olmak üzere iki bölümden oluşacak şekilde Mızıkai-Hümayün kurulmuştu (Turan, 2004, s. 89). Bunun yanında, yaklaşık yirmi sene Nasirüddin Şah’la (1848-1896) aynı dönemde Osmanlı tahtında bulunan II. Abdülhamid zamanında (1876-1909) İmparatorluk’un imaj tasarımı müziğe önemli bir yer verilmişti. Padişah’ın kızı Ayşe Sultan anılarında babasının Mızıkai-Hümayün’un orkestra kısmına ne kadar önem verdiği, müzik eğitimi için getirilen İtalyan ve Fransız müzisyenlere ve Şehzade ile Sultanların Batı müziği ve enstrümanlarını kullanma konusunda nasıl eğitildiklerine değinmektedir (Osmanoğlu, 1984, s. 74).³³ Bu ilgi sonucu, Ayşe Sultan ve Şehzade Burhaneddin Efendi zamanının iyi piyanistleri arasında gösterilmişler, hatta Burhaneddin Efendi daha yedi yaşındayken Osmanlı Bahriyesi için bir marş bestelemiş ve hanedanın en iyi piyanisti olarak kabul edilmişti (Güdek & Kılıç, 2016, s. 96). Dolayısıyla, Nasirüddin Şah döneminde görülen bu ve benzeri uygulamaların, Şah’a veya O’nun İran’ına has olmadığı bir kez daha hatırlanmalıdır.

XIX. yüzyıl İrani’nda yaşanan, Batı’nın önce askeri sonra da teknolojik ilerlemesiyle karşılaştığında, otoritesini kabul ettirmede zorlanan iktidarların çeşitli araçlara ihtiyaç duymasıyla ilişkilidir. İran yönetimleri -özellikle de yarım asır süren Nasirüddin Şah yönetimi- insanların kalbinin ortak atması ve iktidara olan sadakatin pekiştirilmesi için bazı uygulamalara başvurmuşlardır. Bu vesileyle toplum konsolide edilmeye çalışılmıştır. Ancak, bahsedilen tüm önemli yenilik ve değişikliklere rağmen, Nasiriye dönemi esnasında başlangıçlar ve geçiş dönemi olmaktan öteye gidememiştir. Genel anlamıyla bakıldığında, nihayetinde bu dönemde İran’ın modernleştirilmesi ve reforme edilmesinde ciddi bir aşama kaydedilememiştir. Müzik özelinde ise; İranlı büyük müzisyenlerin çoğu muhafazakâr olarak kalmaya devam etmişlerdir. Kaçar hanedanının son yıllarında bile, önde gelen müzisyenlerin büyük kısmı, geleneksel

32 Aynı dönemde Mısır ve Osmanlı İmparatorluğu’nda müzikle ilgili yapılan değişimlerin bir özeti için (bk. Shiloah, 1995, s. 104–109).

33 Öte yandan bu demek değildir ki Osmanlı Saray erkânı arasında yalnızca Alafranga müzik dinleniyordu. Söz konusu olan imajın sunumu. II. Abdülhamid’in diğer kızı Şadiye Sultan, anılarında, kendisinin Alafranga müziği sevmesine karşın, annesinin Alaturka’yı tercih ettiğini ve kardeşlerinin dairelerinde Alaturka saz ve oyunlar tertip ettiklerini ifade etmiştir (bk. Osmanoğlu, 2012, s. 20).

İran müzik formuna dair mirası sürdürmek ve bunu arkadan gelenlere olduğu gibi devretmek konusunda ısrarcı olmuşlardır (Bastaninezhad, 2014, s. 13). Söz konusu müzisyenler, usta-çırak usulüyle öğrendiklerini aynı usulle aktarmışlardır.

