



Etnomüzikoloji Dergisi

Ethnomusicology Journal



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 1 (2019)

Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal

Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 1 (2019)

ISSN: 2619-9572

İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession

Doç.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Doç. Ersen VARLI

Editör / Editor: Okan Murat ÖZTÜRK

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Prof. Dr. Martin STOKES

Prof. Dr. Thomas James SOLOMON

Prof. Dr. Irene MARKOFF

Prof. Dr. Feridun ÖZİŞ

Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Sayfa Tasarım/ Page Design: Gaye Kitabevi

Kapak Tasarım/ Cover Design: Namık KÖSEER - Ahmet HERDEM

Yayın Türü / Publication Type:

Yılda İki Defa, Ulusal, Süreli / *Twice a year, National, Periodical*

Yayın Dili / Publication Language: Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Esentepe Mah. Okul Cd. Yılmaz Sit. Kat 5 Daire 9 A Blok Nilüfer/Bursa - TÜRKİYE

Tel/Phone: +902242402106

Elektronik Posta/ E-mail: info@etnomuzikoloji.org

Web: http://www.etnomuzikoloji.org

Baskı / Printed by

Star Ajans Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi Ltd.Şti.

Alaaddin Bey Mh. 634 Sk. Nilüfer Ticaret Merkezi 2. Bölge Ayaz Plaza No:24 Nilüfer / Bursa

Tel: 0224 249 33 20 (pbx) - 0224 245 18 09

Sertifika No: 15366

Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:

Bursa - Turkey Mart/March 2019

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

Dergi Hakkında

Etnomüzikoloji Dergisi, Türkiye'de kar amacı gütmeyen bir kuruluş olan Etnomüzikoloji Derneği tarafından yayınlanan hakemli bilimsel dergidir. Dergi etnomüzikoloji alanında yapılan nitelikli araştırmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Yayınlanan makaleler, etnomüzikoloji ve ilgili alanlarda güncel teorik bakış açılarını ve araştırmaları içerir.

Etnomüzikoloji Dergisi Mart ve Eylül aylarında yılda iki (2) kez yayınlanmaktadır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi içerisinde etnomüzikoloji, müzikoloji ve ilgili diğer disiplinlerde orijinal araştırmalara dayalı teorik makaleler, yüksek lisans tezlerinden makaleler, röportajlar, yayınlanan kitaplar ve müzik kayıtları hakkındaki makalelerin yer alması hedeflenmektedir. Daha önce yayınlanmış makalelerin tercümeleleri dikkate alınmamaktadır. Katkıda bulunanların derneğin üyesi olması gerekmektedir. Makale ve röportajlar, derginin daha önce ilan edilmiş temasına uygun olmalıdır. Dergiye gönderilecek yazılar, dernek sayfasında yer alan yazı kurallarına uymak zorundadır. Dergiye gönderilen yazılar çift taraflı kör hakem yöntemi ile incelenmektedir. Makalelerin editörlük süreci ise şu şekildedir: Editör ve editör kurulu (genel), teknik editör (yazı kuralları), hakemler (içerik), editör ve yazı kurulu (nihai karar). Yazma kurallarına uymayan yazılar, teknik editör incelemesinden sonra düzeltilmesi için yazara gönderilebilir.

Dergide yayınlanan metinlerin telif hakkı Etnomüzikoloji Derneği'ne aittir. Yazarlar yazılarını gönderdiklerinde bu kuralı kabul etmiş sayılırlar.

About Journal

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from post-graduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 2 • Sayı/Issue: 1 (2019)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden.....	7
From The Editor.....	9
İzmir <i>Rock Scene</i> 'de Hegemonik Mücadele: Bir Direnç Alanı Olarak 'Apeiron Kolektif'.....	11
Aykut Barış Çerezcioğlu	
Bir Karşı-Hegemonya Kültürü Olarak Çingene Müziği: 'Mahcup Red' Notaları.....	26
A. Baran Dural, Bahriye Eseler	
Türkiye'de Hegemonik Bir Araç Olarak Müzik Eğitimi ve Kanonik Söylemleri.....	50
Gökmen Özmenteş, Onur Şenel	
Hegemony and Music in The Pre-Colonial, Colonial and Post-Colonial Zimbabwe.....	86
Perminus Matiure	
Doğu Asya'da Batı Müziği Hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore'de Müzik Reformları.....	97
Onur Şenel	
The Hegemony of Europeanism in The Work of José Maurício Nunes Garcia.....	117
Pedro Razzante Vaccari, Dorotéa Machado Kerr	

Editörden

Etnomüzikoloji Dergisi, bu sayısında, hegemonya ve müzik arasındaki ilişkilerin çok yönlülüğüne odaklanıyor. Multidisipliner bir içerikle şekillenen bu sayı, hegemonyanın müziği nasıl kullandığına ve müzik üzerinden hegemonyanın nasıl işlediğine odaklanan, değerli araştırma makaleleri içeriyor. Hegemonya, siyaset alanında, tarih boyunca, 'tahakküm ve boyunduruk' ile 'rıza ve boyun eğme' stratejileri üzerinden şekillenmiştir. Hegemonyanın temelinde 'güç ilişkileri'yle biçimlenmiş ve 'yönetenlerin gereksinimlerinin karşılanması'na dönük bir düzen ihtiyacı yer almaktadır. Önceleri devletler-arası savaşlar ve anlaşmalardan toplumsal sınıflar-arası imtiyazlılık mücadelelerine kadar farklı boyutlarda gelişme sergileyen hegemonyanın küresel dünyada kazandığı politik anlam ve işlev, büyük ölçüde farklılaşmış durumdadır.

Günümüzde toplumların büyük çoğunluğunun yönetici sınıfların ihtiyaç ve taleplerini temsil eden belirli fikir, değer ve tutumlara alışmalarını ve kanıksamalarını sağlayan çok-boyutlu ve karmaşık kültürel pratikler haline gelmiş olan hegemonyada iktidar, ideoloji, söylem ve rıza gibi kavramların öne çıktığı görülmektedir. Kişi, kavram veya tutum ölçeğinden, uluslararası ilişkilere; bilim, kültür, sanat ve felsefeden küresel siyaset ve ekonomiye dek her alanda varlık gösteren hegemonya, gündelik pratikler anlamında yaşanan bir olgudur. Küresel dünyada hegemonyadan, ekonomik, kültürel ve iletişimsel bakımlardan kaçış adeta imkânsızdır; boşluk kabul etmeyen bir doğa ve işleyişe sahiptir. Hegemonya; varlığı hissedilebilen, görülebilen, işitilebilen ve sezilebilen bir olgudur. Bilimsel araştırmalar yoluyla hegemonyayı gözlemek; çeşitli göstergeler üzerinden analiz etmek; nasıl işlediğini anlamak ve belirli yorumlara ulaşmak mümkündür. Hegemonya ile müzik arasında, tarihin her döneminde karşılıklı, dinamik ve sıkı ilişkilerin mevcut olduğu çok iyi bilinmektedir. Müzikte ortaya çıkan çeşitli tarz, tür, eğilim, tutum ve beğeniler, kimlik ve aidiyet gibi bileşenlerle birlikte, hegemonya çalışmaları açısından önemli göstergelerdir. Başka bir ifadeyle müzik üzerinden, hegemonyanın bizzat kendisini ve hatta hegemonya kurmadaki iktidar mücadele ve ilişkilerini analiz etme imkânı vardır. Bu anlamda müzik ve etrafında şekillenen kavram, alan, olgu ve süreçler dizisi, hegemonya çalışmalarına büyük oranda malzeme sağlamakla kalmayıp aynı zamanda bizzat kendisi müstakil bir inceleme ve araştırma alanı oluşturmaktadır.

Bu sayıda yer alan makaleler, konunun farklı bağlam ve yönlerine, müzik üzerinden, son derece dikkate değer örnekler sunmaktadır. Çerezcioğlu, kültürel çalışmalar çerçevesinde hegemonya ve müzik ilişkilerini, İzmir’de önemli bir direnç alanı ve girişimi olarak nitelediği Apeiron Kolektif üyeleriyle gerçekleştirdiği görüşmeler üzerinden ele alarak, mekân sahipleri, müdavimler, müzisyenler ve underground müzik türlerine odaklı tespitlere yer veriyor. Dural ve Eseler, Türkiye’de Çingenelerin, müziği, kendi hayat pratikleri ve kültürel alışkanlıkları doğrultusunda, aslında, tipik bir karşı-hegemonya aracı olarak kullandıklarına ilişkin dikkat çekici bir inceleme ortaya koyuyorlar. Özmenteş ve Şenel, ortak makalelerinde, Türkiye’de özellikle müzik eğitimi alanında Batı müziği üzerinden kurulan kanonik yapı ve anlayışa odaklanıyor ve sürecin tarihsel boyutuna dair çarpıcı tespitlerde bulunuyorlar. Matiure, kolonyalizm çerçevesinde Zimbabwe’de, sömürgeleşme öncesi, sırası ve sonrasında Batı müziği açısından ortaya çıkan hegemonik anlayış ve uygulamaların dikkatli bir analizini ortaya koyuyor. Şenel, ayrıntılı makalesinde, Çin, Japonya ve Kore gibi Doğu Asya ülkelerinde Batı müziğinin nasıl hegemonik hale geldiğini gösteriyor. Vaccari, Brezilya’da kolonyal dönemin en büyük milli bestecisi olarak kabul gören rahip José Maurício Nunes Garcia’nın fikirleri üzerinden, Batı hegemonyasına karşı gösterilen rızaya ve geliştirilen söyleme dair özenli bir incelemeye yer veriyor.

Bu sayıya değerli makaleleriyle önemli katkılar sunan tüm araştırmacılara teşekkürü bir borç bilirim. Sayının şekillenmesi sürecinde akademik ve özveriyle sorumluluklarıyla titiz değerlendirme ve tavsiyelerin ortaya konulmasına imkân sağlayan tüm hakemlerimize de ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum. Dergimizin yeni sayılarında siz değerli okurlarımızla yeniden buluşmak dileğiyle...

Okan Murat Öztürk

From The Editor

In this issue, *Etnomüzikoloji Journal* deals with the subject of hegemony through the field of music. This volume which will have a multidisciplinary content within ethnomusicology focuses on how hegemony uses music and how hegemony can be established and operated through music. Hegemony has been shaped by the strategies of 'domination and subjugation' and 'consent and submission' in the field of politics throughout the history. On the basis of hegemony, there is a need for a system which is formed by 'power relations', and aimed at fulfilling the needs of the rulers. The political meaning and function gained by the hegemony, which developed in different dimensions, from inter-state wars and agreements to social class concessionary struggles previously, has been largely differentiated in the globalized world.

At the present time, it is seen that concepts such as power, ideology, discourse and consent are prominent in the hegemony, which has become the multi-dimensional and complex cultural practices that enable the majority of societies to accustom to the certain ideas, values and attitudes, which represent the needs and demands of the ruling classes. Hegemony, in every field from the scale of individual, concept or attitude to international relations, and also from science, technology, culture, art and philosophy to global politics and economics, is a living phenomenon. In the globalized world, it is almost impossible to escape from hegemony in economic, cultural and communicative aspects; it has a nature and function that does not accept any gap. Hegemony is a phenomenon that can be felt, seen, heard, and perceived. It is possible to observe hegemony through scientific researches, to analyze it on various indicators, to understand how it works and to reach certain comments. It is well known that there are mutual, dynamic and close relations between hegemony and music in every period of history. Various styles, genres, trends, attitudes and tastes that appear in music, along with the components such as identity and belonging, are important indicators for hegemony studies. In other words, there is the possibility to analyze hegemony and even the struggles and relations of power in establishing it, through music. In this sense, music and the concepts, fields, phenomena and processes that were shaped around it provide a great deal of material to the hegemony studies.

The articles in this issue offer extremely remarkable examples of music through different contexts and aspects of the subject. Within the framework

of cultural studies, Çerezcioğlu discusses the relations between hegemony and music through interviews with the members of Apeiron Collective, which he describes as an alternative resistance area and attempt in İzmir, and makes some determinations focused on place owners, habitues, musicians and underground music styles. Dural and Eseler reveals a remarkable study on music of the Gypsy people of Turkey. According to them, Gypsies actually use music as a typical counter-hegemonic tool, in accordance with their own daily lives and cultural habits. In their joint article, Özmenteş and Şenel focus on canonical structure and understanding established through Western music in Turkey, especially in the field of music education and make striking specifications about the historical dimension of the process. In the context of colonialism, Matiure presents a careful analysis on the hegemonic understanding and practices that emerged in Zimbabwe in terms of Western music before, during and after the colonization. In his in-depth article, Şenel demonstrates how Western music has become hegemonic in East Asian countries such as China, Japan and Korea. Vaccari offers a careful examination of the consent to Western music hegemony and the discourse associated with it, through the ideas of priest José Maurício Nunes Garcia, who is considered as the greatest national composer of the colonial period in Brazil.

I would like to thank all the researchers who have made significant contributions to this issue with their valuable articles. I also extend my special thanks to all the referees, who are able to provide meticulous evaluations and recommendations with their academic and self-sacrificing responsibilities. We wish to meet again with our distinguished readers in the new issues of our journal.

Okan Murat Öztürk



İzmir *Rock Scene*'de Hegemonik Mücadele: Bir Direnç Alanı Olarak 'Apeiron Kolektif'

Aykut Barış Çerezcioglu*

Özet

Kültürel Çalışmalar'ın hegemonyayı merkeze alan yaklaşımlarında toplum, parçalı bir yapı olarak ele alır. Buna göre toplum, kendine ait ortak anlamlar çerçevesinde uzlaşa sağlayarak 'temsil sistemlerini' oluşturmuş kolektivitelerden/topluluklardan oluşur. Kolektiviteler, gündelik hayat pratiği içinde geliştirdikleri kültürel formlarla, kendilerine dayatılan kültürel biçimlere tepki/direnış/cevap geliştirirler. Kolektiviteler bu tepkilerle hegemonik mücadele alanlarını oluştururlar. Bu çalışma, Gramsci'nin hegemonya kavramından hareketle 'Apeiron kolektif'in müziksel pratiklerini anlamayı hedefler. Apeiron kolektif, İzmir'de kendine ait özgün çalışmalar yapan grupların müziklerine sahne yaratmayı amaçlar. Kolektif üyelerine göre İzmir *rock* barlarındaki standartlaşmış müziksel pratikler, aynılık içinde sürer. Alternatif müzikler yer bulamaz. Çalışma Apeiron'un İzmir'deki ana akım kodlarla girdiği mücadeleyi, hegemonya kavramı çerçevesinde anlamayı amaçlar.

Anahtar kelimeler: Hegemonya, popüler müzik, İzmir *rock scene*, Apeiron kolektif, alternatif müzik.

Hegemonic Struggle in Izmir Rock Scene: 'Apeiron Collective' as a Resistance Area

Abstract

According to Cultural Studies the society has a fragmented structure and consists of collectivities which create 'representation systems' by providing consensus within the framework of their common meanings. Collectivities develop the reactions and resistance by the cultural forms in their daily life practices. And they create their hegemonic struggle areas. This study aims to understand the musical practices of Apeiron collective based on Gramsci's concept of hegemony. Apeiron Collective supports the groups that

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr.

write and perform their own songs in Izmir. According to Apeiron alternative music cannot be found in Izmir rock bars. This study aims to understand the struggle of Apeiron with main stream codes in Izmir, within hegemony concept.

Key words: Hegemony, popular music, Izmir rock scene, Apeiron collective, alternative music.

Giriş

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ya da Birmingham School adıyla da bilinen ekol, kültürü bir mücadele alanı olarak ele alır ve kültüre, estetik anlamından çok siyasal bir içerik kazandırır. Böylelikle kültür, Kültürel Çalışmalar için “gündelik hayatın konusu (text) ve uygulaması (practice)” olarak incelenir (Storey, 2000, s. 9). Popüler kültür üzerine çalışan Kültürel Çalışmalar Okulunun, kültür ve popüler kültür kavramlarını siyasal kavrayışında merkezi noktayı ise ‘hegemonya’ kavramı oluşturur. Gramsci’nin kapitalist batı toplumlarında hâkimiyetin nasıl sürdürüldüğüne dair geliştirdiği bir kavram olan hegemonya, yazara göre “bir yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok) bağımlı sınıflar üzerinde -yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için zor kullanarak değil ama- bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar” (Özbek, 1991, s. 79). Bu otoritenin temel dayanağı bağımlı kümelerin rızasıdır. Rızayı sağlayan süreçleri çözümleyen Gramsci, hegemonik aygıtların işleyişiyle baskın ideolojinin ‘geçerli’ ve ‘doğal’ olarak kabul edildiğini, dolayısıyla da ideoloji olarak görülmediğini, bunun kültürün ortak duyusunun bir parçası olduğu sonucuna varır (Erol, 2002, s. 61).

‘Halkın egemenliğe rıza göstermesi’ durumunu sorgulayan Gramsci’nin, hegemonya kavramını üretirken kafasındaki soru oldukça nettir. Bourse ve Yücel (2017) bu temel soruyu Marks ve Engels’in Komünist Parti Manifestosu’nda dile getirdikleri temel bir meseleden kaynaklandığını saptarlar. Buna göre Marks ve Engels, Manifesto’da, “endüstrileşmiş ülkelerin emekçilerinin, bir devrimle kapitalizmi yıkacakları”nı öngörürler ve “endüstriyel kapitalizmin gelişiminin çok büyük bir işçi sınıfı yaratacağını ve dönemsel ekonomik dar boğazlara yol açacağı”nı belirtirler (Bourse ve Yücel, 20017, s. 86). Marks ve Engels’e göre bu dar boğazlar ve yaşanacak ekonomik krizler sonucunda endüstriyel kapitalizmin işlevi ve mantığı derin bir yara alacak, işçi sınıfı bilimsel sosyalizm temelinde yeni bir örgütlenme oluşturacak ve toplum, komünist topluma doğru evrilecektir. Ancak tarihsel gerçeklik böyle işlemez. Kast edilen ‘devrimci hareketler’ büyük yenilgi alır. 1920’lerin sonlarında hapishanede bulunan Gramsci, o ana dek gerçekleşen devrimci süreçlerin başarısızlığının ya da burjuvanın başarısının sebebinin formüle etmek çabasıyla hegemonya kavramını üretir. Rehman da (2015) benzer biçimde Gramsci’nin hegemonya kavramını geliştirme çabasına girmesinde en büyük itki olarak,

sosyalist hareketlerin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra uğradıkları ağır mağlubiyeti gösterir. Yazarın aktarımına göre Batı Avrupa'da devrim için atılan tüm adımlar başarısız olur ve ezilir. Rehman'a göre Gramsci, yenilgiye uğrayan girişimlerin başarısızlık sebeplerine kuramsal bir açıklama arar (2015, s. 146). Bu bağlamda hegemonya sürecinde burjuvaya has kapitalist toplum değerlerinin toplumun içine doğru yayıldığını belirleyen Gramsci'ye göre;

[...] egemenlik altındakiler, egemenlerin dünya görüşünü benimseyip 'kendiliğindenmiş' gibi kabul ederler. Bunun sonucunda emekçiler kolektif gereksinimlerini gerçekten karşılayacak bir devrimin gerçekleşmesi için çabalamak yerine, 'bir kişisel rekabet ve başarı toplumsal tasarısını' benimselerler ya da Gramsci'nin belirttiği gibi, burjuva şeflerinin arkalarında yer alırlar. Burjuva iktidarının gücü, yalnızca proleterya şiddet yoluyla boyun eğdirmesinden değil, emekçilerin kitle kültürü temsilleri üzerindeki etkisindedir (Bourse ve Yücel, 2017, s. 87).

Gramsci, ideoloji kavramını, kitlelere bir baskı mekanizması olarak yorumlamaktan ziyade hegemonya anlayışıyla ele alır. Bennet (1986), Gramsci'nin Marksist gelenekten ayrıldığı nokta olarak tam da hegemonya kavramının içerimini belirler. Buna göre Gramsci

[...] kapitalist toplumlardaki yöneten ve tabi sınıflar arasındaki kültürel ve ideolojik ilişkilerin yöneten sınıfların tabi sınıflar üzerinde tahakküm kurmasından ziyade yöneten sınıf ve başlıca tabi sınıf olan işçi sınıfı arasındaki hegemonya –yani toplumun bütünü üzerinde ahlaki, kültürel, entelektüel ve dolayısıyla siyasal liderlik- mücadelesiyle ilişkili olduğu'nu iddia eder (aktaran Turner, 2016: 250- 251).

Bu anlamda hegemonyanın işleyişini sağladığı öncelikli alan, Gramsci için, kültürel alan olur. Gramsci kültürün, sadece yöneten sınıfların tekelinde olmadığının da farkındadır. Yazara göre yönetilenler de kendi kültürel formlarına sahiptir ve kültürel düzeyde üretkendir. Bu sebeple de Gramsci'ye göre egemen sınıf kendi ideolojisini, tahakküm altındaki sınıflar üzerine bütünlüklü bir biçimde başarıyla empoze edemeyecektir. Çünkü tahakküm altındaki toplumsal sınıflar tümüyle edilgen değildir. Bu sınıflar dinamik gerçekliklerdir (Bourse ve Yücel, 2017, s. 91).