Benzer şekilde, Nasirüddin Şah da müzik zevki de dâhil davranışlarında daha ziyade muhafazakâr eğilimler içerisinde bulunmuştur (Marashi, 2008, s. 35). Modern bir imaj oluşturmaya ve meşrûiyeti artırmaya yönelik dönemindeki tüm pratiklere rağmen; gerçekte siyasi otoritesinin sağlanmasında çoğu zaman muhafazakâr kalmış ve kendisini geleneksel İran monarşisinin taşıyıcısı olarak görmüştür. Dolayısıyla bu yıllarda yapılanlar, kısa vadede Şah'ın amacına hizmet etmiş olsalar bile İran'ın çağı yakalamasına yönelik öncül ama yüzeysel eylemlerden ibaretlerdir. Her anlamda daha radikal uygulamalar, Kaçar iktidarına son veren Rıza Şah Pehlevi (1925-1941) döneminde yürürlüğü sokulmuştur. Bu da daha sonra 1979 İran Devrimi'yle sonuçlanan tepkilerin hazırlayıcısı olmuştur.

Received: February 22, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: June 10, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331329 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

Music as an Instrument of Modernization and Legitimacy in Iran during the Era of Naser ud-Din Shah (1848-1896)

Akın Kiren¹

Abstract

Monarchies of the 19th century needed certain symbols and practices to modernize their societies and solve the issues of legitimacy confronting them. In Iran, these symbols and practices were implemented in a comprehensive and programmed manner during the era of Nasir al-Din Shah (1848-1896), who ruled the country for approximately a half century. To empower his authority in the eyes of society and to integrate the state with the people, the Shah used certain signs and symbols such as flags, anthems, emblems, and medals, in addition to activities such as rituals, celebrations, ceremonies, parades, and commemorations. In this context, music also had a very important function in making and building a new image. The official attitude of the Qajar administrations towards music had changed since the beginning of the 19th century. In works written during those years, authors discussed music and referenced the musicians of the Court. Particularly in the era of Nasir al-Din Shah, however, the Court and notables supported developing music themselves. Nasir al-Din Shah can be said to have taken music under his protection, and his reign is also remembered as the time when Western music entered Iran. Meanwhile, this period also coincides with the time music found a chance to play an active role in Ta'zieh ceremonies.

Keywords

Iran • Nasir al-Din Shah • Music • Legitimization • Modernization • Ta'zieh

¹ Akın Kiren (PhD). Email: akinkiren@gmail.com



In the 19th century, old methods of legitimization in Iran were being threatened by many groups, from the constitutionalists and nationalists to the sectarian movements and the Shi'ite clergy who had become more powerful after gaining independence (Marashi, 2008, p. 35). This situation forced the Iranian administrations to find new means or re-use those founded by other monarchies. On the other hand, the fourth sovereign of the Qajar State (1796-1925), Nasir al-Din Shah (r. 1848-1896), was assassinated on May 1, 1896 during his visit to the Shrine of Shah Abdu'l Azim just outside of Tehran (Marashi, 2008, p. 15). The Shah's meeting with his subjects at the time of the assassination should be evaluated within the scope of an image-making activity.

During Nasir al-Din Shah's reign (1848-1896), certain symbols and practices were implemented in a comprehensive and programmed manner as new tools of legitimization in Iran. The most important reason being the Shah's rule lasting around half of the 19th century at a time when Eastern monarchies directly felt modernity and the effect of the West. Another reason was that, under the influence of reformist statesmen and bureaucrats like Amir Kabir and Sepahsalar, the Shah himself realized his country's situation. Lambton specified that Nasir al-Din Shah probably comprehended better than his predecessors Iran's role in the world and the changes it needed for independence (Lambton, 1988, p. 89).

To empower his authority in the eyes of society and to integrate the state with the people, the Shah used certain signs and symbols such as flags, anthems, emblems, and medals in addition to activities like rituals, celebrations, ceremonies, parades, and commemorations (Sharifi, 2013, p. 31). Mottahedeh (2008, pp. 187, 217–221) described all these commitments as “purifying the nation through representation.” In this context, music also had a very important function in establishing and building the Shah's new image and rule (Mottahedeh, 2008, p. 205).

According to Gharavi, music in Iran hadn't been written down but transmitted aurally until the reign of Nasir al-Din Shah. In this context, music instruction had been a “passing of knowledge and skills from master to pupil.” Iranian society had also ranked musicians low on the social scale. Nevertheless, even religious leaders opposed to musical performances, being aware of their psychological contributions, sanctioned their use for military purposes, weddings, and *ta'zieh* ceremonies (Gharavi, 1979, pp. 105-107).