Bennet (2013) bu sınıfların dinamik gerçekliklerine gönderme yaparak, hâkim hegemonyanın aşağıdan gelecek meydan okumalara açık olduğunu iddia eder. Yazara göre bu türden meydan okumalar, burjuvaziyi hâkim konumundan etmeyecek olsa da 'otorite krizleri' yaratabileceğini söyler. Otorite krizleri yaratabilme gücüne sahip 'kültürel formlar' ve bu kültürel formların içine gömülü olduğu gündelik hayat alanları, hegemonik mücadele ve çekişme alanlarının da doğrudan sahnesi halini alır. Böylelikle gündelik hayat alanları teorik düzeyde, hegemonik çekişme ve mücadelelerin vuku bulduğu alanlar olarak kavranır (Bennet 2013, s. 45- 46).

Popüler müzik *scenelerinde*¹ de durum bununla ilişkilendirilecek şekilde, çeşitli ana akım uygulamaların yarattığı dayatmalara direnç gösteren ‘alternatif’ kolektivitelerin kendilerine yer bulma çabaları ve ana akım dayatmalar olarak kodladıkları pratiklere ‘karşı taarruz’ alanları yaratma girişimleriyle işler. Bu kolektiviteler, ana akım uygulamaların yarattığını öne sürdükleri standart ve sınırlayıcı uygulamalara, bunlara tezat oluşturacak kültürel formlar üzerinden hasar vermeye ve kendi alanlarını oluşturmaya çabalarlar. Kendilerini kültürel açıdan tahakküm altında hissetseler de, baskıcı kodlar olarak belirledikleri pratikleri kabul etmeyip, kendi dinamik gerçeklikleri içerisinde bu kodlara karşı çıkarlar. Bu karşı çıkış ve mücadeleye dayalı biçimde düzenledikleri pratikler, ana akım uygulamaları hâkim konumlarından edemese de, bu uygulamaları kabul etmeyenlerin düzenlediği otorite krizlerini, alt kültürel direnç alanları içerisinde oluşturur. Böylelikle bu pratiklerin içine gömülü olduğu gündelik hayat alanları, hegemonik çekişme ve mücadelelerin gerçekleştiği alanlara dönüşür.

Bu çalışma, Apeiron kolektif adlı müzik organizasyonunu odağına almaktadır. Apeiron kolektif, İzmir’de alternatif müzik pratiklerinin önünü açmaya çabalayan bir organizasyon olarak şekillenmiştir. Bu anlamda kolektif, İzmir *rock* barları çevresinde şekillenen müzik pratiklerinin, İzmir yerelinde bir ana akım oluşturduğunu ve bu çerçevede gruplar ve izler-kitle için belirli biçimleri dayatan baskıcı uygulamalara alternatifler yaratmayı amaçlar. İzmir *scene* içinde yer alan gruplar, bu yerellik için konuşacak olursak, *rock* barların ve izler kitlenin beklentileri doğrultusunda oluşturulan standart ve farklılığa yer vermeyen yapıyı, içinde yer aldıkları dinamiklerin akışıyla, farkında olmadan, kendiliğindenmiş gibi kabul ederek benimserler. Bu durumun doğalmışçasına benimsenmesinde rol oynayan ana sebep ise önemli ölçüde ‘piyasa şartları’ ile ilişkilendirilir. Kendi müziksel üretimlerini sergilemek isteyen gruplar başta olmak üzere İzmir *rock* barlarında, başta repertuar standartlığı olmak üzere, kendi ana akımını yaratmış *rock* bar grubu profiline dışında kalan, ‘alternatif’ oluşumların yer bulması zorlaşır. Alternatif müziksel pratiklerin ‘para kazandırmayacağı’na yönelik söylemlerle, benzer müziklerin icrasına yönelik yapı pekiştirilir. Bu zorluk da önemli ölçüde ekonomik açıdan ‘gece sonu kârı’nın ne şekilde olacağını gözeten ve bunun elde edilmesi için belirli repertuar ve grup yapısını zorunlu koşan eylem ve söylemlerle pekiştirilerek normalleştirilir. Bu anlamda İzmir *rock* barlarında yer alan müzisyenlerin *habitusu* (Erol, 2003) müzisyenlerin içinde yetiştikleri ve müziksel olarak belirli yatkınlıklar toplamını oluşturan pratikler bütünü olmanın ötesine geçerek, yerel *rock* müzik pratiğinde sahne bulmak isteyen gruplar

¹ Popüler müzik çalışmalarında kullanılan bir kavram olarak *scene*, bir müzik türü çevresinde bir araya gelen bireylerin oluşturdukları kolektiviteleri işaretlemek amacıyla kullanılır; *rock scene*, *punk scene*, *hip-hop scene* gibi (Bennet ve Peterson, 2004; Harris, 2000).

üzerinde bir baskı mekanizmasına ve uyulması zorunlu şartlar toplamına dönüşür.

Hegemonya, Direnç ve Kültürel Formlar

Hegemonya kavramının, kitleleri pasif/edilgenlikten çıkartıp aktif/katılımcılar bağlamında anlaşılmasını sağlayan teorik kavrayışı, tahakküm altındakilerin kendi kültürel pratiklerine sahip olduklarını ve edilgen, pasif, kendilerine 'verilen' sürekli ve koşulsuz biçimde kabul eden öznel olmadıklarının altını çizer. Bu yönüyle toplumsal sınıflar ve sınıfların ötesine geçen kolektiviteler de, kültürel ve ideolojik tepkilerini üreten ve yönetici sınıflardan gelen etkilere cevaplar yaratan; yorumlayıcı, mücadelecı ve üretken kültürel gruplar olarak ele alınır. Bu gruplar içinde yer alan bireyler, ortak anlamlar yükledikleri göstergeler üzerinden kendi anlam dünyalarını yaratırlar, ortak bir anlamlandırma mekanizması içerisinde, dünyayı ortak algılayış kategorileri geliştirirler. Bu algılayış kategorileri üzerinden gelişen ortak anlam üretimi, anlam üzerine uzlaşa sağlayan kolektivitenin 'temsil sistemi'ni (Hall, 2017) oluşturur. Kültürel Çalışmalar'ın hegemonyayı merkeze alan yaklaşımlarında toplum; kendi içinde, kendine ait ortak anlamlar çerçevesinde uzlaşa sağlayarak 'temsil sistemleri'ni oluşturmuş kolektivitelerin, gündelik hayat pratiği içinde geliştirdikleri kültürel formlarla, kendilerine dayatılan kültürel biçimlere tepki/direnış/cevap geliştirdikleri ve bu tepkilerle hegemonik mücadele alanlarını oluşturdukları parçalı bir yapı sergiler.

Bu düşüncüyü pekiştirecek biçimde Dursun (2001), Kültürel Çalışmalar yaklaşımında toplumun, organik bir bütünlük olarak değil karmaşık, çelişkili, farklılaşmış ve etkileşimci yapılar olarak tasarlandığını belirtir. Yazara göre bu tasarım 'mücadele' kavramının gereksindiği teorik zeminin hazırlanmasının da ilk adımını oluşturur. Dursun, ayrıca, karmaşıklığı ve çelişkiliği vurgulanan tek olgunun kültür olmadığını; insanlar, kültür ve iktidar biçimleri arasındaki ilişkilerin de karmaşıklıkları ve çelişkilerinin vurgulandığının altını çizer (s. 40).

Gündelik hayatın bağımlı sınıflarla egemen sınıfların yan yana geldiği, tahakküm ve direnişin aynı anda işlediği ve tüm ideolojik biçimlerin gerçekleştiği bir zemin olduğunu belirten Arık (2004, s. 84) popüler kültürün bireyleri hem sisteme bağlayan hem de sisteme başkaldırlara ses çıkartma imkânı sağlayan yapısı üzerinde durur. Popüler kültür içerisinde üretilen ürünlerin, ürünlerle muhatap olanlar tarafından, bu ürünleri üretenlerin yükledikleri anlam ve değerlerden daha farklı değerler taşıyacak şekilde anlamlandırıldığını vurgulayan Storey (2000) ise şöyle der:

popüler kültürün yarattığı ürünler (popüler müzik de dahil) onu kullanan ve satın alan bireyler için, onu üretip satan kapitalistlerden farklı bir kullanım değerine sahiptir. İnsanların, bu insan yapımı kültürel ürünleri satın almadaki amaçları, burjuva ideolojisine mahkum olmak değil, çeşitli istek

ve arzularını doyurmaktır; bu istek ve arzuların varlığı ancak analiz ve inceleme işlemlerinin yokluğunda tahmin edilebilir. Kültürel ürünün tüketicisi için kullanım değerinin bir burjuva ideolojisi olarak kapitalizme faydalarıyla beraber var olabilmemesinin bile garantisi yoktur (Lovell'dan aktararak, s. 117).

Gündelik hayat deneyimi içerisinde popüler kültür ürünlerinin ve popüler kültür içindeki çeşitli formların da belirli dayatma biçimleriyle ilişkili olduğunu düşünen perspektif, Frankfurt Okulu mirası gibi de değerlendirilebilecek düzeyde, halen varlığını sürdürür. Popüler kültür formlarını ve bunların içerdikleri varsayılan dayatma biçimlerini anlamlandırma şekilleri ise (aynı temsil sistemlerinin ortaklaşa paylaşımı gibi) kolektif düzeyde uzlaşmış bazı ortaklıklar taşıyabilir. Yani belirli insanlar, popüler kültürün dayatmalarının 'neler olduğu'na ilişkin ortak anlamlar üreterek de bu anlamlar çerçevesinde kolektiviteler oluşturabilirler. Kendilerinin haricindeki bireyler için dayatma anlamına gelmeyecek kimi kültürel pratikler, bazı bireyler için 'popüler kültürün dayatmaları' ve 'tahakküm biçimleri' olarak yorumlanabilir. Bunları bu şekilde yorumlayan gruplar, kendi hegemonik mücadele alanlarını kurarak, kendilerine uygun kültürel pratikler yaratma yoluna gidebilirler ki karşıt kültürel aktiviteler, bu şekilde gelişir.

Tepkilerin verildiği yön sadece sınıfsal düzlemde yönetici sınıflar değildir. Popüler kültürün gündelik yaşam içine gömülü olması ve popüler kültürle iç içe olan bireylerin gündelik yaşam deneyimlerinde birer anlam üreticisi olarak ürünleri alımlama ve üretmeleri üzerine kurulu olan düşünce, popüler müzik çevresinde bir araya gelen bireyler için de geçerli bir düşünce biçimine dönüşür. Kolektivite (community), alt kültür (subculture), karşıt kültür (counter culture) gibi kavramları, popüler müzik pratiklerine ortak anlamlar vererek bir araya gelen bireylerin ortaklaşa yarattıkları ve genellikle de egemen güçlere direnç göstermede kendi kodlarını oluşturdukları üretim ve alımlama stratejileri olarak yaklaşan Kültürel Çalışmalar, temelde bu düşünceden hareket eder. Alt kültürler başta olmak üzere simgesel düzeyde direnç alanları yaratmaya çalışan grupların oluşturdukları müziksel tınlar, davranışlar ve kavramlar bütünlüklü bir metin olarak kullandıkları göstergelerin çözümlenmesiyle anlaşılmasına çalışılır (Çerezcioglu, 2018, s. 82).

Hebdige (2004, s. 17), Barthes'ın dilbilim kaynaklı gösterge sistemlerinin çözümlenmesine dayalı metodu dil dışındaki iletişim biçimlerine (film, moda, yemek vb.) uygulamasının, çağdaş kültürel çalışmalara yeni imkânlar kattığını belirtir. Devamında, kültürün her yönüyle semiyotik bir değer taşıdığını vurgularken, kültür içerisindeki en bilindik olguların dahi gösterge olarak görev yaptığını vurgular. Bu göstergeler, yazara göre, "doğrudan tecrübeyle kavranmayan kural ve şifrelerin yönettiği iletişim sistemlerindeki öğeler olarak" iş görür. Böylelikle göstergeler "kendilerini üreten ve yine kendilerinin temsil ettiği toplumsal ilişkiler kadar muğlak" (2004, s. 29) haller alırken alt kültürler bu tip göstergelere dayalı anlamsal direnç ve isyan biçimleriyle işler.

Bu sebeple de “alt kültürleri temsil eden ve hegemonyaya karşı oluşan isyanlar, bu gruplar tarafından doğrudan açığa çıkarılmaz, daha ziyade dolambaçlı şekilde ifade edilir. [...] bu süreç son derece yapay olan görüntüler seviyesinde; yani göstergeler düzeyinde gerçekleşir” (Hebdige, 2004, s. 23).

Burada önemli noktalardan birini de alt kültürel grupların neleri ‘ana akım’, neleri ‘alternatif’, yani bir anlamda neleri ‘ticari’, neleri ‘değerli’ olarak işaretledikleri oluşturur. Bu işaretleme müzik türlerini, anlamlandırma sistemini ortak biçimde kabul eden bireyler için basitçe ‘müzik türleri’ olmaktan çıkartır. Müzik dışı anlamların üretildiği ve müzik dışı değerlerin yüklendiği birer gösteren dönüştürür.

Bir Direnç Alanı Olarak Apeiron Kolektif

İzmir’de *rock* müzik çevresinde bir araya gelen müzisyenler ile izler-kitlenin öncelikli etkileşim mekânını *rock* barlar oluşturur. Erol, İzmir *rock* barlarındaki müzisyenlik pratikleri ve grupları odağına aldığı 2003 tarihli çalışmasında, bu makale için önem teşkil eden saptamalarda bulunur. Öncelikle Erol, İzmir *rock* barlarının, İzmirli gruplar ve izler-kitle için önemini belirler. Yazara göre *rock* barlar İzmir yerelinde, öncelikle, bir müzik pratiğinin üretim ve tüketimi için buluşma noktası oluşturur. Bu çerçevede *rock* bar, hem müzisyenler hem de izleyiciler için toplumsal anlamda bir sınır çizme nosyonu içerir. Katılımcılar, *rock* barda bulunma pratiği ve ortaklaşa paylaşılan müzik yoluyla, kendilerini toplum içinde ayırt ederler. Böylelikle *rock* bar, müzik aracılığıyla inşa edilen bir mekân olarak önem taşır. Erol ayrıca *rock* barların, müzik pratiğini teşvik eden, uyarlayan ve böylelikle yerel gruplara performans olanakları sağlayan yapısını vurgular. Bu açıdan *rock* barda mümkünse sürekli olarak performans sergileme (haftalık programlarda düzenli sahne alma) yerel gruplar için ‘değer yüklü bir pratik’, bir prestij ve varlık göstergesidir (Erol, 2003, s. 54- 55).

Ancak İzmir yereli açısından düşünüldüğünde *rock* bar pratikleri, önemli ölçüde grupların benzerlikleri üzerinden işler. Erol’un çalışmasında aktardığı gibi 1980’lerin ortaları itibariyle şekillenmeye başlayan ve 1990’lar itibariyle olgunlaştığı söylenebilecek olan İzmir *rock* bar müzisyenliği, temellerinin atıldığı 1970’li yıllardan itibaren, Amerika ve İngiltere başta olmak üzere ana akımın merkez noktalarını oluşturan yerel *rock* müzik *scenelerinden* farklı olarak daha çok ‘performans/icracılık figürü’ üzerinden şekillenir. Yani bir önceki cümlede merkez noktaların *sceneleri* olarak işaret edilen *sceneler*, ‘kendi şarkılarını’ ve hatta kendi tarzlarını yaratan grupların üretime dayalı pratikleri çerçevesinde şekillenirken İzmir *rock scene*, *cover* pratiğiyle ilişkili biçimde, beğenilen ve hatta ‘tutan’, ‘eğlendiren’ şarkıların birebir ya da yorumlanmış haliyle icra edilmesi şeklinde varlığını sürdürür.

Erol (2003) 1970’lerden itibaren müzisyenden müzisyene aktarılan pek çok unsurun, İzmirli *rock* bar müzisyenlerinin *habitusunu* nasıl bu şekilde

biçimlendirdiğini anlatır. Özellikle tarihsel yatkınlık çerçevesinde kurduğu ve sonraki kuşak müzisyenlere de aktarılan bu unsurlar arasında yazarın üstünde durduğu öncelikli unsur, ‘iyi müzisyen olma’ gösterenlerinin İzmir yerindeki kodlanması oluşturur. Erol’a göre ‘iyi’ sözcüğüne yüklenen anlam, İzmirli *rock* müzisyenleri açısından açıklanmaya başlandığında anlaşılır ki ‘iyi müzisyen’;

çaldığı şeyi önceden duyduğu gibi, yani burada cover yapacağı müziği ya da onun bileşenlerini aynısı gibi gerçekleştiren müzisyendir. Yani bir gitarıcı ile ilgili söylersek, irili ufaklı riffleri aynısı gibi çalmak, distortion boşluklarını aynısı gibi kullanmak, tüm soloları orijinali gibi seslendirmek ama yanı sıra bunlara ekleyebileceği ‘doğaçlama’ becerisine sahip olmaktır. [...] özetle 1960’lı ve 1970’lerde *rock* pratiği içinde olanlar ‘kendi müziklerini’ yapmaya değil, ‘kendi beğendikleri’ müzikleri seslendirmeye ve bunu iyi müzisyen olarak yerine getirmeye çalışırlar. Tıpkı bugün bu pratiği orada burada ya da *rock* barda sürdürenler gibi (Erol, 2003, s. 72).

2003’de yapılmış bu çalışmanın aktardığı yatkınlık bütünü halen (2018) önemli ölçüde varlığını sürdürür. Değişen zamanla birlikte gelen yeni jenerasyon müzisyenler artık birbirlerinden, müziksel kimliklenme bağlamında ayırım kategorilerini oluşturmak için farklı müziksel yönelimlerini repertuarlarına dahil etmeye başlarlar. İngiltere kökenli alternatif ve *Indie* türlerin üslupları, metal müziğin kimi kodları ve elektronik müzikten temel alan icra uygulamalarının yanı sıra caz müziğin uzlaşımsal unsurlarını kullanabilmenin yarattığı düşünülen ‘statü’ gösterenleri, İzmir *rock* barlarında sahne alan gruplarca kullanılır. Bu gruplar, 2003’den bu yana geçen zamanın, özellikle internet aracılığıyla sağladığı müzik paylaşım yolları ve evde kayıt imkânlarındaki gelişmelerle, kendi müziksel üretimlerine de yönelmeye başlarlar. Ancak Erol’un (2003) sözünü ettiği “kendi müziğini yapmaya değil, kendi beğendikleri müzikleri seslendirmeye ve bunu iyi müzisyenlik olarak işaretlemeye” dayalı olan ‘performans/icracılık figürü’ üzerine kurulu *rock* bar müzisyenliği yapısı, halen varlığını sürdürür.

Sözü geçen ‘farklı’ müzisyenlik yönelimlerini sergileyen grupların neredeyse tamamı, düzenli olarak gerçekleştirmeye özen gösterdikleri haftalık performanslarında (bar programları) *cover* pratiğini gerçekleştirirler. Hatta İzmir *rock* barlarındaki performanslar için bir adım daha ileri giderek, çeşitli standartlaşmış uygulamaların varlığından söz etmek de mümkündür. Özellikle izler-kitlenin en yoğun biçimde varlık gösterdiği ve hafta sonu olarak işaretlenen cuma ve cumartesi geceleri Alsancak merkezinde sahne alan grupların, benzer repertuar ve seslendirme biçimlerine sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu gecelerin program yapan grupları, izler kitlenin eğlenceye dayalı akışı ve mekân sahiplerinin para kazanma odaklı beklentilerini karşılayacak biçimde, çoğu zaman kendi müziksel yönelimleri ve beğenileri dışındaki şarkılara yer verirlerken bazı gruplar, tüm repertuarlarını bu şarkılar üzerine kurabilir. Bu durum yani ‘en bilinen şarkılar’ın ya da ‘eğlendirecek şarkılar’ın

icra edilmesi üzerine kurulu bu yapı hem izleyici hem mekân sahipleri hem de müzisyenler tarafından, üzerine tartışılmadan kabul edilir.

Bir açıdan bakıldığında burada problematik oluşturan herhangi bir durumun olmadığı, maddi bir döngü üzerine kurulu bir yapının bileşenlerinin, yine aynı yapının beklentilerine uygun biçimde şekillendiğini söylemek kesinlikle doğru olacaktır. Ancak bu çalışmanın teorik çerçevesi ve örnek olayı gereği bir yerel müzik *scene*'nin, tek bir 'pratik' üzerine kurulu olmadığını, özellikle buraya kadar anlatılan türdeki pratikleri 'ana akım pratikler' olarak kabul edip, kendi alternatif seslerini duyurma imkânı bulamadıklarını iddia eden irili ufaklı kolektivitelerin de aynı *scene* içinde var olduğunu hatırladığımız an itibarıyla, çalışmanın odağını oluşturan problematik anlaşılama başlanır.