In the meantime, music has always existed within society. Different belief groups like Armenians, Assyrians, Jews, Zoroastrians, and Ba'hais continue to experience examples of this, particularly in folk music (Shiloah, 1995, p. 154). Additionally, music has survived in the traditional Iranian sport of *zurkhaneh* in public venues, and in Sufi assemblies in private. Yet, Qajar rulers' official attitude towards music changed in the beginning of the 19th century. In works written during those years,

authors discuss music, referencing the musicians in the Court. Particularly during the reign of Nasir al-Din Shah (1848-1896), the Court and notables supported the development of music. Nasir al-Din Shah can be said to have taken music under his protection, and his reign is remembered as the time when Western music entered Iran (Shiloah, 1995, p. 96).

The founding of Dar ul-Funun in 1851 was one of the most important things done for the Iranian educational system in the 19th century. Shortly after opening this school, lessons like painting and music were provided there, and a music department was opened inside the school in 1856. Since then, processes like the standardization of music and music instruction appeared in the country, as it began to become familiar with new methods and to create musical terminology. Moreover, music was accepted and perceived as a science. Textbooks were prepared, and Iranian music was notated using European ordering for the first time in its history (Ekhtiar, 2002).

In the same year as the opening of the music department (1856), a group of French advisors came to Tehran to modernize the Iranian Army. Among the advisors were two musicians, *Bousquet* and his assistant *Rouillon*. They started to teach the students some Western musical pieces. However, these two failed to either teach the students or accomplish the Shah's goal of setting up a military band (Gharavi, 1979, p. 108).

In 1867, the Iranian government requested a professional music instructor from the French government, with whom they had good relations. Thereupon the following year, *Alfred Jean-Baptiste Lemaire* (1842-1909) from the Paris Conservatory went to Tehran. As a result of Lemaire's activities of over forty years in Tehran, his music instructional method and performance-style transformed into a standard model and were transferred to future generations. Gharavi stated that formal music instruction in Iran started with the coming of Lemaire (Gharavi, 1979, p. 176).

Lemaire also composed some special pieces for the Court, the most worthy among them being the "Salam-e Shah," which later became a kind of national anthem and march for enthronement (Ekhtiar, 2002, p. 59). In 1882, Lemaire directed a concert wherein some of his students delivered solo performances and performed predominantly instrumental compositions that had been adapted from European operas such as *Rigoletto* and *La Traviata* by Verdi, *La Sonnambula* and *Norma* by Bellini, and *Lammemoor* by Donizetti. Hence, the Shah clearly wished to make a Western image and strived to present Iran as a modern state (Ekhtiar, 2002, p. 59).

Shiloah (1995, p. 99) remarked that the Qajar period benefitted from the Ta'zieh ceremonies at an unprecedented rate. Additionally, Mottahedeh (2008, p. 66) focused on Nasir al-Din Shah, indicating that he was known for his frivolous addiction to these ceremonies. In parallel with the increasing importance given to Ta'zieh

ceremonies, music also began to be used more effectively in them. Tekyeh Dowlet, a monumental structure where music found a wide range of uses in dramatic plays, was also built in the era of Nasir al-Din Shah. In the end, Ta'zieh became one of the most efficient means for using music through the administration's support (Shahidi, 1979, pp. 40–41). In my opinion, the interest of the Qajars in general and Nasir al-Din Shah in particular in these ceremonies was a natural consequence of necessity after the country's transformation in the 19th century.

On the other hand, despite all the renewals and changes, Nasir al-Din Shah's reign could not go beyond being a period of beginnings and transition. An important step for modernizing and reforming Iran in the end became moot. When the subject is music, furthermore, the greatest musicians of Iran in those days remained conservative. Even at the end of the Qajar period (1796-1925), most of these musicians insisted on preserving the traditional style of Iranian music, handing this down to the upcoming generations.