Bu noktaya kadar anlatılan İzmir rock bar grupları, haftalık programların kendilerine ait şarkıları ya hiç çalmazlar ya da bazı programlarda, izleyici tepkisini de gözeterek karar verdikleri kimi "uygun anlarda" bir ya da iki tane olacak şekilde seslendirirler. Bir grubun haftalık bar programının tüm repertuarını, tamamen kendi üretimi olan şarkılardan oluşturması gibi bir durum ise kesinlikle görülemez. Kendi şarkılarını seslendirmek, haftalık programın haricinde çeşitli kişisel ya da yardımlaşmaya dayalı kolektif girişimlerle gerçekleştirilebilen özel organizasyonlarla mümkün olur. Bu organizasyonların varlığı, *rock* bar grubu olmanın yanında kendi üretimlerini gerçekleştiren gruplar için ve sadece kendi üretimlerini gerçekleştirip izleyiciyle sadece kendi şarkıları üzerinden etkileşimde bulunmak isteyen gruplar için kendi müziksel farklılıklarını vurgulamaları açısından büyük önem taşır. Özgün şarkıların icrası üzerine kurulu organizasyonlar aynı zamanda sadece özgün üretimler duymak isteyen izleyiciler için, kendi beğenilerine uygun alanlar bulma ihtiyaçları bağlamında önemlidir.

Apeiron kolektif tam da bu noktada, var olan *rock* bar uygulamalarını İzmir yereli için 'ana akım uygulamalar' olarak işaretleyip, kendi müziğini seslendiren grup ve müzisyenleri 'alternatif', 'underground' gibi tabirlerle ayırıştırır ve ana akım uygulamaların karşısında varlık alanı bulmadığını düşündükleri 'alt kültür' aktivitelerinin gerçekleşebilmesi amacı taşır. Apeiron kolektif 2014 yılının başlarında faaliyete geçer. Kolektif üyelerinden Can Çetin ve Altay Ozankan'ın aktarımına göre Apeiron, İzmir'de, alt kültür etkinliklerinin kısırlığından duydukları rahatsızlık sebebiyle kurulur. Kolektif üyeleri, şehirde alternatif müziklerle ilişkili şartları değiştirebileceklerini düşünerek, kendi şarkılarını seslendiren ve ana akım olarak işaretledikleri rock bar pratiklerine uzak olan türlere yönelik müzik etkinlikleri düzenlemeyi amaçlarlar. Yani Apeiron kolektif, özellikle kendi müziğini yapan grupların sahne alabilmeleri amacıyla kurulur (Can Çetin ve Altay Ozankan ile görüşme, 02. 11. 2018).

Kendilerini öncelikle bir müzik kolektifi olarak tanımlayan Apeiron üyeleri, *Bant* dergisinin kendileriyle yaptıkları bir röportajda kolektif olma fikrini şöyle anlatırlar:

Kolektif olma fikrinin insanlarla birlikte politik, sanatsal ve/veya düşünsel bir şeyler ortaya koymak isteyen herkesin arzusu olduğunu düşünüyorum. Bence bu duruma sıcak bakılmasının en temel nedeni, kişinin ilk olarak kendi yapmak istediği, düşündüğü işleri bir kişi ile dahi olsa paylaşıp, daha sonra bununla paralel ortak bir amaca doğru ilerleme isteğinden ortaya çıktığını düşünüyor(z). Son zamanlarda bu toplulukların artışı, genel bir işbirliği ve yardımlaşmaya açıklık söz konusu... fakat bunun spesifik bir olay silsilesinden ziyade, insan gruplarının amaç odaklı beraber hareket etmeyi öğrenmesi ve bunun faydalarını daha iyi görebilmesine bağlıyor(z) (2016).

Apeiron kolektif üyeleri, kendilerini “punk etiği” çerçevesinde konumlandırırlar. ‘Kendin yap!’ olarak özetlenebilecek olan *punk* etiği temelde, ana akım kabul edilen ve ticari olmakla suçlanan müziksel pratiklere karşı müzisyenlerin, kendi dağıtım ve paylaşım imkânlarını bireysel ya da kolektif biçimde sağlayarak, müziksel ürünlerini dolaşıma sokma ve toplu müziksel etkinlikler organize etme pratiklerine gönderme yapar. *Punk* etiğini, organizasyonlarının ve organizasyonlarında yer alan grupların ortak paydası haline getirdiklerini söyleyen Can Çetin ve Altay Ozankan, etkinliklere ilk başladıkları zamanlarda da önemli ölçüde punk çevresine yer verdiklerini aktarırlar. Bu etkinlikleri yaparken de İzmir’de, alt-kültürel oluşumları destekleyen hiçbir girişimin olmadığını fark ederler. Bu sebeple sadece punk değil *hip-hop*, elektronik müzik, *darkwave*, *trip-hop* ve deneysel müzikler gibi oldukça farklı türlerde etkinlikler düzenlemeye başladıklarını anlatan Çetin ve Ozankan, bu kadar çeşitli türleri içeren etkinlikler yapmalarının sebebi olarak ise “eksiklik” durumunu ve az önce sözü edilen punk etiğini kastederler. *Punk* etiği, Ozankan’a göre diğer müzik türlerinin üyelerinden şu şekilde farklılıkları beraberinde getirir:

punk etiği derken şunu kastediyorum. Örneğin metal, müziktir. Ama punk bir müzik değildir bir duruştur... punk bir tavidir. O, bir müzikten bağımsız bir şeydir. Indie gibi, indie de punktan evrilmiş bir şeydir. Indie, müzik değildir. ‘Indie rock’ dediğimizde 2000’ler sonrası Amerika ve İngiltere’den çıkan grupların yarattığı bir müzik ama “indie” dediğimizde bağımsız bir plak şirketinden çıkmak ve bağımsız müzik yapmaktır, bunun müzik tarzıyla alakası yoktur (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Çetin ve Ozankan’a göre İzmir’de alternatif olarak nitelenen ve alt-kültürel gruplara yönelik müzik türleriyle ilgili organizasyonları yapma geleneği,

extreme metal scene'in² haricinde yoktur. Apeiron üyeleri, metal konusunda Türkiye'de birçok büyük şehrin kendi geleneği olduğunu, tamamen kendi üretimlerini kendi imkânlarıyla paylaşma ve seslendirmek üzerine kurulu olan *metal scene* üyelerinin, bu davranış alışkanlığı sebebiyle rahatlıkla kendi organizasyonlarını yapabiliyor olduklarını söylerler. *Extreme metal scene*'in bu durumunu da, metal'in kendin yap üzerine kurulu olan; hem kendi şarkılarını seslendirme hem de kendi organizasyonlarını 'kendinden olanlar'ın yaptığı bir davranış geleneğine sahip olmasına bağlar. Ancak *punk* başta olmak üzere diğer *undergroun sceneler*de³ durumun böyle olmadığını da vurgular. Bu sebeple Apeiron ilk etkinliklerinin ardından, insanlardan gelen önerilerle etkinlik ve grup yelpazesini genişletmeye başlar. Etkinliklere katılacak grupları tercih ederken öncelikli kıstas ise tabii ki 'kendi şarkılarını yapıyor' olmaktır. Bu çerçevede her ne kadar kendilerini öncelikle punk müzikle ilişkilendirse de asıl dertleri, punk müziğin yanı sıra alternatif türlerin ve 'özgün üretimlerin' İzmir'de yer bulamamasıyla ilgilidir. Apeiron'un kurulma sebebi ve etkinliklerinde yer alan grupların çeşitliliği de bundan kaynaklanır.

Apeiron kolektif, kendilerini müziksel beğeni ve etik açıdan *punka* yakın konumlandırmakla beraber gerçekleştirdikleri konser ya da organizasyonlarda "pop" hariç her tür müziğe yer verebilecek bir esneklikte olduklarını belirtirler. Pop müzik olarak belirledikleri türü işin dışında bırakma sebebi olarak ise bu türün, özel bir organizasyonda yer bulma ihtiyacı taşımamasını belirlerler. Buna göre pop, "istediği her yerde kendisine yer bulabildiği için" ayrıca sahne verilmesi amacıyla uğraşmaya gerek yoktur (Can Çetin ve Altay Ozankan, Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018). Apeiron üyeleri, pop müzik başta olmak üzere Alsancak'ta yer bulan standart bir *cover* grubunun da içine konumlandığı 'ana akım' işlerin yarattığı standartlaşmadan rahatsızlık duydukları için Apeiron organizasyonlarına başladıklarını bir kez daha vurgularlar. Böylelikle Apeiron; *punk*, *post-punk*, *darkwave*, *hip-hop*, *trip hop*, deneysel *rock* türleri (*noise* başta olmak üzere) ve elektronik müzik gibi türlerde ürünler veren gruplara yönelir.

Can Çetin ve Altay Ozankan, İzmir'de gece müzik dinlemek için dışarı çıktıklarında özgün üretimler dinleyememekten dert yanarlar. Bu isimlere göre İzmir'de sahne alan gruplar, kendi müziklerini icra etmeyen gruplardır. Metal müzik hariç diğer türlerde kendi şarkılarını, kendi müziklerini üreten grupların olmamasını ise kendi müziğini yapacak insanlara, müziklerini icra

² Extreme metal terimi, 1970'lerin sonu itibariyle İngiltere'de başlayan New Wave of British Heavy Metal akımı sonrasında, metal müziğin alt tür ve üsluba dayalı parçalanmasıyla ortaya çıkan biçimleri işaretleyen bir şemsiye terimdir (Harris, 2007).

³ Underground terimi, Karşıt Kültür (counter culture) kavramıyla bağlantılı biçimde, ana akım (mainstream) türlere alternatif olma iddiasıyla ortaya çıkan ve kendi alt kültürel bütünlüklerini oluşturan müzik sceneleriyle ilişkili biçimde kullanılır (Shuker, 1998).

etme ve izleyiciyle etkileşime girme imkânı veren mekânların bulunmamasına bağlarlar. Apeiron kolektif üyelerine göre müzisyenlerin kendi müziklerini sunamamaları, izleyicinin de ‘etkileneyeceği’ yeni ve özgün müziklerin İzmir içinde dolaşıma geçememesine sebep olur. Apeiron üyeleri bu anlamda, İzmir’de *rock* bar olarak da düşünülebilecek olan canlı müzik mekânlarında, belirli türler hatta belirli repertuarlar üzerine kurulu olan canlı müzik aktivitesinin, bu türler ve bu repertuarların dışında kalan grup ve müzisyenlere şans vermediğini vurgularlar. Çetin ve Ozankan’a göre mekânların, neredeyse tek tip repertuar ve grup biçimini tercih etme sebebi ise mekân sahiplerinin, bu repertuarların para kazandırdığını düşünmeleridir. Bir diğer deyişle Erol’un (2003) çalışmasında müzisyenlerin, yerel düzeydeki tarihsel yatkınlıklarıyla oluşan ve müzisyenlerin yatkınlıklar sistemini oluşturan *habitusunun* tezahürü olarak varlığını sürdüren performans/ıcracılık figürü ve repertuar, bugün itibarıyla izler-kitlenin de beklentisini oluşturan bir tarihsel yatkınlığın oluşturucusuna dönüşür. İzler kitlenin beklentisi ve mekânların yani *rock* barların bu beklentiyi karşılayacak gruplara yer vermesiyle, nasıl gelişip nasıl sonuçlanacağı belli olan bir gece ve gece sonundaki maddi karın da neredeyse garanti olduğu bir döngü, *scene* içinde sağlanmış olur. Apeiron üyelerine göre “mekanların baktığı tek şey kardır” ve “[...] ‘ne kadar insan geldi, ne kadar bira içildi’”. Onların kriterleri bunun üzerine kurulu. Başka bir kriterleri de yok. Eğer içeri 200 kişi gelse 1000 bira satsa bir cuma gecesi, (bizi) gayet iyi karşılar. Ha kendisi (mekân sahibi) dinlemez, kapının önünde bekler” (Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Çetin ve Ozankan, yapmak istedikleri bir organizasyonla ilgili olarak bir mekân sahibinin kendilerini hangi argümanlarla reddettiğini anlatırlar. Anlatımına göre, cuma gecesi etkinlik yapmak isteyen Apeiron kolektife, sözü edilen mekân sahibi, hafta sonları sahne alan ve İzmir’ini alışıldık repertuarını seslendiren standart bir *cover* grubunun bir cuma gecesi ‘şişe açtırabildiği’ni söyler. Mekân sahibi kolektif üyelerine, yapacakları etkinlikte ‘şişe açtırabilecek bir grubun’ sahne alıp alamayacağını, izler kitlenin ekonomik durumunu da ima edecek şekilde sorar. Aldığı cevap tabii ki olumsuzdur çünkü Apeiron’un etkinliklerine katılan kitlenin ekonomik olarak bu tip bir yeterliliği söz konusu olmamakla birlikte ‘şişe açtırma’ davranışı, bu etkinliklerde seslendirilen türlerin, makbul kabul edilen izleyici-müzisyen davranış kodlarına da uygun değildir. Ve mekân sahibi, şişe açtırma gerçekleştirebilecek bir kitle söz konusu olamayacağı için etkinlik talebini kabul etmez. Bu durum Apeiron kolektifin de farkında olduğu bir durumdur. Şu an kendileriyle bağlantı halinde olan ve düzenlenecek bir etkinliğe katılmak isteyen çok sayıda grup olduğunu belirten Çetin ve Ozankan, gruplardaki istekli ve sayıca da fazla olan talebe rağmen izleyici konusunda zorluklar yaşadıklarını, yapılan organizasyonlara çok az sayıda insanın (kimi zaman on kişi kadar) katıldığını söylerler. İzleyici konusunda yaşanan sorun da aslında önemli ölçüde Apeiron’un yapıyor olduğu organizasyonun yine ‘ekonomik’ boyutunu etkiler

(Kişisel Görüşme, 02. 11. 2018).

Apeiron üyeleri tüm bu aktarılanlardan hareketle, mekân sahiplerinin beklentisinin gece sonundaki kâr ve bu kârın sağlayıcısı olan 'alışıldık müziğin' varlığı üzerine kurulu olduğunu vurgularlar. Ancak Altay Ozankan bu noktaya bir ayrıntı ekler ve mekân sahiplerinin bu kârın, alışıldık müzikten gelecek olduğunu zannettiklerini söyler. Buna göre burada asıl anahtar konu alışıldık olana yer vermek değil, alternatifin 'sürdürülebilirliği'dir. Ozankan, İzmir'deki bir elektronik müzik mekânını örnekleyerek düşüncesini somutlaştırır. Altay Ozankan'a göre bu mekân başlangıçta elektronik müziğin 'daha alternatif üsluplarına' yer verir, bu türün 'popüler' kabul edilen üslupları ve örneklerinden uzak durur. Sözü geçen mekân, bu seslendirme pratiğini birkaç yıl boyunca sürdürerek, Apeiron üyelerinin kastettikleri 'sürdürülebilirlik' nosyonunu yerine getirir ve sadece İzmir'de değil İzmir dışında da bilinen bir mekân halini alır ki bugün (2018) yurt dışından önemli DJ'lerin de sahne aldığı bir yere dönüşür. Ancak Apeiron üyeleri bu sürdürülebilirliğin de finalde 'popüler' olanlara dönüşle neticelendiğini aynı mekân örneğinde belirtirler. Bu dönüşün ise önemli ölçüde yine kar beklentisiyle ilgili olduğunu eklerler. Altay ayrıca "popüler" olana dönüşün sebeplerini oluşturan unsurlar olarak da kira, çalışanların ödemeleri, mekânın içecek firmaları başta olmak üzere yaptığı anlaşmalar gibi sabit ve büyük giderlerinin karşılanabileceği geliri elde etme kaygısı olduğunu belirtir.

Buraya kadar anlatılanlar, Apeiron kolektif üyelerinin İzmir yerelinde şikâyetçi oldukları ana akım uygulamaların aslında önemli ölçüde 'ekonomik zorunluluklar' söylemiyle kendisini sürdürdüğünü ve farklı olan girişimleri de yine aynı söylemle reddettiğini gösterir. Yani İzmir *rock scene* içinde sahne almak isteyen gruplar için, prestij ve müziksel varlık göstergesi olan düzenli performans göstermenin yolu böylelikle, *scene*'in alışıldık pratiklerine uygun davranmaktan geçme zorunluluğunu da beraberinde getirmiş olur. 'Alternatif müzikler' olarak kodlanan müziklerin ve özgün üretimler üzerine kurulu 'yaratıcılık figürünün' düzenli performans anlamında varlık alanı bulamaması da, müzisyenlerin var olabilmek için gerekli koşullara uygun davranmalarını üstü kapalı biçimde zorunlu kılan alışkanlıklar bütünü ve bu alışkanlıkların davranışa dayalı gösterenlerini oluşturan mekân sahiplerinin söylemleri, izleyici tepkileri ve müziksel pratiklerin bu çerçevedeki devamlılığı ile açıklanır.

Sonuç

Bu çalışmanın amacı, daha çok, Gramsci'nin hegemonya kavramını geliştirmesine sebep olan itkiyle ilgilidir. Gramsci, kabaca, hegemonik aygıtların işleyişiyle baskın ideolojinin "geçerli" ve "doğal" olarak kabul edildiğini, böyle olunca da devrimci girişimlerin başarısızlığının bu doğallaştırma süreçleriyle ilgili olduğunu ima ediyordu. Bu çerçeveden bakıldığında, baskın ideolojilerin uygulamaları içinde yer almanın, buna uyanlara kazandırdıklarını

da düşüncecek olursak hegemonyanın, bir rıza ve direnç alanı oluşturmanın öncesinde, kabul edenin de içinde yer bulabildiği iktidar kodlarını barındırdığı anlaşılır.

Benzer durum İzmir *rock* barlarının yarattığı müziksel pratiklerin kendi başına bir ana-akım dayatma kodları oluşturmuş olduğuna dayalı düşünce üzerinden işletilebilir. Yani mevcut ana akım dayatmaların karşısında kendi alternatif kodlarıyla yer bulmaya çalışan pratiklerin, sistemle girdikleri mücadeledeki dayanak noktaları ve genellikle de geniş ölçekli başarısızlıklarını anlama çabasında, hegemonya kavramının içerimi iş görür. Apeiron kolektif var olan rock bar uygulamalarını İzmir yereli için “ana akım uygulamalar” olarak işaretleyip, kendi müziğini seslendiren grup ve müzisyenleri ‘alternatif’, *underground* gibi tabirlerle ayrıştırır. Kolektif üyeleri, şehirde alternatif müziklerle ilişkili şartları değiştirebileceklerini düşünerek, kendi şarkılarını seslendiren ve ana akım olarak işaretledikleri *rock* bar pratiklerine uzak olan türlere yönelik müzik etkinlikleri düzenlemeyi amaçlarlar. Apeiron kolektif üyelerine göre müzisyenlerin kendi müziklerini sunamamaları, izleyicinin de “etkileneyeceği” yeni ve özgün müziklerin İzmir içinde dolaşıma geçememesine sebep olur. Apeiron üyeleri bu anlamda, İzmir’de rock bar olarak da düşünülebilecek olan canlı müzik mekânlarında, belirli türler hatta belirli repertuarlar üzerine kurulu olan canlı müzik aktivitesinin, bu türler ve bu repertuarların dışında kalan grup ve müzisyenlere şans vermediğini vurgularlar. Apeiron üyeleri tüm bu aktarılanlardan hareketle, mekân sahiplerinin beklentisinin gece sonundaki kar ve bu karın sağlayıcısı olan ‘alışıldık müziğin’ varlığı üzerine kurulu olduğunu vurgularlar. Belirli grup yapıları, belirli repertuar, belirli seslendirme biçimleri gibi oldukça standartlaşmış bir müziksel etkinliğin, kendi dışındakilere yer bırakmayacak ölçüdeki hâkimiyeti içerisinde yer bulmaya çalışan “yeni” girişimler, özellikle bar sahipleri ve müşterilerin söylemleriyle şekillenen hegemonik aygıtlarla, bu pratiklerin varlığını geçerli ve doğal hale getirir.

Kaynakça

- Arık, M. B. (2004). Popüler müzik ve ideoloji olgusuna iki farklı yaklaşım. *Selçuk İletişim Dergisi*, 3 (3), 83- 91.
- Bennet, A. (2013). *Kültür ve gündelik yaşam*. (N. Tokdoğan, B. Şenel, Kara, U. Y. Çev.). İstanbul: Phoenix.
- Bourse, M. ve Yücel, H. (2017). *Kültürel çalışmalarını anlamak*. (H. Yücel, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Çerezcioglu, A. B. (2018). *Müzik incelemesine eleştirel yaklaşım*. İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Dursun, Ç (2001). *TV haberlerinde ideoloji*. Ankara: İmge.
- Erol, A. (2002). *Popüler müziği anlamak*. İstanbul: Bağlam.

- Erol, A.(2003). İzmir rock scene: Rock bar müzisyenlerinin çok boyutlu habitusu. *Popüler Müzik Yazıları*, 1 (1), 50- 87.
- Hall, S.(2017). *Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Harris, K. K. (2000). 'Roots': The Relationship Between Global and Local within the Extreme Metal Scene, *Popular Music*, 19 (1), 13-30.
- Harris, K. K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*. New York: Berg Publishers.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür: tarzın anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). İstanbul: Babil.
- Özbek, M. (1994). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Bennett, A. ve Peterson R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal And Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rehman, J. (2015). *İdeoloji kuramları*. (Ş. Alpagut, Çev.). İstanbul: Yordam.
- Storey, J. (2000). *Popüler kültür çalışmaları*.(K. Kardeşahin, Çev.). İstanbul: Babil.
- Shuker, R. (1998). *Key concepts in popular music*. London: Routledge.
- Turner, G. (2016). *İngiliz kültürel çalışmaları*. (D. Özçetin ve B. Özçetin, Çev.). Ankara: Heretik.

Röportaj

Apeiron Kolektif ile röportaj; Bant Mag, no. 47, Mart 2016, erişim tarihi 12. 11. 2018 (<http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/47/714>).



Bir Karşı-Hegemonya Kültürü Olarak Çingene Müziği: ‘Mahcup Red’ Notaları

A. Baran Dural*, Bahriye Eseler**

Özet

Haklarında dillendirilen tüm olumsuz yakıştırmalara rağmen, Çingene toplumunun kesif bir çaresizliğe gömüldüğünden söz edilemez. Tam tersine Çingenelerin kendilerine en güvendikleri liman olan, müzik sahasını kullanarak naif bir mücadele yürüttükleri gözden kaçmıyor. Müzik-Çingene bağlantısı deşildiğinde müziğin, bu topluluğu ilgilendiren iki yönü açığa çıkıyor. Bunlardan ilki müziğin Çingeneler için yoksulluk/yoksunluklarından kurtulup, toplumun ‘kabul gören’ kısmına giriş için ‘kişisel davetiye’ işlevi görmesidir. Topluluğun içinde eğitim yoluyla dikey hareketliliği yükseltmek bir hayli zor, hatta imkânsız olarak algılandığından, Çingene gençler, zaten doğuştan sahip olduklarına inandıkları, ‘ritim’ silahına tutunarak, çalgıcılık yeteneklerini keskinleştirmeye çalışırlar. Müzik, bu anlamda Çingene bilişinde, “öğrenilmiş çaresizliği” yenmenin etkin çözümlerinden birisi olarak belirmektedir. Çingenelerin müzik dolayımıyla öne sürdükleri ikinci tepkisellik dalgasında naif savunma edasıyla kültürel-politik saldırıları karşılama girişimi, tarihe karışmıştır artık. Üst-kültürce onanan tüm davranış kalıplarıyla hoyratça dalga geçilen; toplumsal ahlak değerleri, değer gamlık ilkesine cephe alınan, uyuşturucu, alkol, yasadışılığın yine elden geldiğince naif bir tonlamayla yüceltildiği toplumsal Çingene sanatı, tümele (üst-kültürel dizge/sağgörü) karşı saldırgan olmasa da yıkıcı-etkin bir karşı-saldırı dillendirir.

Anahtar Sözcükler: Çingene, karşı-hegemonya sızıntısı, hegemonya, baskı, onama.

* Prof. Dr., TC Trakya Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü,
abarandural@trakya.edu.tr.

** Öğr. Gör., TC Üsküdar Üniversitesi Sağlık Hizmetleri MYO,
bahriye.eseler@uskudar.edu.tr.

Gypsy Music as a Counter-Hegemonic Subcultural Attack: 'Bashful' Refusal Tones

Abstract

Despite all the negative value judgment 'committed' against the Gypsy community, no one can tell the Gypsies are being crushed under the 'black mythology' about themselves. Music not just a skill given to Gypsies but also serving as a global defense mechanism in the hands of Gypsy musicians, play the major element to handle the life for the whole Gypsy communities. It seems Gypsy music has two basic functions in the struggle for the community to be represented as equals against the other ethnic groups where ever they are being settled. On one hand the outstanding Gypsy musicians use their skills as an invitation given for them to accomplish to reach the so called "decent population" of the public. On the other hand another type of Gypsy music can turn the most popular, well-accepted morals-political beliefs of the public into ridiculous obsessions by propagandizing the complete denial to common values. In the second type of music Gypsy population make fun of, nearly all of the upper-culture's behavior system by compromising alcohol, tobacco usage or even drugs to ruin the altruism fundamental of the public. Then the fight in between the upper culture and the sub cultural attack of the Gypsies begins in a very naive but eager tone. Although this still cannot be called as a death blow it still has a destructive effort against the community as a whole. In this article Turkish gypsy music will be discussed in its relation with political and cultural hegemony under the scope of resistance and consent dialectic.

Keywords: Gypsy, hegemony, counter-hegemonic leak, oppression, consent.

Giriş: Hegemonya Kavramının Tarihsel Gelişimi

Çok genel bir tabirle, 'hareket halindeki eşdenge' olarak tanımlanan hegemonya, her ne kadar baskı-zordan tam ayrıştırılamasa bile, egemenliğin rızayla yaşama üzerinden kurulmasını imleyen bir kavramdır. Çingene toplumu, gerek Türkiye gerekse yaşadığı tüm ülkelerde, nüfus bileşkesinin, "istenmeyen kısmı" ya/ya da katlanılması gereken bir "kötülük" olarak algılanmak-gösterilmek istenmiştir. Adı geçen grup, bir yandan verili hegemonik sistemin paydaşı olarak kendi itilmiş-kakılmışlığına karşı çıkmaya çalışırken, diğer yandan kuşandığı özgün değerler kümesine yaslanarak, sağlam bir alt-kültür oluşturmasının gücünden yararlanmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda Çingene akıllı, içine sıkıştığı üst-kültür dolayımıyla, hissettiği baskının failleri olarak değerlendirdiği ve toplumsal yaşanmışlık ekseninde bilinçaltına işlemiş siyasal kodlamalara karşı tepkiselliğini, kültürel bir karşı-duruş olarak sahiplenip direniş mekanizmaları geliştiren. Yerkürenin her neresinde konumlanırsa konumlanırsa, hakim üst-kültür ile aynı coğrafi mekanı paylaştığı alt-kültürler üzerinde, neredeyse kesin psikolojik üstünlüğe sahip olduğu

Çingene müziği aracılığıyla hesaplaşan Çingene kültürü, tahakküm odaklarına karşı öz-üretimi olan direniş odaklarını geliştirir, büyütür.

Bu metinde önce hegemonya kavramının farklı açılardan tartışıldığı kuramsal çerçeveye dayanılarak, dezavantajlı gruplar arasında değerlendirilen Çingenelerin genel özelliklerinden bahsedilip, Çingene müziğinin Çingene toplumu-kimliği açısından taşıdığı önem ve “9/8’lik ritmin”, “mahcup siyasallığı” irdelenecektir.

Hegemonya terimi Antik Yunan’dan bugünlere tevarüs eden bir kavramdır. Birey-grup ya da devletin başka kesim, hatta devletler üzerindeki yönlendirici üstünlüğünün hegemonya, bu üstünlüğü taşıyan oyuncunun ise hegemon olarak adlandırıldığına işaret eden Yetiş, Avrupa komünizminin başat isimlerinden Gramsci tarafından yeniden işlenerek yorumlanan terimin, İtalyan düşünürden önce Lenin ile Plekhanovca kullanıldığını anımsatır (Yetiş, 2012: 87-88). Lenin ve Plekhanov’un çalışmalarında hegemonya kavramı, işçi sınıfının tüm ezilen sınıflar adına politik özgürleşme mücadelesine girerek devlet erki ve yönetimini ele alma siyasetinin aşamalarından birisi olarak salt ekonomik-sınıfsal dizgede belirir. Rusya’da burjuva sınıfının güçsüzlüğü ve devletin ezici gücüne koşut olarak, burjuvazinin kendisine düşen siyasal özgürlüğe erişim-kapı açma görevlerine yetişememesi, işçi sınıfının aslında yükümlüğü olmayan bir görevi yüklenmesine neden olmuştur. Önce Rus sosyal demokratları sonra Lenin, Buharin ile Stalin’in ele aldığı Ortodoks sosyalist görüşte hegemonya, işçi sınıfının siyasal iktidara erişim yolundaki örgütlenme üstünlüğünü tanımlayan bir mücadele biçimidir (Çoban, 2012: 4).

Lenin’in anlatısından esinlenen Antonio Gramsci, Ortodoks sosyalizmde salt ekonomik-sınıfsal nitelikleriyle göz önünde bulundurulmuş, hegemonyanın içeriğini zenginleştirip kavramı, modern siyaset bilminde kullanılan en üst noktaya taşıyarak, belirli bir sınıfın diğerleri üzerinde üstünlüğünü kabul ettirebilmesinin salt yapıda; yani üretim ilişkileriyle üretici güçler arasındaki çatışkıda yakalanamayacağını kaydetmiştir. Ona göre, bir temel sınıfın siyasal üstünlüğünü diğer müttefik sınıf ve sınıf bölüntülerine (fraksiyon) kabul ettirebilmesi için ekonomik mücadelenin yanısıra kültür-sanat-felsefe-dil alanında da, (entelektüel-ahlaki dizge) ortaya koyması beklenir. Doğallayın işçi sınıfının, hakim burjuva demokratik dizgesini zorlayıp, ideolojik üstünlüğünü rakibine kabul ettirmesi gereklidir. Aksi takdirde sistemin, geleneksel burjuva demokratik dizgesi içinde tanımlanan siyasal oyuncuları, kendi aralarında birleşerek, proletaryanın iktidar saldırısını kontrol altına alıp dağıtabilir (Fabrika konseyleri döneminde İtalya’da yaşandığı gibi) (Yetiş, 1994).

Sınıfsal Ekonomik Kertenin Aşılması

Böylelikle de sistemin geleneksel güçleri içinde yeni bir durumsal (konjonktürel) ittifak kurularak, devrimin dönüştürücü gücü engellenir. Hegemonya ekseninde Marxizmin sınıf mücadelesi kavramını salt yapıdan çıkara-

rak, kültürcü bir bakış açısıyla üstyapıyla bütünleştiren Gramsci, Marx'ın Hegel'den alıp tersyüz ettiği Hegelyan diyalektik materyalizmini, kendi özgün yorumuyla tekrar başaşağı çevirir. Böylelikle Avrupa sosyalizmi Gramsci sayesinde, Marx-Hegel uçurumunun kapatarak, sosyalist kuramın kuru ekonomist yorumunu aşmayı başarır. Gramsci'nin dört ayrı hegemonya tipi tanımladığına dikkati çeken Thomas, konuyu şöyle irdelemektedir:

İlk etapta herhangi bir toplulukta önemli bir çoğunluğun taleplerinin teminat altına alınmasını; ikinci etapta kolektif bir politik özneye dönüşmelerini; üçüncüsünde bu grubun bir başka politik özne ile devletin bütün organlarını ele geçirmek üzere kapışmasını ve nihayetinde de içtekinе benzer bir şekilde dışta da bir savaş vererek uluslararası arenada baskın bir politik olma savaşını içerir (Thomas, 2013: 16).

Thomas (2013)'ın alıntısından da anlaşılacağı gibi hegemonya tekdüze ya da yeknesak bir süreç değildir. Sürekli mücadele, kurma-yitirme-tekrar kazanma ya da yeni baştan yapılandırmaya ihtiyaç duyar. Bu özellikleriyle tarihin gerçek mücadele alanı olan sivil toplumla devlet arasında temel bir savaşım ilişkisi doğuran hegemonya, öncelikle, devleti içeren siyasal toplumla özel alanın, yani sivil toplumun mutlak ayrılığına dayanır ($D=PT\&ST$). Söz konusu ilişki ikinci evrede, sivil toplum ve politik toplumun birleşerek devletin iki temel bileşenine haline gelmesiyle şekillenir ($D= ST+PT$). Son aşamada yani yeni bir tarihsel blok oluştuğunda veya sistem, paydaş oyuncuları tarafından yeniden biçimlendirildiğinde sivil toplum, politik toplumla beraber bir bütün oluşturur ($D=PT=ST$) (Carnoy, 2014: 93). Son aşamada devletin yaşaması-işleyişinin sağlanması için baskı ve rıza bir arada kullanıldığından, sivil toplumun ile politik toplumdaki, ikisinin birleşiminin de devletten bir farkı kalmaz. Thomas'ın dördüncü ilişki tipi dediği, ancak ilk üç tipin uluslararası dizgede zorunlu çıktısını imleyen süreç, küresel egemenlik mücadelesinde hegemonik düzlemin, ilk üç aşamaya koşut olarak yeniden ama uluslararası ilişkiler sahasında inşasıdır sadece.

Bu noktada hegemonyanın, küresel egemenlik mücadelesinde hegemonik ve karşı-hegemonik ilişkiler sarmalı içerisinde yürüyegiden iktidarın, "hareketli" yönünü oluşturduğunun altı çizilmelidir. Bir güdüp yönetme kuramı olan hegemonya, yönetme işinin başarılmasında çıplak zora dayalı bir baskılamadan ziyade, psikolojik zora yaslanan ikna-onama/onatma işlevinden yararlanılmasını sağlayarak, çıplak uygulandığında katlanılamayacak boyuta ulaşan zoru, katlanılabilir düzeye indirmekle sorumludur. Gramsci konuyu;

Hegemonik güç, egemen çoğunluğun onayını gerektirdiği için 'sınıf fraksiyonlarının' aynı ittifak tarafından sürekli elde bulundurulamaz. Hegemonya evrensel olmadığı gibi belirli bir sınıfın sürekli yönetimine verilmiş de değildir. Hegemonya şu veya bu eğilime uyan veya ters düşen güçlerin ilişkisini içeren hareket halindeki eşdengedir (2007: 318)

sözleriyle betimler ki bu husus rızaya bağlı olmasının hegemonyayı masum

kılmayacağı tezini tanıtlamaktadır.

Sivil Toplum ve Geçiş Kurumları

Gramsci'nin devleti, onamanın baskıyla (tahakküm) birleştiği organik bir bütünlük olarak tanımlaması araştırmacıyı, düşünürün; sivil toplumla siyasal toplum arasındaki mutlak zıtlama tezinden ayrılarak, sivil toplumu bazı özgül uğraklarda devlete dahil ettiği sonucuna götürür. Bu bağlamda İtalyan düşünürün dikkat çektiği kilise olgusu önemlidir. Zira Gramsci'ye göre kolaylıkla sivil toplum/politik topluma dahil edilemeyecek, geçiş kurumları mevcuttur. Bu kurumlardan kilise, halkın inançlarına yönelik hizmetleriyle laik-sivil alanın dinsel yüzünü oluştururken, devletin memurları olarak devletin mesajlarını kilise cemaatine aşıl原因 (Althusser'de ideolojik aygıt) rahipleri aracılığıyla da, kamusal alan ve/veya devletin parçasıdır. İtalya'da ulusal birliğin oluşumunun son derece geç bir dönemde gerçekleşmesinin ardında yatan temel unsur olması gibi, partisini kurduğu ilk yıllarda üyelerinin kilise cemaatine üye olmalarını yasaklayan (Dural, 2013a: 348–350) Mussolini'nin karşı-hegemonik tepkisi de, kilisenin söz konusu ikili özelliğinin dışavurumlarıdır. Özellikle Türkiye gibi az gelişmiş toplumlarda cami veya tarikatların oluşturduğu örgütlenmenin sivil topluma dahil edilip edilmeyeceği, eğer edilmeyecekse bunun Batı ile Doğu toplumlarının iç dinamiklerinin farklılığından kaynaklanıp kaynaklanmadığına dair tartışmalarda, İtalyan düşünürün sergilediği örnek yol göstericidir hiç kuşkusuz. Tıpkı kilise gibi yargı erkinin bünyesindeki halkın hakkını aradığı mahkemelerle (özel hukuk alanı), halkın cezalandırıldığı (kamu hukuku alanı) mahkemeler de, devletle sivil toplumun kesişme noktalarını imlerler.

Hegemonya bir mücadele alanı olduğundan, tıpkı Gramsci'nin izinden giden Althusser'in, devletin ideolojik-baskı aygıtları kavramlaştırması da, uğrunda sürekli mücadeleyi gerektiren bir ilişkiler sistemini akıllara getirmektedir. Hegemonya ilişkilerinin belirlediği her yerde, güçlü veya zayıf bir karşı-hegemonya şekillenir. Böylelikle:

Her hegemonya düzeni; total bir bütünleştiricilik sağladığı gibi kendisini ortadan kaldıracı potansiyeli de içerisinde barındırır. Yani daha açık bir ifadeyle her hegemonya düzeni etki dairesindeki bireylere çok sert görünse de oldukça kırılımandır. Dolayısıyla bir iktidarın tesis ettiği hegemonya, sivil toplumda ortaya çıkan diğer alternatifleri ile sürekli bir mücadele halindedir ve iktidarlarını belki de en büyük uğraşısı, 'karşı-hegemonik sızıntıları' kapatmaktır (Aksoy ve Can, 2016: 64).

Yeni Tarihsel Bloğun Oluşumu ya da Eskisinin Onarımı

Hegemonyanın en çetrefilli kısmı, siyasal-sosyal-toplumsal-dinsel, her ne şekilde olursa olsun iktidarın tamamı ya da belli kısmını ele geçiren gücün,

diğerlerini bu sonuca ikna mecburiyeti çekmek zorunda kalacaktır. Diğer bir anlatımla, hegemonya mücadelesine katılıp kazanacak kesimi destekleyen unsurların olduğu kadar, süreçten zayıf ya da kayıplarla ayrılan unsurlarının da mücadelenin sonucunu, “meşru” kabul edip onamaları şarttır (Lipsitz, 1988: 146–149). Bu noktada belli bir iktidar mücadelesinin kendi önderlikleri altında gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığını fark ederek, dışsal parti-kadro-ideolojiyle işbirliği yapan sınıf-parti-kesimin de, en azından karşısında savaşım veren oluşumlar kadar, siyasal açıdan iktidarsızlık ve muhtaçlık çektiği kabul edilmelidir. Eğer hal böyleyse, siyasal iktidarsız destekçi (siyasal iktidara tek başına ulaşım, yeni tarihsel blok kurmaya muktedir olmayan) sözde galip unsurlarla, savaşımı kaybeden taraflar arasında kurulabilecek orta-uzun vadeli ittifaklar, rahatlıkla yeni bir hegemonik düzenin habercisi sayılabilir. Eğer yeni ittifak (karşı-hegemonya) görece tutarlı bir işbirliğine dönüşürse, siyasal iktidarın değişimi yönünde sonuca giden yeni bir oluşum baş gösterebilir. İşte yeni bir tarihsel bloğun oluşumu, tam da bu anda gerçekleşir (Dural, 2013b: 2-6).

Yukarıdaki açıklama dikkate alındığında aslında Gramsci'den bu yana hegemonya teriminin, kapitalist toplumsal ilişkiler örüntüsündeki egemenlik-iktidar süreçlerinde, burjuvazinin iktidarına karşı, toplum içinde patlak verip genişleyen kendiliğinden tabiiyet ilişkilerini, sorunsallaştırma aracı şeklinde kullanılabileceği öngörülmelidir. Hegemonyanın devlet içerisindeki iktidarın belirleniminde bir imleç olarak ortaya çıkması, çıplak zorla iktidarda kalmanın artık mümkün olmadığı günümüz modern toplumlarında özel önem kazanmasını beraberinde getirir. Zira hegemonya, çağdaş siyaset süreçlerinde, egemen sınıf-kesim-oyuncu ideolojilerinin, toplumun ortak duygusuna (basiret/sağgörü) dönüşümünü sağlamaktadır (Yetiş, 2012: 87–97).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini hissettiren ve sanal medyanın ortaya çıkmasından sonra, insanlığın dünyayı tanıma-kanaat oluşturmahatta karar alma ajanlarına dönüşen kitle iletişim araçları, elbette rızanın üretilip hegemonyanın sürdürülmesi yönünde hayli önemli işlev kazanmışlardır. Giderek II. Dünya savaşındaki anlamını yitirerek, devamlılık özelliği kazanan propaganda kavramı da, hegemonyanın kurulup işletilmesinde temel rol oynamaktadır. Propagandanın TVlerde gösterilen ve imgelerle şişirilip sözel-görsel araçlarla “inandırıcılığı” arttırılan haberlerden ayrı düşünülemediğini savlayan Biber ve Turancı (2014), siyasal-iktisadi amaçlarını gerçekleştirmeye hedefiyle örgütlenmiş bir grubun diğerleri üzerinde oluşturdukları örtük psikolojik baskıyla kendisini hissettirdiğine değinirler. Yazarlara göre artık rıza üretimini edimli şekilde yönlendirme niteliğine erişen kitle iletişim araçları, demokratik toplumlarda farklı sloganlara dayanan karşı-reklamlarca dengelenmezlerse, toplumsal sağgörüye kolaylıkla dönüşebiliyorlar (s. 34–37).

Çingene Toplumu: Herkesin “Ötekisi”

Kuramsal tartışmayı tam da burada kesip, müzikleri, yaşam felsefeleri, konar-göçerlikteki ısrarlarıyla modern toplumun kurallarıyla, “tatlı-sert” ama organik bir atışma yaşayan Çingene toplumunun, “tanınma kavgası”na geçmek yerinde olacaktır. Daha önce de vurgulandığı üzere yaşadıkları tüm yerleşim birimlerinde küresel bir dışlanmayla karşılaşan, nüfus içinde azımsanmayacak oranda oldukları yerlerde bile kuşkuyla yaklaşılan Çingeneler, etnik açıdan en önemli dezavantajlı topluluklardan birisini oluşturmaktadırlar. Aslında Çingenelerin çekisi, verili bir toplum içerisinde nasıl “çağrılmaları” gerektiğiyle yani topluluk kimliğinin netleştirilmesi sorunuyla başlar.