Kaynakça/References

- Abrahamian, E. (1982). *Iran between two revolutions*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ademiyet, F. (1954). *Amir Kabir and Iran*. Tehran, Iran: Chap-e Piruz.
- Aghaie, K. S. (2004). *The martyrs of Karbala: Shi'i symbols and rituals in modern Iran*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Ahmad, J. A. (1982). *Gharbzadegi (Weststruckness)* (J. Green & A. Alizadeh Trans.). Lexington, KY: Mazda Publishers.
- And, M. (2012). *Ritüelden drama: Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye* [From drama to ritual: Kerbala-Muharrem Ta'ziye]. İstanbul, Turkey: Yapı Kredi Yayınları.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (2nd ed.). London, UK: Verso.
- Ansari, A. M. (2012). *The politics of nationalism in modern Iran*, New York, NY: Cambridge University Press.
- Arjomand, S. A. (1984). *The shadow of God and the hidden imam*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Bastaninezhad, A. (2014). A historical overview of Iranian music pedagogy (1905-2014), *Australian Journal of Music Education*, 2, 5–22.
- Benjamin, S. G. W. (1887). *Persia and Persians*. London, UK: John Murray.
- Bolat, G. (2013). Mîrza Tâki Hân (Emir Kebir) ve reformları [Mirza Taki Han (Amir Kabir) & his reforms]. *Belleten*, 278(77), 151–181.
- Caton, M. (1984). Baha'i influences on Mirza Abdullah, Qajar court musician and master of the Radif. In J. R. Cole & M. Momen (Eds.), *Studies in Babi and Baha'i history* (Vol. 2, pp. 30–64). Los Angeles, CA: Kalimat Press.
- Çelenk, M. (2013). *16-17. yüzyıllarda İran'da Şiiliğin seyri* [The course of the state of Shia in Iran during the 16th and 17th centuries]. Bursa, Turkey: Emin Yayınları.
- Clawson, P., & Rubin, M. (2005). *Eternal Iran: Continuity and chaos*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

- Deringil, S. (2013). *Simgeden millete, II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e devlet ve millet* [From symbol to nation: The state and nation from Abdulhamid II to Mustafa Kemal] (N. Saliha Trans.) İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.
- Deringil, S. (2014). İktidarın sembolleri ve ideoloji: II. Abdülhamid dönemi, 1876-1909 [Symbols of power and ideology: The period of Abdulhamid II 1876-1909]. İstanbul, Turkey: Doğan Kitap.
- During, J. (1992). What is Sufi music? In L. Lewisohn (Ed.), *The legacy of medieval Persian Sufism* (pp. 277–287). London, UK: Khaniqahi Nimatullahi Publications.
- During, J., & Mirabdolbaghi Z. (1991). *The art of Persian music* (A. Manuchehr, Trans.) Washington, DC: Mage Publishers.
- Ekhtiar, M. (2002). Harmony or cacophony: Music instruction at the Dar al-Fonûn. In E. L. Daniel (Ed.), *Society and culture in Qajar Iran: Studies in honor of Hafez Farmayan* (pp. 45–67). Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.
- Farhat, H. (2004). *The Dastgah concept in Persian music*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Farmer, H.G. (1970). *The rise & development of military music*. Freeport, NY: Books for Libraries Press. (Original work published 1912)
- Fatemi, S. (2005). Music, festivity, and gender in Iran from the Qajar to the early Pahlavi period. *Iranian Studies*, 38(3), 399–416.
- Fujitani, T. (1996). *Splendid monarchy: Power and pageantry in modern Japan*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gharavi, G.A.J. (1979). *A description of higher music education in Iran with special training from the reign of Nasser-id-din Shah through the reign of Shah Mohammad Reza Pahlavi* (Doctoral dissertation). North Texas State University, Denton, TX.
- Gluck, C. (1985). *Japan's modern myths: Ideology in the late Meiji period*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Güdek, B., & Kılıç, A. (2016). Muzika-ı Hümayun'dan günümüze klasik Batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi [From the music of Humayun to today: The historical development of classical Western music in Turkey]. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 47, 89–102.
- Gurney, J. (1992). The transformation of Tehran in the later 19th century. In C. Adle & B. Hourcade (Eds.), *Teheran: Capitale Bicentenaire* (pp. 51–71). Paris, FR: French Research Institute in Iran.
- Hajarian, M. (1999). *Ghazal as a determining factor of the structure of the Iranian Dastgah* (Doctoral dissertation). University of Maryland, College Park, MD.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Kamrava, M. (1992). *The political history of modern Iran: From tribalism to theocracy*, Westport, CT: Praeger Publishers.
- Kashani-Sabet, F. (1999). *Shaping the Iranian nation, 1804-1946*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kazemzadeh, F. (2013). *Russia and Britain in Persia: Imperial ambitions in Qajar Iran*. London, UK: I.B. Tauris.
- Keddie, N. R. (1999). *Qajar Iran and the rise of Reza Khan: 1796-1925*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