Çok farklı nedenlerden ötürü bölünmüş olan Çingene örgütlülüğünün bir kısmı, “Çingene” ismini benimserken, özellikle Avrupa’daki pek çok Çingene önderi, Çingene terimi Gacolar tarafından kendilerine verildiğinden, bu hitaba itiraz ederek, etimolojik bağlamda Çingene lehçeleriyle daha uyumlu olan, “Roman” terimini benimsemektedirler (Aydın, 2015). Yazılı kaynaklarca yoğun olarak Mısır’dan itibaren mercer altına alınan Çingenelerin, “Dom, Lom ve Rom” olarak üçe ayrıldıkları ve günümüzde konuştukları lehçeler itibarıyla Avrupa civarında Rom, Ortadoğu bölgesinde Dom, Ermenistan ve yakın Kafkasya’da Lom şeklinde çağrıldıkları bilinmektedir (Kyu-cukhov, 2007: 72–73). Çingenelerin her üç grubuna ev sahipliği yapan Türkiye ise, bu özelliğiyle eşsizdir. Dural (2014: 4), Çingenelerin 1000 yıl süren göç hikayesini aşağıdaki gibi özetlemektedir:

MS. V. Yüzyılda Hindistan’dan çıkmaya başlayan Çingeneler, diğer pek çok topluluğun aksine kitleler bazında değil, irili-ufaklı gruplar halinde göç yollarına düşmüşlerdir. Bu yüzden de Çingene göçü 1000 yılı aşkın bir süre içinde gerçekleşmiştir. Hindistan’dan V-VII. yüzyıllar arasında hareket eden ilk Çingene gruplar İran’a geçmişler, VII.-X. yüzyıllarda görülen ikinci dalga da, Müslümanların Hindistan ve İran’ı fethetmesi sürecinde aynı yöne doğru olmuştur. Gazneli Mahmut devrinde son Çingene göçü, aynı rotadan başlayarak Avrupa’nın içlerine dek yayılmıştır. Çingenelerin Kuzey Avrupa’ya varışları için IX-XIV. yüzyıl tarihlerini veren Ringold, bu geniş göç bölgesinde farklı inanç-tutumları sebebiyle, yerli egemenlerle başı derde giren Çingene topluluklarının, kendilerine atfedilen ‘Bir bölgeye yerleşememe, toprağa bağlanamama’ durumunun, Çingenelerin tercihinden ziyade göç sonuçlarından kaynaklanan bir zorunluluk olduğunu öne sürmektedir. Ringold (2000)’a göre, Kuzey Avrupa’da yerleşimin başlayabilmesi için XV. yüzyılın beklenmesi gerekecektir.

Söylencelerle Lekelenen Çingene Algısı

Üç semavi dinin her birinde Çingenelerin ne kadar kötü, acımasız ya da hain karakterli oluşlarına dair, sözde dinsel kaynaklardan türetilmiş olumsuz

yakıştırmaların bulunması, Çingenelerin kimlik hassasiyetinin çok da boş olmadığını tanıtlamaktadır. Hz. İsa'nın çarmıha gerilişinde kullanılan çivilerin üretiminden, Hz. İbrahim'in odunlarını tutuşturana iki kardeşin Çingenelerin ilk ataları olduğuna değin tamamen önyargı ve sorumsuzlukla türetilen boş söylenceler, her çağda kendi zayıflıklarını ve utançlarını başkalarının üzerine yansıtmaya çalışan toplumlara, "iç-huzur" sağlarken, Çingeneleşmeye ise taşıması ağır bir yük miras bırakmıştır. Tüm bu sebeplerden ötürü kimi Çingene kanaat önderleri, Çingene (İng. gypsy) kelimesinin getirdiği olumsuz yakıştırmadan kurtulmak için "Roma/Roman" kelimesinin kullanılmasını önermektedirler (Uğurlu ve Duru, 2011: 4). Ne yazık ki hem dünyada hem de özellikle Türkiye'de Çingenelerin tamamını kapsamaktan uzak kalan, "Roman" kelimesinin kabulü, Çingene önderliğinin ağırlıklı kesiminin, Çingenelere yönelik olumsuz türetme/boş inançlarla mücadele etme yerine, kendi tarihsel kimliklerinden kaçarak, görece daha "temiz" bir kimlik altında toplama kolaylığına yattıklarını gösteriyor. Örneğin Dom, Lom ve Romların birarada yaşadıkları Türkiye'de, sayıları 500 bini aşan Çingene kökenli yurttaşların tamamını, "Roman" olarak betimlemek, devletin sanki Çingenelerin tümüne değil, salt "Roman" kökenlilere seslendiği ya da sadece onları yurttaş kabul ettiği gibi olumsuz bir intiba yaratmaktadır (Dural, 2013c: 3-6).

Çingene kelimesinin Roman ile yer değiştirmesinin, Çingene toplumunun dışlanışlığıyla mücadelede etkin bir yöntem olarak kabulünün, ne denli su götürür bir çaba olduğuna değinen tek isim Dural değil kuşkusuz. Türkiye'de Çingene toplumu hakkındaki araştırmalarıyla tanınan Suat Kolukırık da, Roman kimliğinin kabulü veya benimsemesi ardındaki temel etmenin, başkalarıyla benzeşme, kendi dışındakine özenme ve kamusal söylemde, Roman kelimesinin egemenlerce daha kabul görür olduğu noktasında görüş beyan ediyor (2009: 111). Yazarın, "kamusal söylemde tercih edilebilirlik" iddiası aslında, Çingene toplumunun kendisini olduğu gibi yani gerçek anlamda Çingene olarak ve haklarında üretilen tüm olumsuzlukları ortadan kaldırarak kabul ettirmek mücadelesinde, yenilgiyi kabullendiklerini açığa çıkarmaktadır. Bu durum da Çingenelerin, kamusal söylemin hegemonik üstünlüğü altında, onun tanıdığı meşruiyet zeminine hapsoldüklerini tanıtlamaktadır. Burada yazının ana konusunu oluşturan başkaldırı ve red söylemi olarak Çingene müziği üzerine, şu soru akla getirilebilir. Toplumsal değerlerin tamamına muhalefeti içeren Çingene müziği üreticisi Çingene toplumu aslında, "utangaç" bir üslupla sürdürdüğü başkaldırısını, siyasal alana taşıyamayacak kadar politik iktidarsız ama kültürel alanın en köşe-bucakta kalan ilineklerine dek sızdıracabilecek denli etkin bir toplumsal mücadele mi yürütmektedir? Eğer hal böyleyse Çingene kimliğinin benimsetilmesinde, aslında şöyle bir sorun doğmaktadır:

Adı Hıdır olan bir kişiye, o toplumda aynı ismi yaşayan önceki Hıdırlar geriye olumlu bir intibah bırakmadıkları için birden bire Ayşe denmeye baş-

lanıyor. Toplumsal kültürde Ayşe'nin sicili, dinsel-etnik düzlemde de sorunsuz olduğundan (tıpkı Roman Romalı benzeşmesi gibi), kısa süreliğine Hıdır'ın Hıdırlığı unutuluyor. Hıdır, kamusal düzlemde kendisine atfedilen yakıştırma-ismi benimsediğinden başlangıçta mutlu oluyor. Ne var ki Ayşe olamadığı gibi toplumsal bilinçaltında da Hıdırlığı, kendisine bu yakıştırma-ismi verenlerce de unutulmuyor. Kamusal vicdanın temizlenmesi uğruna yapılan değişiklik, bir süre sonra (örneğin 10 ya da 20 yıl veya bir kuşak) toplumsal ilişkilerde, geçmişteki Hıdır olma kötücüllüğü Ayşe dolayısıyla yeniden Hıdır'a yüklendiğinde, Hıdır ile Ayşe, Hıdırlık ortak kimliğinde tekrar birleşiyor. Zira ortak toplumsal hafızada, Hıdır bir türlü, Hıdır olarak benimsenemiyor. Peki, o zaman yani 10-20 yıl veya bir kuşak sonra Hıdır'a önerilecek kimlik ne olacak? Hıdır'dan sonra Ayşe'yi de terkedip başka bir kimliği benimsemesi mi? Ya o kimlik ne olacak: "Babilin asma bahçelerinin çocukları" mı?¹ İşte bu yüzden bu metinde Çingeneleri tanımlarken, Roman yerine kendi genel ve tanınmış ismi olan Çingene terimi tercih edilecektir. Böylelikle Çingene terimi muğlak, hibrit ve müphem niteliğinden kurtarılarak, kendi tarihsel özelliği bağlamında değerlendirilecektir.

Türkiye Çingeneleri Üzerine

Türkiye'de kaç Çingene kökenli yurttaşın yaşadığı konusu net olarak saptanmış bir konu değildir. 1831 Nüfus ölçümlerini esas alarak, bugün Türkiye'de yaklaşık 500-600 bin Çingene yaşadığı tahmin edilmektedir. Ülkedeki nüfus sayımlarında etnik kökenlerin belirlenmesine yönelik ciddi soruların bulunmaması, Çingene topluluğunun sayısını kesin olarak buluntulandırmaya imkan tanımamaktadır. Üstelik Türkiye Çingenelerinin bir kısmının konar-göçer durumda, sabit bir adresleri bulunmaksızın yaşamaları, etnik kimliğe dayalı bir nüfus sayımının yapılması halinde bile, en azından Çingene sayısının belirlenmesi açısından tartışmasız bir netliğe ulaşılmayacağını ortaya koymaktadır. Sayıları tam olarak belirlenemeyen Çingene kökenli yurttaşların temel özelliklerinin betimlenmesi ise nispeten daha kolaydır. Çingene sorununu inceleyen araştırmacılardan Marsh, Türkiye Çingenelerinin temel özellikleri ve sosyal konumlarına dair, şu bilgileri vermektedir:

Avrupa Çingeneleriyle kültür, dil ve ekonomik özellikler paylaşan bir grup olan Türkiye Romanları arasında, çoğu meslekleriyle tanımlanan birçok alt-grup (sepetçiler, kalaycılar, bohçacılar, hamamcılar, hamallar, arabacılar vb.) mevcuttur. Romanlar arasındaki sınıf sisteminde, müzisyenler (İsveç ve Birleşik Krallık gibi diğer ülkelerin aksine) çoğunlukla elit kesimdir. Çoğu Sünni Müslümandır, ancak özellikle ülkenin doğu kentlerinde ve İstanbul'un varoşlarında yaşayan göçmen ya da yerleşik pek çok Alevi Roman vardır.

¹ Burada Hıdır isminin kullanılması, Hıdır ismini ötekileştirmek veya tahkir etmek değil, gösterilen örneği güçlendirmek amaçlıdır.

Kırkın üzerinde dernek ve iki federasyon çatısı altında örgütlenmişlerdir. Ayrıca, kendilerine attettikleri özellikler, geçmişteki gibi grubun tamamının (örneğin Sulukule, Kuştepe, Çiçin Bağları ve Hançeppek'tekiler) sürdürdükleri meslekleri ve 'etnik olarak' daha önceki tanımlamaları da içermektedir. İstanbul Sulukule'de ve Diyarbakır Hançeppek'te bir zamanlar müzisyen ve dansçı olanlar şimdi geri dönüşüm ve kağıt toplama işine dönmüş, Kuştepe'de Atina Yunancasından bir hayli etkilenmiş bir Roman dili konuşanlar, eskiden sepetçilik yaparken, şimdi çiçek satarak ya da mobilya cilalayarak hayatlarını kazanıyor, Ankara Çiçin Bağları Mahallesi'nde faytonculuk ya da tüccarlık yapanlar özellikle kentsel dönüşüm sürecinde mahallelerinin geniş ölçüde yıkılmasıyla beraber, İstanbul'a göç ederek turistik semtlerde ayakkabı boyacılığına başlamışlar. İster demirci, ister ayı oynatıcısı, ister tarakçı olsun, meslek alanındaki bu kayma, Romanların kendini tanımlama ve göç hikayelerini etkilemiştir (Marsh, 2008: 22–25).

15. yüzyılda Osmanlı devletince ülkeye kabul edilen ama Bizans döneminde bile sarayda, "at yetiştirici-demirci" olarak varlıklarına rastlanan Çingener, Anadolu topraklarıyla asırlar süren tanışmışlıklarına karşın, toplumun "öz evladı" olabilme yetkinliğine kavuşabilmiş değillerdir. "Çingenerler ya 'suç'la ya ve 'tehdit'le özdeşleştiriliyor ya da 'ehlikeyif' ve 'eğlenceli' bir topluluk olarak sahneye çıkarılıyor. Biri diğerinin alternatifi gibi görülen bu iki yaklaşım, Çingenerlerin toplum-dışılığına yaptıkları katkıyla aslında birbirini besliyor" diyen Akgül (2013: 213–215)², Türkiye'de Çingenerlerin politik örgütlülüğünden, çok parçaya bölünmüşlüklerine rağmen, ancak 2000'li yıllardan itibaren bahsedilebileceğine değiniyor. Yıllarca, Dernekler Kanunu'ndaki anti-demokratik kurgu sebebiyle, kendi etnik kimliklerini ifade edecek bir dernek kuramayan veya kurdukları dernekleri, "ülkede etnik temelli dernek kurulamayacağı" maddesinden yola çıkarak kapatılan Çingenerler, bağımsız kuruluşlar altında örgütlenebilmek için, "Trakyalılar Derneği" gibi "hülle" kuruluşlar altında biraraya gelmek mecburiyetinde kalmışlardır.

Kürtler ile Çingenerler: Bir Alt-kültürel Çekişme Hikayesi

Üstelik yaşadıkları yerleşim birimlerinde öfkenin ve baskının yöneltilebileceği ilk hedef olarak beliren Çingenerlerin, tanınırlık-adaletli temsil mücadelesi sadece üst-kültüre karşı yürütülen bir çaba değildir. Çingenerlerin kendilerini siyasal anlamda dezavantajlı gören/görmek isteyen diğer alt-kültürlerin de, baskısına maruz kaldıkları unutulmamalıdır. Nitekim "ötekilerin hiyerarşisi" üzerine etkili bir çalışma yürüten Adnan Çelik ve Emre Şahin (2012)'in makalesinde, Güneydoğu'daki Çingene topluluğunun, sıklıkla Kürt kökenli yurttaşların ayrımcı uygulamalarına hatta yer yer aşığılamalarına

² Çingene örgütlülüğünün tarihine ilişkin farklı görüşlere, ileriki kısımlarda ayrıca değinilecektir (yazarların notu).

maruz kaldıklarını gün yüzüne çıkarmaktadır. Bölgede ötekileştirmenin, Çingenelerin “iyi-kötü” Çingeneler olarak ayrıştırılmalarıyla başlayıp, “Mıtrıp-Kereçeli” kimlikleri dolayısıyla boyut kazandığına değinen araştırmacıların tespitleri aşağıdaki gibidir:

Sosyolojide patronaj (patron-client) olarak adlandırılan bu ilişkilerde, bir kişi veya grup üstünlük belirten hamî konumundayken, diğer kişi veya grup ihtiyaç sahibi ve korunmasız olarak tanınır. Bu dikey ilişki biçiminde itaat ve koruma kavramlarının önemli bir yeri vardır. Kürdistan coğrafyası düşünüldüğünde Kürtler çoğunluk halk olarak önemli bir ekonomik, siyasi ve sosyal kaynaklara Çingenelerden daha çok sahip olmuşlardır. Bunun aksine Çingeneler genellikle enformel sektörde çalışan, sınırlı iş imkanları bulunan ve sosyal hayatta dışlanan bir kesimdir. Bu eşitsizlik zorunlu bir birlikte yaşamı beraberinde getirir ve Kürtleri hamî, Çingeneleri ise itaatkar grup olarak konumlandırır. ...Örneğin geleneksel kırsal Kürt gündelik yaşamında, bir kişinin sosyal davranışları kınandığında ‘Weki Kereçi-Kereçi gibi’ ya da ‘Weki mıtrıp-Mıtrıp gibi’ tabiri kullanır (Çelik ve Şahin, 2012: 317).

Çelik ve Şahin (2012), araştırmalarında, Kürt kökenli varlıklı ailelerin, çocuklarının sütannelerini belirlerken, özellikle Kereçi kadınları arasından seçim yaptıkları kaydedilerek, bu yönelimin amacının emzirilen Kürt çocuklarının da kavgacılıklarıyla tanınan Kereçi çocukları gibi, inatçı ve kavgacı yetişmelerinin sağlanması olduğunu vurguluyorlar (s. 317-318). Yazarlara göre Kürt kökenli yurttaşların bilinçaltına işleyen, Çingenelerin genelde kavgacı, sert ve acımasız olduklarına dair yanlış inanç, bu eğilimin temel nedenini oluşturuyor.

Kürtlerle Çingenelerin ilişkilerinden Çingene toplumunun üst-kültürle rabitasına dönüldüğünde, ne 15. yüzyılda ne de Türk-Yunan mübadelesi sırasında ülkeye yerleştirilen Çingene kökenli yurttaşlara yönelik, başlangıçta kesif bir ayırım ya da dışlamanın varlığından bahsedebilmenin mümkün olmadığından bahsedilmelidir. Ne var ki, özellikle Türk-Yunan mübadelesi sırasında ülkeyi terkeden Hıristiyan kökenlilere nazaran, müslüman olmaları hasebiyle, “ehven-i şer” görülen Çingenelere bakış, Orta Cumhuriyet döneminde, büyük ihtimalle taşıdıkları farklı etnik yapının öne çıkmasıyla değişmeye başlar. Bu tarihten itibaren sadece sokakta değil, devletin resmi kurumlarından KİA'lara, yayımlanan kamusal ve özel neşriyata dek hemen her alanda Çingenelerin yoğun eleştirisi yapılır hale gelmiştir. Bu hegemonik baskı altında inşa edilen Çingenelere yönelik olumsuz algı eşiği, sözlüklerde bile kendisini göstermiştir. Örneğin Milli Eğitim Bakanlığı ile TDK'nca neşredilen sözlüklerde, hırsızlık ve fuhuş yapma, zinaya meyil Çingene kökenlilerin ahlakının düşükliğini tanımlamak için seçilen başat sıfatlar arasına girmiştir. Ötügen Türkçe Sözlükte ve daha sonra Osmanlıca Türkçe Sözlüğü'nde, “arsız, yüzsüz, hoyrat, cimri” şeklinde tanımlanan Çingeneler, aslında tarif edilmekten ziyade bütün kötülüklerin müsebbibi gibi gösterilir olmuşlardır (Parlatır, 2006: 299). Çingenelerin, “kavgacı, aile yaşantısından

uzak, vurguncu, gaspçı, yüzsüz, fuhşa meyilli” olarak nitelendirildiği, “Türkiye Çingeneleri” kitabıysa, olumsuz Çingene imajına, Kültür Bakanlığı’na eklenmiş “naçızane” bir katkı olarak dikkati çekmektedir (Özkan, 2000: 45).

Devletin Ayrımcı Söylemi

Sözlükler, toplum/topluluk/alt-kültür/bireyin etrafını nasıl tanımladığının yanısıra sağgörüsünü de tüm açıklığıyla ortaya döken, toplumsal bilinçaltı kümeleridir. Bu bağlamda Çingenelere yönelik oluşan algının, giderek bu renkli topluluktan nefret etmeye dek vardırıldığı uç-örnekleri görebilmek adına sözlükler, başvurulacak ilk kaynaklardır. Ülkede Çingenelere yönelik bir nefret söyleminin geliştirildiğine inanan Alp, Ekşi Sözlük üzerinden iddiasını kanıtlamayı hedefleyen bir araştırma gerçekleştirmiştir. Ekşi Sözlük taramasında, sözlük yazarlarınca kaleme alınmış ve Çingene toplumuna atfen, toplam 571 kişinin 633 referansına rastlanıldığına işaret eden Hakan Alp, söz konusu referanslardan sadece yüzde 21’inin olumlu, yüzde 24’ünün ise tarafsız nitelikte olduğunu vurguluyor (2016: 161). Verilen rakamlardan Çingenelere dair görüş bildiren katılımcıların, yüzde 55’inin olumsuz yargılar dile getirdiklerini hatırlatan Alp, nefret söylemine ramak kalan bir katılımcı kanaatini aşağıdaki gibi alıntılıyor:

Çingeneler de insandır yani ☺ bi an önce Çingenelikten çıkıp insan olmaları lazım! İnsan olmanın yolu da eğitimden geçiyor. Eğitim [ş]art abi, hem eğitim olmazsa insanlar dünyadaki kötülükleri kimin meydana getirdiğini nereden bileceklerdi? Evet sevgili Çingeneler kötü olmanıza gerek yok zira Çingene olmanız demek kötü olmak demektir (2016: 162).

Elbette Türkiye’de Çingenelerin; suçluluk oranları, çocuklara verilen değer, toplumsal normlara uyum itibarıyla çok parlak bir sicile sahip oldukları söylenemez. Ne var ki Çingene toplumu, salt sosyal ve politik anlamda değil, ekonomik alanda da Türkiye’nin en alt standartlarına sahip topluluklardan birisidir. Bu bağlamda Çingene kökenli yurttaşların genel toplumsal verilerle karşılaştırıldığında yüksek seyreden suça yönelik eylem ya/ya da toplumda “kabahat” sayılabilecek tutumları sergileme oranının, kendileri gibi dezavantajlı, alt-gelir grubuna mensup diğer topluluklardan, çok daha yoğun olduğu iddia edilemez. Nitekim Dural ve Eseler (2017: 237–243)’in Bandırma ve Tekirdağ’da yürüttükleri niteliksel (kalitatif) saha araştırması ile Mezarcioglu (2013)’nin teorik incelemesinin verilerine göre (Çingene toplulukların suça meyletmelerinin temelinde yatan etmenler arasında, bozuk ekonomik koşullar, sürekli aşağılanmaya maruz kalmalarından ötürü yoksulluğu aşan yoksunluk hissi ve mantıklı siyasal tepkiler üretip politikleşememişlerinden kaynaklanan toplumsal öfke patlaması gibi unsurlar sayılabilir. Kimi LGBT grupları, mafyoz ilişkilere bulaşmış Kürt kökenli vatandaşlar, yoksul mülteci kesimden daha yüksek bir suç oranı sergilemeyen Çingene toplumunun, diğerlerine nazaran göze çarpmalarının nedeni büyük ölçüde, arka sokaklarda

yürütülen yasadışı faaliyetlerden ziyade, zor kontrol altına alınmaları ve toplumca “kabahat” sayılan (dinsel ritüellere ters düşme, gürültücülük, argo-küfürlü konuşma, disiplinsizlik) eylemleri fütursuzca sergileyebilmeleridir. Avrupa’da kamuoyu yoklamalarında, “en sevilmeyen halk” çıkan (Çalışkan, 2017), magazinelle olduğu kadar entelektüel bir sanal kaynak olan Ekşi Sözlük yazarlarının tam olarak “insan” bile saymadıkları Çingenerler, acaba doğuştan suç-serseriliğe eğilimli kötü karakterli kişiler midir? Yoksa kendileri daha dünyaya gelmezden evvel hazırlanan kültürel-politik ortam, onları, insafsızca, “tarife” uygun davranmaya mı itmektedir? Asıl sorulması gereken soru budur.

“9/8’in” Kültür-Politik Açıdan Simgeselliği

Öte yandan tüm bu olumsuz yakıştırma-olumsuz lakap takmalara rağmen, Çingene toplumunun kesif bir çaresizliğe gömüldüğünden söz edilemez. Tam tersine Çingenerlerin kendilerine en güvendikleri liman olan, müzik sahasını kullanarak naif bir mücadele yürüttükleri gözden kaçmıyor. Gerek Alp gerekse diğer araştırmacılar, Çingenerlere dair yapılan olumluların azımsanmayacak kısmının, bu topluluğun müziğe aşırı meyilli-başarılı sayılmalarından ileri geldiğini vurguluyorlar. Müzik-Çingene bağlantısı değiştiğinde müziğin, bu topluluğu ilgilendiren iki yönü açığa çıkıyor. Bunlardan ilki müziğin Çingenerler için yoksulluk/yoksunluklarından kurtulup, toplumun “kabul gören” kısmına giriş için “kişisel davetiye” işlevi görmesidir. Çingenerler ev-içi kültüre adımlarını atar-atmaz hatta neredeyse doğumlarından itibaren Çingene müziğiyle tanışıp, onunla büyümektedirler. Topluluğun içinde eğitim yoluyla dikey hareketliliği yükseltmek bir hayli zor, hatta imkansız olarak algılandığından, Çingene gençler, zaten doğuştan sahip olduklarına inandıkları, “ritim” silahına tutunarak, çalgıcılık yeteneklerini keskinleştirmeye çalışıyorlar. Çoğu Çingene için ailesiyle bir düğünde çalıp-söylemek, gidip dersliklerde yıllarca dirsek çürütmekten daha etkin-verimli bir yoldur. Üstelik Çingene mahallelerinde isimleri kuşaktan kuşağa geçen aydın-fabrikatör-kanaat önderi-bilim adamına nadiren rastlandığından, Çingenerlerin toplumsal kahramanları genelde ünlü müzisyenler arasından çıkmaktadır. Müzik, bu anlamda Çingene bilişinde, “öğrenilmiş çaresizliği” yenmenin etkin çözümlerinden birisi olarak belirmektedir.

Aslına bakılırsa sahip oldukları gelenek-görenek, yaşam tarzları nedeniyle Çingenerler, topluma karşı “vitrin” olarak kullanabilecekleri sayısız müzisyeni örnek alarak, Çingene müziğinin hareketli notaları dolayısıyla, toplumsal Çingene, “seçkinlerin”in içine deyim yerindeyse “kaynamayı” benimsemektedirler. Bu noktada başta Bandırma olmak üzere, TOG aracılığıyla Afyon, Uşak gibi illerde yürütülen, Çingene çocuklarını eğitime alıştırmaya ve okumaya teşvik etmeyi hedefleyen “Sevgi’nin Ritmi” ve benzeri çalışmalara dikkat çekilmesi yerindedir.

Adı geçen projelerde, Çingene kökenli gençlerin, kendilerine ritim ve müzik eğitimi verilmesi karşılığında, okula daha sıklıkla “uğramaya başladıkları”nı, zamanla ders dinlenme alışkanlığı edinip notlarını yükselttiklerini ve okulun örnek öğrencileri arasına girdiklerini belirtmeleri önemlidir. TOG gönüllüleri, projelerine katılım sağlayan öğrencilerden önemli bölümünün başlangıçta, madde bağımlısı denetim serbestliğe tabi tutulan çocuklar olduğunu belirtiyorlar. Ritim-ses çalışmalarına, “okula sürekli katılım-bağımlılık yaratan maddelerden uzak durma” koşullarıyla alınan çocukların, zamanla bu kötü alışkanlıklarından uzaklaştıklarını kaydeden TOG gönüllülerinin sundukları veriler, ciddi bir eşik oluşturmaktadır. Bandırma TOG raporlarının, müzik-öğrencilik-Çingene çocuklar ilişkisine dair sunduğu bulgulardan bazıları, şöyle özetlenebilir:

TOG Projelerinde Müziğin Gücü

Öğrencilerdeki Dönüşüm: İlk günlerde atölyede devam sorunu ve işi ciddiye almama, çalışmalara katılımda isteksizlik yaşandı ancak TOG gönüllülerinin istikrarlı çalışmaları sonucu bir süre sonra öğrencilerin okula ve proje devamla ilgili sorunları azalmaya başladı (e-okul kayıtları). Okul içinde davranışlarda olumlu değişim görüldü. Öğrencinin, sigara alışkanlığından yavaş yavaş uzaklaştığı gözlemlendi. Akademik başarısı düşük olan öğrenciler kendilerinin, başarılı hissettikleri bir alan olduğunu fark ettiler. Okula devamsızlığı olan bir öğrencinin çalışmaların olduğu günler okula herkesten önce geldiği, ailesinin öğrenci ile ilgilenmeye başladığı gözlemlendi. Proje sürecinde yapılacak atölye çalışmalarıyla çocukların sosyal yaşamda birey olduklarını gösterecek ve hayatta geleceklerine ışık tutmak yönüyle bilgilendirmeler yapılacak. Bunun sonucunda ise çocukların toplumda daha etkin bireyler olarak yaşamlarını devam ettirmeleri ve kişisel gelişimlerinde daha emin adımlarla devam etmelerini sağlanacaktır. Atölyelerin içeriği sağlık, meslek edindirme ve rehberlik, psikolojik danışmanlık seminerlerinden oluşacaktır. Onların hayata kazandırılması, her şekilde müziğin onların yaşamında en güzel enstürman olması, aramızdaki iletişimin en önemli anahtarı olacaktır (TOG, 2011a: 1-3; 2011b: 2-3).

TOG ve benzeri çalışmaların sonuçlarından müzikle kendilerine olan güveni tazelenen Çingene gençlerin, sadece kendilerine değil söz konusu çalışmalara katılmayan Çingene öğrencilere de katkı sağladıkları gözlemleniyor. Projelerde sivrilmiş bazı Çingene gençlerinin, topluma intibak sorunlarını aştığını gören diğerlerinin de, giderek okula devamlılıklarını arttırdıkları, suçbağımlılık yaratan maddelerle aralarına mesafe koydukları anlaşılıyor. Daha önceden, “Bizim çocuktan adam olmaz” diyen pekçok Çingene kökenli ebeveynin, çocuklarını karma okullara göndermekten çekindikleri kaydedilen raporlarda, toplumdaki olumsuz Çingene algısının yumuşamasıyla beraber,

ebeveynlerin bu tutumlarından vazgeçtikleri vurgulanıyor. Bu noktada, Çingene toplumu için, içinde sadece Çingene çocukları-gençlerinin eğitim görmediği, Çingenelerle “Gacoların (diğerlerinin)” beraber eğitim gördüğü okullara, “karma okul” dendiği hatırlatılmalıdır.

Genelde haftada iki gün ritim ve ses çalışmalarının gönüllü olarak sürdürüldüğü projelerde, zaman zaman tanınmış Çingene kökenli müzisyenlerin de hazır bulunduğu, bu eğitimlerden sonra öğrenci gençlerin eğitimlerine katkı amacıyla, okul derslerinin tekrarlandığı ek-derslere geçildiği söylenmelidir. Çingene okullarından gelen gönüllü öğretmenlerin katılımının sağlanması durumunda, enformel destek eğitimi süreci, okulların içine de taşınabiliyor.³

TOG Bandırma projesine katılan öğrenciler, proje döneminde bazı dersleri sevmeye başladıklarını, okulu bir bütün olarak reddetme yerine ilgi alanlarını keşfedip hayatlarına yön verme becerisi edindiklerini ileri sürerek, ileride özellikle meslek okullarına yönelmek istediklerini vurguluyorlar. Söz konusu gençlerden kız olanları, genelde hemşire ve müzik öğretmeni olmayı hedeflerken, erkeklerin tercihleri, müzik eğitimciliğiyle kalaycılık-bakırcılıkdöküm işlerinde yoğunlaşıyor. Erkek Çingene öğrenciler, uzmanlaşabilecekleri teknik beceri ve ileride mesleki beceri sağlayan okullara yöneliyorlar. Çingene öğrenci-gençler, müzikte yetkinleşerek toplum içinde “görünür” ve “kabul edilir” olmaya başladıklarını savunarak, toplumdaki hegemonik algının nasıl kırıldığına dair ilginç deneyimlerini aktarıyorlar.

Bahsedilen öğrencilerden birisi, “Manyas Kuş Cenneti Festivali’nde tam ben şarkımı okurken seste problem çıktı. Konser yarıda kesildi. Çok üzüldüm. Bandırmalı milletvekili, vali ve belediye başkanı yanıma gelip aksaklık dolayısıyla özür dilediler. Sonra ses sorunu giderildi ve ben kaldığım yerden devam ettim. O an kendi çevrem dışındaki insanlarca önemsendiğimi anladım” derken, bir diğeri, “Şahsen ben çalışmaların çok faydasını gördüm. 3 yıl önce yani projeye başlamadan evvel ben çok içine kapanık, çekingen bir çocuktum. Değil yüzlerce kişinin önünde şarkı söylemek, ailemin önünde bile konuşamaz, utancımndan ne istediğimi ifade edemezdim. Oysa bir yılda bu sorunların üstesinden geldim ve ikinci yılımda topluluk önünde şarkı söylemeyi başardım. Hatta artık güzel bir kız olduğumu çekinmeden söyleyebiliyorum” diye konuşuyor (Dural, 2014: 17–21).

Toplumla Eşit Düzeyden Konuşmak: Çingene Film Müzikleri

Örnek ve raporlardan da izlenebileceği üzere, müzisyen olarak, notalar ek seninde dışlanmışlık psikozunu yenmek, bunu becerebilen Çingene gençleri özgülünde bireysel bir yükselme ve “kefeni yırtma” seçeneği olarak önplana

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. “Sevginin Ritmi” TÜBAP Raporu ve TOG Dönem Sonu Yıllık Raporları.

çıkıyor. Her ne kadar başarıya erişen gençlerin çevrelerine de olumlu örnek oldukları söylenebilse de, piyasada pekçok Çingene müzisyenin bulunması, çok kabiliyetli olsalar bile, müzisyenliği benimseyen gençlerin ciddi kısmının, hedefe ulaşamama ve/veya süreçten sınırlı fayda sağlamakla yetinmelerine sebebiyet veriyor.

Gelinen noktada Çingene müziğin Çingenelere kattığı ikinci niteliğe geçmek faydalıdır. Çingene müziği ikinci düzlemde topluluksal önem kazanarak, topluluğun fikirlerini, düş kırıklıklarını, beklentileri ve tepkiselliklerini ortaya dökme aracına dönüşüyor. Hatta siyasal anlamda önemli bir politik örgütlenme sergileyemeyen Çingenelerin, gayrı-resmi ideolojisinin dışavurum biçimi halini alıyor. Aşağıda bazı bilinen Çingene ezgileri ekseninde Çingene tepkiselliği irdelenecek ve metin sonlandırılacaktır.

Ele alınacak ilk ezgi, "Gırgiriye" isimli filmin ana müziği, "İlle De Roman Olsun"dur. Çok ünlü oyuncuların kamera karşısına geçtiği ve ilk film çok tutulduğundan seriye dönüştürülen, 2004 senesindeyse televizyona uyarlanıp, "Cennet Mahallesi" isimli diziye ilham kaynağı filmin (Vikipedi, 2018) ana ezgisi, şu dizelerden oluşmaktadır: "Kırmızıyı seveler/Birbirini överler/Romanlar böyledirler/Çalgısız yaşayamaz ölürler/İlle de Roman olsun/İster çamurdan olsun/O da Allah kuludur/Her kim olursa olsun/Düğün dernek ederler/Etsiz yemek yemezler/Romanlar böyledirler/Çalgısız yaşayamaz ölürler" (Şarkı.alternatifim.com, 2004).

Yukarıda alıntılanan ezgi kelimenin tam anlamıyla "naif Çingene manifestosu" niteliğindedir. Tıpkı ABD'de ırkçılığın doruk noktasına ulaştığı günlerde, zenci hareketinin başlattığı, "siyah güzeldir" direnişi gibi burada da Çingeneler, diğer insanlardan hiçbir farklılık taşımadıklarını (çünkü Allah'ın kuludurlar), toplumda ne denirse denilsin, iyi ve hoş insanlar olduklarını (ister çamurdan olsun öyledirler) anımsatıyorlar. Tüm yoksulluklarına karşın ince zevk-asil damak tadıyla donatıldıklarını (zira etsiz yemek yemezler) öne süren sözlerle, lafı Çingenelerin en bilinen özelliğine yani müzisyenliklerine dokunduran, "İlle De Roman Olsun", toplumlarına yönelik önyargılara karşı bir Çingene güzellemesi sunuyor. Ezgide ikide-birde diğerleri aleyhine konuşan-dedikodu yapan Çingene toplumunun, esasında birbirine ne derece sıkı bağlarla tutunduğunun (çünkü birbirini överler) altı çiziliyor.

"Pis Çingene"ye Karşı: "Bir Bakışı Var Dünyaya Bedel"

Çingene kökenli şarkıcı Kibariye tarafından yediden yetmişe tüm Türkiye'nin diline pelesenk edilen, "Tepecikli" şarkısı, Çingene kadınlarının güzelliğinden hareketle, Çingene kökenli yurttaşları yaralayan, "Pis Çingene" yakıştırmalarına meydan okuyan bir diğer, "sosyal-savunma (öz-savunma)" çığılığı niteliğindedir. Hemen her fırsatta itilip kakılan, gündelikçiliğe-temizliğe çağrıldıkları evlerde bile en ufak bir anlaşmazlıkta, "Haydi oradan pis

Çingene” şeklinde çağrılan Çingene kadınlarının, asilliği ve çarpıcılığı şarkının girişindeki, “Bir gülüşün var/Bu bana yeter/Bir bakışın var /Dünyaya bedel”, dizeleriyle alaşağı ediliyor. Tüm şarkı genelinde, “melekler meleği”, “çapkınlar çapkını” nitelemesiyle Çingene “karşı-hegemonik sızıntısı” (co-unter-hegemonic leak), güçlendiriliyor. Dizelerdeki karşı-hegemonik sızıntı, Çingene kadınlarının, “boyları-posları/kaşları gözleri” tek tek övülerek sürdürülüp derinleştiriliyor. Şarkıda cinsellik eğilimleri kırbaçlamaktan çok, naif bir hayranlık ifadesi seslendirilmeye çalışılıyor ki, söz konusu naiflik, Çingenelerin anlatıldığı tüm çalışmalarda kendisini yoğun biçimde hissettiriyor (Google.com, 2018). Çalışma ister Kibariye’nin “Tepecikli”si isterse Bizet’in “Carmen”i olsun, naif Çingene sanatsallığı-olumlaması baskınlıkla önde tutuluyor.

“Kara gözlü çingenem/Aşık oldum ben sana/Seni çok seviyorum/İnanmıyorsun sen bana”, Çingene güzellemesiyle bezenen bir diğer ezgidir. Burada ilginç olan husus, parçanın aynı zamanda bir “gaco oğlan” ile “Çingene kadın”ın karşılıklı hislerine-hatta kapışmasına dayanması, Çingenelerin kolaylıkla sarkıntıda bulunulabilen hafif kadınlar olmadıklarının vurgulanması. Şarkıda geçen, “Mandalları saklamam/Kaybolursa aramam/Ben bir Roman kızımı/Gacolaraya yaramam” çıkışı, çekici Çingene güzelinin tercih edilen değil, tercih eden konumunda olduğunu betimliyor. Çingeneyle ilişkiyi “kaldıramayacak” gacolaraysa, güzel Çingene kadının beğenisine mazhar olunamadığından, “çatlamak-patlamak” düşünüyor (Sezenaksu.net, 2019). Sezen Aksu gibi Türkiye’nin önde gelen bestecilerinden biri tarafından bestelenen bu şarkı, Çingene ezgilerinde, bireysel özellikler çerçevesinde yürütülen naif güzelleme ve/veya “varolma-tanınma” çabasının, Çingeneleri konu alan eserler kaleme alan diğer sanatçılarda da onandığını gösteriyor. Tüm bu şarkıların ortak özelliği, “pis-çirkin-itilip kakılan Çingene imgesinin” yerle bir edilip bunun yerine Çingeneler hakkındaki olumsuz yargıları temizlemeyi hedefleyen bireysel mesajların, anlaşılır basit bir kodlama sistemi gerisinden işlenebilmesidir. Zira hegemonya üretiminin yeniden üretildiği sivil toplum, o günün kaybedenlerinin de geleceğe dair umutlar taşımasına sebebiyet veren, tarihsel uğrağı sinesinde barındırır. Söylem-dil aracılığıyla öznenin biçimlendirildiği mücadele alanı olma özelliğini sürekli ayakta tutar:

Söylem dil ve iletişim pratiği olarak kabul adlandırılabilir. İnsanlar-arası günlük yaşam pratikleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri iletişimsel etkinliklerle ortaya çıkar. Bu iletişimsel etkinlikler, toplumun kendini ifade ediş tarzına ve dolayısıyla söyleme dayanmaktadır. ...Söylem, taşıdığı bütün sembolleri ve kullandığı bütün ifade imkanlarını özneye dayatan niteliğiyle, öznenin neyi söyleyeceğine yahut söylemeyeceğine ilişkin adeta zihinsel/dilsel bir barikat inşa eder... ‘Olağan ilişkileri’ merkeze alan söylemsel kodlar, ‘normal’ olarak tanımlanmış grup ve kimlik aidiyetlerinin dışında kalanları farklı ve normalleşmesi gereken kesimler olarak tanımlar (Alp, 2016: 147).

Çingene Okulları ve Karma Okullar

Ne var ki süreç bu şekilde işlese de, Gramsci'de sürekli mücadele gerektiğren ve söylemin yapıbozumu paralelinde yürütülen hegemonyayı sağlayıp yeniden üretme işlevi, Althusser'in DİA ve DBA ilişkisinde de görülebileceği üzere, yöneticilerin ilelebet çıkarları doğrultusunda işlemez. Her ideoloji kendi karşıtıyla mutlaka birlikte ve savaşım halinde gelişeceğinden, Devletin İdeolojik Aygıtları toplumsal ilişkiler örüntüsüne yerleştikçe, karşı-saldırıları bünyesinde hissetmeye başlar (Zizek, 2013: 26-29). İdeoloji en son nirengi noktasında dışsallaşmayla kendisini açığa vurup, özdekselliğini parçalar. Bu parçalanma, yeniden tasnif ve dağılma süreci, farklı bir sınıf-grup-alt kültürün saldırısıyla bütünleşebilir ya da bütünleşmez. Soruna "okulların" işlevinin sorunsallaştırılmasıyla giren ve hegemonyanın bulunduğu yerde karşı-hegemonik sızmaların da kol gezdiğinden dem vuran Apple, şunları ifade etmektedir:

Buradan hareketle bir ideolojik aygıt olarak okullar, aynı zamanda ayrıntılı bir biçimde incelenmesi gereken, karşı-hegemonik sızıntı mekanlarıdır. ... okullar eşitsiz bir topluma uyum sağlayabilen ve buna hevesli olan öğrencileri pasif varlıklara dönüştüren açık ve örtülü bilginin karşı konulamaz bir şekilde öğretildiği yeniden üretim (hegemonik üretim) kurumlarından ibaret değildir (Aksoy ve Can, 2016: 71)

İşte tıpkı Aksoy ve Can'ın Apple'dan aktardıkları gibi hegemonya ile karşı-hegemonyanın karşı karşıya gelme, birbirlerine galebe çalma arzusunun hüküm sürdüğü Çingene okullarıyla karma okullar arasındaki en temel ilişki, Çingene kimliğinin üst-kültürce hem kuşatılma hem de Çingenelerin kuşatmayı yarma çabası olarak karma okulların, önplana çıkmasıdır. Çingene okullarında kendi kültürel değerleri çerçevesinde alt-kültürel koruma duvarlarına sahip olan Çingene gençliği, mahallenin dışında tamamıyla savunmasız, tepkisel hatta suça ve kavgaya yönelik bir ruh hali içerisinden yetişmesine karşın, karma okullarda diğerleriyle makası kapama, herhangi bir dalda uzmanlaşarak başarılı olma fırsatı kendisini hissettirir.