- Lambton, A. K. S. (1988). *Qajar Persia*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Lewisohn, L. (1997). The sacred music of Islam: Samā' in the Persian Sufi tradition. *The British Journal of Ethnomusicology*, 6, 1–33.
- Lorentz, J. H. (1971). Iran's great reformer of the nineteenth century: An analysis of Amir Kabir's reforms. *Iranian Studies*, 4(2/3), 85–103.
- Mahdavi, S. (2007). Amusements in Qajar Iran. *Iranian Studies*, 40(4), 483–499.
- Mahjub, M.J. (1979). The effect of European theatre and the influence of its theatrical methods upon Ta'ziyeh. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 137–153). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Mallah, H. (1975). *History of military music* (E. Ghraivi, Tran.) Tehran, Iran: Ministry of Culture and Art.
- Mamnoun, P. (1979). Ta'ziyeh from the viewpoint of the Western theatre. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 154–166). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Marashi, A. (2008). *Nationalizing Iran: Culture, power, and the state, 1870-1940*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Mazzaoui, M. (1972). *The origins of the Safavids*. Wiesbaden, Germany: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Mostowfi, A. (1944). *Sharh-e zendegani-ye man*, (Vol. 1-2). Tahran, Iran: Chapkhaneh-ye 'elmi.
- Mottahedeh, N. (2008). *Representing the unrepresentable: Historical images of national reform from the Qajars to the Islamic Republic of Iran*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Nashat, G. (1982). *The origins of modern reform in Iran, 1870-1880*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1992). *The Radif of Persian music: Studies of structure and cultural context in the classical music of Iran*. Champaign, IL: Elephant & Cat.
- Osmanoğlu, A. (1984). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)* [My father Sultan Abdulhamid (My memories)]. İstanbul, Turkey: Selçuk Yayınları.
- Osmanoğlu, Ş. (2012). *Babam Abdülhamid: Saray ve sürgün yılları* [My father Abdulhamid: The palace and exile years]. İstanbul, Turkey: Timaş.
- Peterson, S.R. (1979). The Ta'ziyeh and related arts. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 64–87). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Ramazani, R.K. (1966). *The foreign policy of Iran: A developing nation in world affairs, 1500-1941*. Charlottesville, VA: University of Virginia.
- Saz, L. (2010). *Anılar: 19. yüzyılda saray haremi*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Shahidi, A. (1979). Literary and musical developments in the Ta'ziyeh. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran* (pp. 40–63). New York, NY: New York University Press & Soroush Press.
- Sharifi, M. (2013). *Imagining Iran: The tragedy of subaltern nationalism*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Shiloah, A. (1995). *Music in the world of Islam: A socio-cultural study*, Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Shiloah, A. (1997). Music and religion in Islam. *Acta Musicologica*, 69(2), 143–155.
- Sümer, F. (1999). *Safevi Devleti'nin kuruluşu ve gelişmesinde Anadolu Türkleri'nin rolü* [The role of Anatolian Turks in the foundation and development of the Safevi State]. Ankara, Turkey: TTK Basımevi.
- Tala'i, D. (2000). *Traditional Persian art music: The Radif of Mirza Abdollah*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

- Thaiss, G. (1972). Religious symbolism and social change: The drama of Husain. In N. R. Keddie (Ed.), *Scholars, Saints and Sufis: Muslim religious institutions in the Middle East since 1500* (pp. 349–366). Berkeley, LA: University of California Press.
- Turan, N. S. (2011). Osmanlı İmparatorluğu'nda gelenek icadı ve müzik [The invention of tradition and music in the Ottoman Empire]. *Evrensel Kültür*, 23(7), 21–24.
- Turan, N.S. (2004). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma ve müzik [Westernization and music in the 19th century Ottoman Empire]. *Bilgi ve Bellek*, 1(1), 87–104.
- Vaziri, M. (2013). *Iran as imagined nation: The construction of national identity*. Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- von Kotzebue, M. (1820). *Narrative of a journey into Persia in the suite of the Imperial Russian Embassy in the year 1817*. Philadelphia, PA: M. Carey & Son.