Karma okullar, üst-kültüre, üst-kültürel dizgenin silahları ya da en azından kabul edebileceği bir tınıyla cevap yetiştirilmesinin mümkün olabileceği (kamusal?/sivil?) mekanlardır. Bu halleriyle de karma okullar, Williams'ın kavramlarıyla ortak kültürden çok demokratik-karma kültürün, ortaklaşa biçimde üretilebileceği direniş odaklarıdır. Eğitim sürecinin fırsat olarak işlevsel kılınmasıyla artık, barışçıl yönelimlerle "kozu bölüşmek" de, üst-kültürün saldırısı karşısında ezilip mahallenin (Çingene mahallesi) gettosuna sinme de Çingene gençlerin elindedir.

İkinci Tepkisel Dalga: Çingene Red Müzikleri

Yukarıdaki tartışmadan Çingenelerin müzik dolayımıyla öne sürdükleri ikinci tepkisellik dalgasına geçilebilir. İlkinde olduğu gibi bireysel niteliklerin-olumlulukların parlatılarak, Çingenelerin tikel olumlu özellikleri vasıtasıyla tümelin önyargılarını naif savunma edasıyla karşılama girişimi, tarihe karışmıştır artık. Üst-kültürce onanan tüm davranış kalıplarıyla hoyratça dalga geçilen; toplumsal ahlak değerleri, değergamlık ilkesine cephe alınan, uyuşturucu, alkol, yasadışılığın yine elden geldiğince naif bir tonlamayla yüceltiildiği toplumsal Çingene sanatı, tümele (üst-kültürel dizge/sağgörü) karşı saldırgan olmasa da, yıkıcı-etkin bir karşı-saldırı dillendirir.

Bu bağlamda Çingene şarkı sözleri içerisinde kodlanan kelimeler, alt-gelir grubundaki tüm gençlerin bilinçaltına işlenerek, toplumsal anomi oluşturma riskini bünyesinde taşımaktadır. Bu noktada Pau Ayhan'ın eğlenceli melodisiyle sunulan, “Bonzai” şarkısı, örnek alınmayı hak eder niteliktedir. Şarkıda sıklıkla kullanılan “Bonzai” kelimesi, çingene gençlik üzerinde merak, istek oluşturmakta, daha da önemlisi “kodlama” sistemini harekete geçirmektedir. Şarkı boyunca tekrarlanan, “Elimde patladı bonzai/Zulalala zulalala bonzai/Yeşilova Çamdibi patlayı” şeklindeki nakarat kısmı, sadece Çingene gençliğinin değil modern hayat karşısında bocalayan, yoksunluk çeken alt-gelir gruplarındaki gençlerin tümüne, yalan ve aldatıcı da olsa dertlerinden bir süreliğine uzaklaşma şansı sunma iddiasını bünyesinde taşımaktadır (Netvideom.com).

Bilinçaltına yerleştirilen “bonzai”, bağımlılık yaratma oranı çok yüksek, ölümcül uyuşturucu maddeyken (Solmaz ve Okumuş, 2015: 349), şarkı bunu haksızlığa uğramış gençlerin kısa üreli kurtuluş ümidi olarak yapıbozumuna uğratarak yeniden yorumlamıştır. Maddeyi fütursuzca kullanabileceklerine dair, genç zihinlere yerleştirilen uyuşturucu; eğer beklenen rahatlatma etkisi yaparsa alt-gelir grubu mensubu yoksun gençler, sağlıklarını uyuşturucuya rehin bırakmak pahasına, yoksunluk hissinden anlık uzaklaşma yaşayacaklardır.

Aksi takdirde bonzai kullanımının olumsuz çıktısı olan ruh sağlığını yitirme, hatta ölüm tehlikesi doğacaktır ki, bu sonuç da o gençleri, o güne dek nimetlerinden yoksun bırakan sistemle, kişinin kendi bedenini intihar silahı olarak kullandığı bir hesaplaşma anına kapı aralayacaktır.

Toplumsal Sağgörüye Notalarla Saldırmak

Aynı şarkıda göze çarpan, “şeker” “patlamak” “cigara” kelimeleri de incelemeye değerdir. Madde bağımlıları arasında bilinen yaygın argo söz dağarcığında, “şeker” kelimesi, bağımlılık yapması tek kullanımda bile mümkün olan uyuşturucu madde yani “extacy” yerine kullanılmaktadır (Fırat, 2012). Patlamak kelimesi, madde kullanımı sonrasında gelişen aşkın durumları, cigara kelimesi ise esrar, parça esrar, marihuana kelimelerini kapsamaktadır (Keyif

Verici Maddeler Argosu, 2005). Bu bağlamda aynı şarkıda geçen, “Yeşilova, Çamdibi patlayı/Abe kara seni kara ver şekeri/” sözleriyle, “Haydi bakalım çocuklar sağdan gidiyoruz, çevir cigarayı çevir” arka plan sesinde yoğun madde kodlaması mevcuttur.

Çingene ezgisinin içsel ideolojisini yorumlayan, psikolojik danışman Orhan Keskin şarkının sözleriyle ilgili:

Bazı durumlarda bilinçaltı büyük etki altında kalır ve insanları kendisine kodlanan durumlara yönelmesini sağlar. Bazı şarkılar özellikle bazı yerlerde çalınır ve insanların istenilen yöne kayması sağlanır. Eskiden bazı şarkılar, intihara sürükleyici şekildeydi. İşte bu şarkı da bilinçaltına işleyip, eğlenceli ve hızlı melodisiyle, gençleri bonzai kullanımına yönlendiriyor, özendiriyor. Şarkıdaki ‘Elimde patladı bonzai’, ‘zulala’, ‘ayık kal’ gibi sözler bulunuyor, bilinçaltına bonzaiyi adeta kazıyor. Şarkı merak ve ilgi uyandırıyor. Son bir ayda bile çok sayıda kişiyi öldürdüğü belirtilen son derece tehlikeli bu uyuşturucuyu akla getirip özendiren bir şarkının olması ve her yerde çalınması kabul edilebilir değil. Bonzai bedenleri zehirleyip esir alırken, şarkısı da zihinleri zehirliyor. Diğer etkenlerle elbette bu hapin kullanılmasında önemli ama müzikle yapılan bu yolda önemli bir etkiye sahip

diye tepki gösteriyor. Aynı zamanda İzmir Roman Derneği Başkanı Abdullah Cıstır da, “Bonzai şarkısını çalmamaları için yerel sanatçılara tavsiyelerde bulunacağız. Özendirici olmasın diye. İyi niyetle yapılan bir şarkı ama maksadını aşan bir sonuca kadar gitti. Ayrıca bu şarkının yasaklanması için pozisyonumuzu alacağız” diyor (Yıldırım, 2014).

Sonuç: Politik Eylemlilikten Siyasal-Kültürel Direniş

Madde bağımlılığı temasıyla hakim kitlesel kültüre direnç gösteren Çingene ezgileri, topluluk olarak Çingenelere dayatılan kalıplara karşı kaleme alınmış, “red türküleri” gibi gözükseler de, Çingenene başkaldırısının, öyle Grup Yorum-Ferhat Tunç-Grup Munzur’un eserleri gibi kökten politik içeriğe sahip olduğunu söylemek elbette zordur. Ancak geçmişte Çingene müziğinin ve Çingene eylemliliğinin radikal sol siyasal mücadele-sendikalist hareketin tarihinde bulmanın pekâlâ mümkün olduğuna inanan araştırmacılar da mevcuttur. Çingene kökenli tütün işçilerinin, Türk solunda ciddi bir direniş pratiği simgelediğini kaydeden Egemen Yılgür, o araştırmacılarından birisidir. Mihri Belli, Zihni Anadol, Nazım Hikmet gibi önde gelen sosyalist isimlerin (2016: 277–286) yazı-anılarında, Çingene tütün işçilerinden bahsedildiğini hatırlatan yazar, TKP’nin içerisinde toplumsal dışlanmışlığın panzehirini yakalayan Çingene kökenli emekçilerin, eşitlikçi tutumu sebebiyle sosyalist görüşleri sahiplendiklerini hatta bu fikir akımlarının faaliyetlerine edimli biçimde katıldıklarını vurguluyor (Yılgür, 2014: 4–7). 60’lı yıllardan itibaren Türk solunun Çingene geleneğinden koptuğundan şikayetçi olan Yılgür,

Çingenelerin bağrından çıkan “Troçki Mehmet,” gibi işçi önderlerinin yanı sıra, “A. Emin, A. İbrahim” adlı “maharetli” militanların da yetiştiğine dikkat çekiyor: “1960’lı yıllara kadar Türkiye sol hareketinin geleneksel aydın damarının dışındaki en önemli unsurlarından birisini” Çingene kökenlilerin oluşturduğuna parmak basan Yılgür, Çingenelerin fedakarlığı karşısında kayıtsız kalamayan devrin sosyalist liderlerinin, Çingenelerden bahsederken, şu noktaların altını çizdiklerini sözlerine ekliyor:

Biz okumuşların ince hesapları yok onlarda. Bodoslama girmişler hayatın içine. Köklü bir geleneğin umut yüklü simgeleri olmuşlar. Azla yetinmesini biliyorlar. Konuşmalarındaki içtenlik, ağzı dolusu gülüşleri alabildiğine etkiliyor beni. Keşke onlar gibi kabullenebilseydim hayatı dediğim oluyor bazen (Yılgür, 2014: 17).

Yılgür’ün çalışmaları incelendiğinde, 1930-40’lı yıllarda politik eylemlilik gösteren Çingenelerin, 1950-60 döneminde siyasete azalan ilgisinin 1960 ihtilaliyle beraber iyice silikleştiği anlaşılıyor. 1970’li yılların sıcak çatışma atmosferinden uzak kalmayı yeğleyen Çingenelerin mevcut politik örgütsüzlükleri, bu grubun tepkiselliğini salt kültürel dizgede ortaya koymasına yol açıyor. İşin en acıklı kısmınıysa, ilk-orta yerli sosyalist örgütlenme döneminde, Türk çingenelerinin gösterdiği fedakarlığın, çoğu sol kökene yaslanan özgün müzik yorumcuları tarafından, Çingene müziğinden türetilen bir yapıyla ölümsüzleştirilememesi konusu oluşturuyor. Kimbilir, belki de Türk solunun sonradan kitleselleşen kuşaklarının, verilen ortak mücadeleye rağmen kendilerini tanıyıp, kaynaşmadaki isteksizliği, Türk Çingenelerinin ilgisini salt kültürel dizgeye kaydirmalarıyla sonuçlandırmıştır.

Çingene siyasallaşması konusu kapatılıp, tekrar sosyal içerikli Çingene ezgilerine dönüldüğünde, Pau’nun bir başka şarkısıyla karşılaşılıyor. Sanatçının, “Teşko” isimli şarkısında geçen, “Madem ‘şekerden’ daha tatlısın/Gül o zaman teşko/Herkes ‘patlasın” vurgusunda bağımlılık yaratan uyuşturucu vurgusu keskin şekilde bir kez daha dikkati çekmektedir. “Tiryaki” şarkısının sözlerindeyse, “Herkes baci baci olmuş torbacı” dizelerinde, hem uyuşturucunun hem de Çingene kökenli yurttaşlar arasında en sevilmeyen kesimi oluşturan torbacıların, normalleştirilmesi mesajına rastlanmaktadır.

Çingene/Roman müziğiyle ilgili olarak diğer yaygın şarkılarda da benzer tutuma rastlamak mümkün. Örneğin, “Hap Koydum– Ex Koydum” şarkısı yine madde vurgusu oldukça yüksek Çingene ezgilerindedir. Uyuşturucu madde bağımlılığının yanı sıra Çingene ezgilerinde, alkol vurgusu yapılan şarkıların sayısı da hayli fazladır. Bunlardan, “Kudur” şarkısında, “İç iç kudur”, “Kara Tavuk” şarkısında, “Karatavuk pişirdiler/Soframıza getirdiler/Çeribaşı kızlara/Rakı şarap içirdiler”, “Çek Tulumbayı” da, “Yapa yapa çalım-

ları/İçecek yine şarapları” dizelerinde, Çingenele yöneltilen, “sarhoş-iç-kici”⁴ nitelmesiyle, alkol kullanımının normalleştirilmesi üzerinden hesaplaşmaktadır.

Kaynakça

- Akgül, B. (2013). “Türkiye Çingenelelerinin Politikleşmesi ve Örgütlenme Deneyimleri”, *Öneri* 9 (24).
- Aksoy, İ. ve Can, Ç. (2016). “Hegemonya ve Kaşı-Hegemonik Sızıntılar: Yeni Bir Kavramsallaştırma Denemesi”, *sosyalarastirmalar.org/index.php/isi/article/view/86*, ET: 01.01.2019.
- Alp, H. (2016), “Çingenelele Yönelik Nefret Söyleminin Ekşi Sözükte Yeniden Üretilmesi”, *ilef.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/id_3_2_7.pdf*, ET: 02.01.2019.
- Aydın, Ş. (2015). "Roman Açılımında ‘Çingene’ Ayrılığı", [http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetayArsiv&KategoriID=24&ArticleID=1172477\(01.05.2015\)](http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetayArsiv&KategoriID=24&ArticleID=1172477(01.05.2015)).
- Biber, A. ve Turancı, E.. (2014). “Toplumsal Şeytan Üçgeni: İktidar, Hegemonya ve Propaganda”, *Akdeniz İletişim Dergisi*, 21.
- Carnoy, M. (2014). *Devlet ve Siyaset Teorisi*. Dipnot: Ankara.
- Çalışkan, M. A.. (2017). “Avrupa’nın En Sevilmeyen Halkı’ Çingenelele”, <https://www.stratejikortak.com/2017/10/avrupa-sevilmeyen-halk-cingenelele.html>, ET: 01.01.2019.
- Çelik, A. ve Şahin, E. (2012). “Ötekilerin Hiyerarşisinde Kültürel ve Sınıfsal Karşılaşmalar: Kürt Toplumunda Çingene Algısı ve Sosyal Dışlanma Pratikleri”, https://www.academia.edu/2558741/%C3%96tekilerin_Hiyerar%C5%9Fisinde_K%C3%BClt%C3%BCrel_ve_S%C4%B1n%C4%B1fsal_Kar%C5%9F%C4%B1la%C5%9Fmalar_K%C3%BCrt_Toplumunda_%C3%87in_gene_Alg%C4%B1s%C4%B1_ve_Sosyal_D%C4%B1%C5%9Flanma_Pratikleri_2012, ET: 10.12.2018.
- Çoban, S. (2012). “Gramsci Hegemonya ve Kapitalizm”, https://www.academia.edu/1250610/Gramsci_Hegemonya_ve_Kapitalizm, ET: 02.12.2018.
- Dural, A. B. ve Eseler, B. (2017). “Dezavantajlı Bir Grup Olarak Çingenelelelerin Yerel Yönetim Mekanizmalarında Algılanırlık Durumu: Tekirdağ ve Bandırma Örneği”, *100. Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14.
- Dural, A. B. (2014). “Çingene Roman Kökenli Gençlerin Alt-Kültürleri Üzerinden Toplumla Bütünleşme Çabası: Sevginin Ritmi Projesi”, TÜBAP 2012–2014, Edirne.
- Dural, A. B. (2013a.) *Siyaset Biliminde Kuram-Yöntem-Güncel Yaklaşımlar*. Edirne: Paradigma Akademi.

⁴ Buradaki ezgiler bir kolaj olarak sunulduğundan, her şarkıya tek tek kaynak bağlacı gösterilmeyecektir. Arzu edenler, konuyla ilgili etraflıca bilgi edinmek için sanal alemdeki Roman şarkıları sitelerindeki sözleri irdeleyebilirler (yazarların notu).

- Dural, A. B. (2013b). *Çağdaş Siyasal İdeolojilerde Kuram-Yöntem-Güncel Yaklaşımlar*. Edirne: Paradigma Akademi.
- Dural, A. B. (2013c). "Social Project Against Othering", *IV. International Conference on European Studies: Social, Economic and Political Transition of the Balkans Proceedings Book*. Tiran: Epoka University.
- Gramsci, A. (2007). *Hapishane Defterleri*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Kolukırcık, S. (2009). *Dünden Bugüne Çingenerler: Kültür-Kimlik-Dil-Tarih*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Kyucuhhov, H. (2007). "Bulgar ve Türk Müslüman Romanların' Tarihi, Kültürü ve Dili". *Yeryüzünün Yabancıları: Çingenerler*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Lipsitz, G. (1988). "The Struggle For Hegemony", *The Journal of American History*, 75.
- Marsh, A. (2008). "Etnisite ve Kimlik: Çingenerlerin Kökeni". *Biz Buradayız: Türkiye'de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi*. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Özkan, A. R. (2000). *Türkiye Çingenerleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mezarcioğlu, A. (2013). "Bilinmeyen Çingene Gerçeği", <https://m.bianet.org/biamag/diger/151506-bilinmeyen-cingene-gercegi>, ET: 04.01.2019.
- Parlatır, İ. (2006). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. Ankara: Yargı Yayınları.
- Ringold, D. (2000). *Roma and the Transition in Central and Eastern Europe: Trends and Challenge*. Washington D.C.: The World Bank.
- Solmaz, A. ve Okumuş, M. (2015). "Yeni Bir Uyuşturucu Madde Olan Bonzai Haberlerinin İnternette Sunumu: www.milliyet.com.tr Örneği".
- Thomas, P. (2013). "Gramsci'de Diyalektik Hegemonya", *Felsefelogos*, 48.
- Uğurlu, Ö. ve Duru, B. (2011). "Kriz ve Kentsel Yerinden Edilme Sürecinde Çingenerler", *Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bülteni*, 90.
- Yetiş, M. (2012). *'Hegemonya', Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Yetiş, M. (1994). "Antonio Gramsci ve İtalya'da Fabrika Konseyleri Dönemi: 1919-1920", *İki Dünya Savaşı Arasında Avrupa ve Balkanlar*. İstanbul: Aybay Yayınları.
- Yıldırım, T. (2014). "Bonzainin Şarkısı da Varmış", <http://www.milliyet.com.tr/bonzainin-sarkisi-da-varmis-gundem-1921278/>, ET: 06.12.2018.
- Yıldırım, E. (2016). *Roman Tütün İşçileri: Türkiye Sol Tarihinin Kayıp Sayfasına Sosyolojik Bir Bakış*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yıldırım, E. (2014). "Türkiye Solunun Unutulmuş Özneleri: Roman Türün İşçileri", https://www.researchgate.net/.../Egemen...Turkiye_Sol.../Roman-Tuetuen-Iscileri-Tuer., ET: 04.01.2019.
- Zizek, S. (2013). *İdeolojiyi Haritalamak*. Ankara: Dipnot Yayıncılık.
- 'Tepecikli'. (2016). https://www.google.com/search?client=firefox-b&ei=1wJGXK_IDpLasAe8gKoCA&q=kibariye+tepecikli+s%C3%B6zleri&oq=Tepecikli&gs_l=psy-ab.1.0.0i71l6.0.0..9966...0.0.0.0.0.....0.....gws-wiz.QFWWjYWobw4, ET: 02.01.2019.
- 'Keyif Verici Maddeler Argosu'. (2005). <http://faktory.blogcu.com/keyif-verici-maddeler-argosu/45488>, ET: 11.14.2019.

- 'Bonzai'. (2015). <http://netvideom.blogspot.com/2014/12/pau-ayhan-bonzai-sarks-sozleri.html>, ET: 07. 01. 2019.
- ___ (2011a), "Sevginin Ritmi Projesi 2010-2011 Etki Raporu", *TOG Bandırma* (TOG, Balıkesir).
- ___ (2011b), "Sevginin Ritmi Bandırma Dönemsel Yaz Projesi", *Sevginin Ritmi* (TOG, Balıkesir).
- ___ (2019), "Kara Gözlüm Çingenem Aşık Oldum Ben Sana", <https://www.sezenaksu.net/turkce-sarki-sozleri-dinle/kibariye/kara-gozlu-cingenem.html>, ET: 08.01.2019
- ___ (2004), "İlle De Roman Olsun", <https://sarki.alternatifim.com/sarkici/anonim/illederomanolsun>, ET: 02.01.2019.
- ___ (2018), "Gırgıriye", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gırgıriye>, ET: 10.10. 2018.



Türkiye’de Hegemonik Bir Araç Olarak Müzik Eğitimi ve Kanonik Söylemleri

Gökmen Özmenteş*, Onur Şenel**

Öz

Osmanlı’daki Batılılaşma hareketleri ile tarihsel devamlılığı bulunan Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının en önemli aygıtı müzik eğitimi olmuştur. Bu alanda Osmanlı’dan günümüze dek tekrarlanan *Garpçılık/Batılılaşma* minvaldeki söylemlerin Gramsci, Althusser ve Hobsbawm’ın görüşleri ışığındaki analizi ciddi bir kanon birikimine işaret etmiştir. Araştırmanın amacı da, Türkiye Müzik Eğitimindeki kanon ve kanonlaşma sürecinin ideoloji-hegemonya-gelenek icadı çizgiselliğinde analizidir. Kanonlar betimsel analiz ile ele alınmış ve şu kategoriler altında incelenmiştir: *müziğe ilişkin kanonlar, milli musiki çerçevesinde kanonlar, müzik eğitiminin işlevine ilişkin kanonlar, popüler kültür ve müziğe ilişkin kanonlar ve müzik teorik kanonlar*. Söylem analizi sonucunda kanonlaşma sürecinde başlıca iki sınıfın etkinliği dikkat çekmiştir: Alandaki klasik metinleri üreten *kanon üreticiler* ve bunların devamlılığını sağlayan *kanon tekrarlayıcılar*. Kanonların temel işlevlerinin müzikte batılılaşma/çağdaşlaşma hareketlerini meşrulaştırma, geçmişle bağını kurma ve belirli bir sınıf kimliği oluşturma noktasında somutlaştığı anlaşılmıştır. Yüzeyselliklerine rağmen kanonların söylem oluşturma ve kültürel elitist sınıfın inşasını yüklenme bakımından oldukça güçlü olduğu görülmüştür. Bu da kanonların müzik eğitiminde pedagojik ilkelerden çok hegemonik birer aygıt olarak kullanıldığına yönelik güçlü işaretler olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, hegemonya, gelenek icadı, kanon.

Music Education as a Hegemonic Tool in Turkey and its Canonical Discourses

Abstract

Music education was the most important instrument of the music policies of the Republican era which had historical continuity with the Western-

* Doç.Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, gozmentes@gmail.com

** Doç.Dr., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, onursenel@yandex.com

zation movements in the Ottoman Empire. In this area, the analysis of the Westernization discourses in the light of the views of Gramsci, Althusser and Hobsbawm, in this area from the Ottoman to the present day, pointed to a serious canon accumulation. The aim of the study is to analyze the canon and canonization process of Turkey Music Education in hegemony-ideology-tradition invention linearity. The canons were analyzed with descriptive analysis and examined under the following categories: *canons related to music, canons within the framework of national music, canons related to the function of music education, canons related to popular culture and music, and music theoretical canons*. As a result of the discourse analysis, the effectiveness of two main classes in the canonization process has attracted attention: *Canon makers* producing classical texts in the field and the *canon repeaters* that provide their continuity. It has been understood that the basic functions of the canons are embodied in legitimizing the westernization/modernization movements in music, establishing relations with the past and forming a certain class identity. Despite their superficiality, canons were found to be very powerful in terms of creating discourse and the construction of the cultural elitist class. This has been a strong sign that canons are used as a hegemonic tool rather than pedagogical principles in music education.

Keywords: Music education, hegemony, inventing tradition, canon.

Giriş

Sanayi devriminden sonra Batılı toplumların diğer toplumlar üzerinde giderek artan etkisi, bu tarihten itibaren Batı dışı toplumların siyasi, ekonomik ve kültürel süreçlerini Batı etkisini dikkate almaksızın yorumlamayı imkânsız hale getirmiştir. Bu etkiyi çoğunlukla tahakküm yoluyla Batılı olmayan insanların yaşamına yapılan müdahalelerde görürüz. Müdahalelerin yalnız Batı ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda Batılı olma gayreti içindeki yerel unsurları da içermesi ise dönemin iç ve dış dinamiklerini birlikte ele alarak yorumlamayı zorunlu kılar. 20. yüzyıldan itibaren sömürgeler çağının düşünsel alt-yapısını oluşturan kavramların toplumsal gerçekliği açıklamadaki yetersizliği ortaya çıktıkça, Batı dışı dünyada önceden görülmemiş derecede büyük değişimlerin söz konusu olduğu bu dönemi yorumlamak için yeni bir takım kavram ve kuramlar meydana çıkmıştır. Eski paradigmanın Batılı olan ile olmayanı tanımlamakta kullandığı *ilkel-gelişkin, yerel-evrensel* gibi kavramlar yerlerini Batı ile *öteki* arasındaki ilişkiyi, aralarında hiyerarşi kurmadan değerlendiren ve etnosentrik Batılı anlayışa karşı eleştiri getiren kuram, kavram ve yaklaşımlara bırakmıştır. Bu bağlamda döneme hâkim olan Batılılaşma ideali etrafında gelişen ideolojiler açısından toplum mühendisliği çabasını ele alan kimi kavramlar kültürel fenomenlere ilişkin çözümlemelerin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Burada, hegemonya, oryantalizm, icat edilmiş gelenek ve kanon gibi kültürel yargılarda meydana gelen dönüşümü ele alan kavramlar öne çıkar. Batılı olmayan toplumlarda günümüz müziğinin,

gelenek, eğitim ve popülerlik boyutları da bu kavramlar çerçevesinde yorumlandığında anlam kazanmaktadır.

Türkiye’de Müzik Üzerinden Çağdaşlaşma İddiası ve Arka Planı

Türkiye’de genel olarak toplumsal yaşamda ve özelde müzik alanındaki *Batılılaşma* ve *çağdaşlaşma* gibi kavramların doğuşunu Cumhuriyet Dönemi ile başlatmak sınırlayıcı bir bakış olacaktır. Keza Işıktaş (2016), Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları hakkındaki değerlendirmelerde ihmâl edilen esas noktanın Cumhuriyet’in müzik politikalarının bir başlangıçtan çok, 19. yy’da Osmanlı’da başlayan modernleşme hareketlerinin yarattığı ikilemin bir sonucu olduğuna işaret etmiştir. Bir başka deyişle, tüm farklı mekanizmalarına rağmen tarihsel sürekliliğe dikkati çekmiştir. Osmanlı’nın son dönemlerinde Batıcılık kavramı altında yürütülen değişim hareketlerinin Cumhuriyet ile birlikte çağdaşlaşma olarak kabuk değiştirmesi (Ulu ve Karakoç, 2004) her iki değişim sürecinin de temelde bir takım benzer mekanizmaları olduğunu göstermektedir. Ancak bu değişimin hedefinde bazı önemli farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Balkılıç (2009) Cumhuriyet’in erken dönemlerindeki müzik politikalarının Osmanlı’nın son dönemindeki girişimlere oranla çok daha yoğun, devlet kontrolünde ve sistematik olarak yürütüldüğünü belirtmiştir. 18.yy’da askeri ve diplomatik alanda yaşanan yenilgiler Osmanlı Devleti’nin bakışını mecburen Batıya yöneltmiş ve *düşmanın* analiz edilmesini doğurmuştur. Türürlü vesilelerle geçmişten beri güçlü olan Osmanlı-Avrupa münasebetleri sonucunda elde edilen birikim ve Batı tanımı Osmanlı için artık kaybedilen toprak ve gücün durdurulması ve yerine konabilmesi için gerekli bir malzeme olmaya başlamıştı. Osmanlı’da ve Cumhuriyet Dönemi’nde ismi ister Batılılaşma isterse de çağdaşlaşma olsun, yürütülen *ilerleme* hareketlerinin temel noktası entelektüel bir ekip tarafından yürütülmüş olması ve halktan gelen herhangi bir talep ve isteğe dayanmamasıdır. Özellikle de Jön Türkler özelinde yürütülen bazı kültürel değişim faaliyetlerinin Cumhuriyet Dönemi’ndeki devrimlerle olan bağıntısı dikkat çekicidir. Bu bağıntıların en somut görüldüğü alanlardan biri de müziktir. Müzikte Batılılaşma ve çağdaşlaşma idealinin Osmanlı’da Mehter Takımı’nın kaldırılması ile başladığı ve Cumhuriyet ile birlikte devam ettiğini söylemek mümkündür. Elbette, Osmanlı’da saray ve çevresi ile sınırlanan müzikte Batılılaşma sürecinin Cumhuriyet ile birlikte tüm yurda yayılan *topyekûn* bir amaçla kurgulanması ciddi bir farkı oluşturmaktadır. Müzik alanındaki devrimin, özellikle de çok sesli müziğin, ülkemizde kurumsallaştırılması yönündeki atılımların temel niteliği, Osmanlı’da daha çok askeri yönde başlatılan Batılılaşma hareketlerinin kültürel alana taşınmasının bir temsili olmasıdır. Cumhuriyet Dönemi’nin müzikte çağdaşlaşma idealindeki temel aygıtı da doğal olarak müzik eğitimi ve müzik öğretmenleri olmuştur. Osmanlı’dan alınan ülküsel mirasın yaşatılması amacıyla Cumhuriyet Dönemi’nde müzikte *çağdaşlık*, *ilericilik*,

evrensellik vb. kavramlar altında bir takım ideolojik temelli özgün kanonlar üretildiğini görüyoruz. Eldeki araştırmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi'yle başlayan müzikte çağdaşlaşma idealinin müzik eğitimi ayağındaki temel hegemonik söylem ve kanonlarını analiz etmek ve bu yolla icat edilen (ithal edilen) geleneği tartışmaktır.

İdeoloji, Hegemonya ve Söylemin İnşası

Kültür ve ideoloji ilişkisi çerçevesinde sıklıkla başvurulan bir kavram olan hegemonya, birlikte anıldığı İtalyan düşünür A. Gramsci ile farklı bir boyut kazanmıştır. Marksist görüşlerden etkilenen ve Lenin'in ekonomik ve sınıfsal bir temele dayanan kuramından yola çıkan Gramsci, ekonomi çerçevesinde ele alınan hegemonyayı kültürel, ahlaki ve politik işlevleriyle birlikte değerlendirerek yaşamın tümünü kapsayan pratikler ve beklentiler bütünü olarak ifade etmiştir (Williams, 1990'dan aktaran Çoban, 2012: 3). Bolşevik devriminin Batı ülkelerinde temel bulamaması sorunu Gramsci'nin hegemonya düşüncesinde cevabını bulmaya çalıştığı bir konudur. Bunun cevabının sivil toplumun ideoloji üzerindeki etkisinde yattığına inanmaktadır (Vacca, 2012'den aktaran Aksoy ve Can, 2016: 63). Sivil toplum üzerinde kurulan rızaya dayanan hegemonya ideolojisi güçlendirmektedir. Bu sebeple Lenin tarafından işçi sınıfının diğer ezilen sınıflara liderliği olarak irdelenen hegemonya, Gramsci'de kültürel liderlik bakımından da ele alınır. Hegemonyayı iktidarı ele geçirmek için gerekli gören Gramsci, egemen olmak isteyen sınıfın entelektüel ve ahlaki önderliği ele almasını bunun için de ekonomik çıkarlar ötesinde düşünmek gerektiğini ileri sürer (Çoban, 2012: 3-4).

Gramsci hegemonyasının ayırt edici özelliği rızaya dayanmasıdır. Bu yüzden egemen sınıfların bağımlı sınıflar üzerindeki rızaya dayalı iktidarını sürdürme kapasitesi olarak tanımlanmıştır. Olumlu eğitici işlev olarak okulları, baskıcı ve olumsuz işlev olarak ise mahkemeleri örnekleyen Gramsci, siyasal ve kültürel hegemonyanın bu araçlar sayesinde meydana geldiğini belirtmiştir. Burada, ideoloji, kültür, felsefe ve entelektüeller kitlelerin rızasını oluşturan önemli araçlardır (Gramsci, 1971 ve Fontana, 2013'ten aktaran Bank, 20-24). Gramsci'nin hegemonya kavramına katkısının rıza üzerinde durması olduğunu belirten Hall, Gramsci'nin kültür ve mücadele alanına yaptığı vurguya dikkat çeker. Buna göre hegemonyanın toplum üzerindeki etkisi halkın sağduyusunun biçimlendirilmesi ile mümkündür. Böylece hegemonya hayat tarzları, kültürel biçimlerin tekrar üretilmesi ve sembolik temsillerin farklılaşmasını kapsamıştır (Aktaran, Subaşı, 2018: 499). Benzer bir yorum, kavramı oryantalizm açısından ele alan Edward Said'de de görülmektedir. Batı toplumunun yaşadığı kültürel çağı anlayabilmek açısından hegemonya kavramının önemine dikkat çeken Said, hegemonyanın işlediği bir toplumda fikirlerin Gramsci'nin deyimiyle *konsensüs* sayesinde rızaya dayalı bir biçimde

varlığını koruduğunu ifade eder. Bu toplumda bazı kültürel formlar diğerlerinden üstün konumda yer almakta ve bazı fikirler diğerlerinden daha çok yayılmaktadır. Bu kültürel üstünlüğe Gramsci, *hegemonya* adını vermiştir. Batının üstünlüğü düşüncesine yani oryantalizme gücünü veren de Batının bu hegemonyası ya da kültürel hegemonyasıdır (Said, 1998: 19).

Gramsci'nin hegemonya kavramını bir adım öteye taşıyan L. Althusser ise hegemonya düzenine gösterilen rızayı *Devletin İdeolojik Aygıtları* kavram-sallaştırması çerçevesinde açıklamaya girişmiştir (Aksoy ve Can, 2016: 63). İdeolojiden kaçınmanın mümkün olmadığını belirten Althusser, ideolojinin bireylere, egemen değerleri özümsettirdiğini ve sistemle uyum içinde olmalarına ya da uyumlu olan sistemler kurmalarına sebep olduğunu belirtir. Althusser; edebiyat, kitle iletişim araçları, eğitim, ahlak ve hukuk gibi aygıtların işlevinin ideoloji üretmek olduğunu ifade etmiştir (Öztürk, 2007 ve Stevenson, 2008'den aktaran Sucu, 2012: 33). Althusser'in *devletin en korkunç, en dehşetli ve en ezici ideolojik aygıtı* olarak tanımladığı aileye yönelik ifadelerinde ise ideolojik aygıtların etkisi tüm açıklığıyla tanımlanmıştır. Althusser'e göre kendileri de aynı ideolojiye tabi olan ailesi ona, korku, terbiye, saygı, çekingenlik, suçluluk duygusu gibi hisler aşılıyarak *küçük bir çocuğun kafasına, içinde yaşadığı toplumda geçer akçe olan bütün yüksek değerleri, mutlak yetkeye ve her şeyden önce Devlet'e gösterilmesi gereken mutlak saygıyı kazımak* istemiştir (Althusser, 1996:111). Başka bir önemli aygıt olan okul da Althusser'e göre egemen ideoloji ile işlenmiş bilgi ve becerileri tekrarlar yoluyla çocukların zihinlerine yerleştiren bir aygıttır (Althusser, 1989'dan aktaran, Akın ve Aslan, 2014: 87).

Gramsci ve Althusser'in çizdiği çerçeve açısından iktidarın ideolojisinin ne olduğu önemli değildir. Batılılaşma ideolojisi bakımından yorumlandığında, bireylerin kendi istekleriyle bu düşünceyi benimsedikleri bir ortam yaratılmaya çalışıldığı ve her türlü ideolojik aygıtın bu amaç için kullanıldığı düşünülebilir. 19. ve 20. yy'da Batılılaşma ideolojisinin yükselişiyile Batı dışı toplumların çoğunda bu eğilimdeki yönetimlerin iktidarda olduğu görülür. Bu toplumlarda dönemin genel söylemi *Batı ile yarışmak için Batılı yöntem ve değerleri benimsemek* düşüncesi üzerine kurulmuştur. Bu düşünce, öz kültürel değerlerin Batılı değerler ile hiyerarşik bir yapı içerisinde kıyaslandığı noktaya ulaştığında hegemonyanın varlığını görünür hale getirmektedir. Said'in deyimiyle, Batılı toplumların kendilerini Avrupalı olmayan bütün diğer kültürlerden ve halklardan yüksek görmesi temeline dayanan düşünsel hegemonya, Doğu halklarına geri kalmışlıkları ölçüsünde etki etmekte ve onlar tarafından bağımsız bir gözlemcinin ikna edilemeyeceği bir içimde tekrarlanmaktadır (Said, 1998: 19). Bu durum kısaca öz(self)-oryantalizm olarak tanımlanmıştır.

Said'e göre Oryantalizm, Avrupa'nın Doğu fikridir (Said, 1998: 9). Öz-oryantalizm ise Doğulunun *Avrupa'nın doğu fikrine* sahip olması olarak açıklanabilir. Oryantalist söylem açısından Batı, ideal olanı temsil ederken

Doğu, bu idealden yoksun olarak tanımlanmakta, ideale ulaşmanın yolu ise Batılılaşmada görülmektedir. Batıya özgü toplumsal ve kültürel kurumlar insan aklı ve biliminin ürünü olarak görülürken diğer toplumların kurumları bu değerlerden yoksun kabul edilmektedir (Ayas, 2015: 96). Oryantalizm düşüncesi Batının üstünlüğü üzerine kurulurken, öz-oryantalizm Doğulu kim-senin kendi kültürünü Batılı *üstün* değerler sistemine göre yorumlaması ve onun çarpık bir resmini yaratması üzerine temellenmektedir. *Aydın* ya da *elitler* aracılığıyla oluşturulan yorumlar *Batı'nın hegemonyasını kabul etmiş ve Batı'nın gücüne gönüllü olarak teslim olmuş Doğulu özneyi* göstermektedir (Etkind, 2007'den aktaran Bezci ve Çiftçi, 2012: 143).

Öz-oryantalizm Batılılaşma ideolojisini güçlendiren hegemonyanın ve ideolojik araçların bir sonucu/besleyicisi olarak kabul edilebilir. Bununla beraber benimsendiği noktadan itibaren hegemonyanın düşünsel temeline katkı sağlayan bir araca dönüşmektedir. Öz-oryantalizm fikrinin yerleşebilmesi bakımından bu yöndeki söylemlerin özellikle rol model kabul edilen elitler tarafından savunulması, tekrarlanması ve karşıt fikirlerin itibarsızlaştırılması önem taşır. Bu noktada oluşturulan söylemler kanoniktir. Başka bir deyişle, norm koyma özelliği göstermektedir. Batılı oryantalist düşünceyi benimseyen Doğulu elit, ideolojik çerçevesini bu söylemlerle oluşturmaktadır. *Geleneğin icadı* gibi bir takım yöntemler de bu söylemlerin bir parçasıdır. Bu bağlamda kültürel hegemonyayı görünür kılan kanonik söylemlerin inşası, Batılılaşma ideolojisinin kültürel analizi bakımından önem taşıyan bir inceleme konusudur.

Geleneğin İcadı: Arka Planı ve İşlevleri

Esasen modern zamanlara ait birçok uygulama ve ritüelin tarihsel bir köken algısı yaratacak şekilde geçmişle ve geleneklerle ilişkilendirilerek üretilmesi sosyal bilim alanında *geleneğin icadı* olarak tanımlanmaktadır. E. Hobsbawm ve T.Ranger'ın (1983) *Geleneğin İcadı (The Invention of Traditions)* isimli kitapları vasıtasıyla sosyal bilim alanına kazandırdığı *geleneğin icadı* terimi geleneksellik ve modernlik ikileminde yürütülen tartışmalara yeni bakış açıları sağlamıştır. Bu teorinin sahiplerine göre icat edilmiş gelenek; *törenselleşmiş ya da simgesel bir niteliği olan, tekrarlar yoluyla davranış normlarını ve belli değerleri aşulamayı amaçlayan, geçmişle doğal şekilde sürekliliği olduğunu düşündüren bir uygulama bütünüdür* (Hobsbawm, 1983: 1). Bu tanımda dikkati çeken nokta, icat edilmiş geleneğin geçmişle kesintisiz ve kendiliğinden bir süreklilik içinde o güne dek geldiğine ilişkin bir algıya dayandırılması gerektiğidir. Vural'a (2014) göre resmi olarak yürütülen gelenek icadını devletler eğitim, basın, siyasi örgütleri vb. organları ile yürütürken, gayriresmî gelenek icadını çeşitli kulüpler, cemiyetler ve topluluklar üstlenmektedir. Özellikle yeni devletlerin ya da rejimlerin kuruluşunda yeni yapıyı tabana kabul ettirmek ve meşrulaştırmak amacıyla yapılan gelenek icatlarının en temel

işlevi gelebilecek tepki ve uyumsuzluk süreçlerinin azaltılmasıdır. Bu yüzden, halka yeni uygulamaların aslında kendilerine yabancı olmadığına, geleneklerine dayandığına ilişkin bir takım işaretler sunulur. Böylelikle gelenekten alınan görsel, işitsel, davranışsal vb. birçok kültürel öge ya da sembolü icat edilmiş gelenek formunun içine yerleştirmek en sık kullanılan gelenek icadı tekniklerinden ola gelmiştir. Vural'ın (2014: 344) ifadesiyle belli bir tarihsel geçmişe referansta bulunmakla birlikte icat edilmiş geleneklerin özgüllüğü, bu sürekliliğin büyük ölçüde yapay ve uydurma olmasında yatar. Bu yapay ve uydurulmuş sürekliliğe rağmen icat edilmiş geleneklerin ana işlevi yapılan devrim ya da savaşlar sonucundaki yeni düzenin meşruiyet sorununu çözebilmektir. Hobsbawm (1983) 19.yy Avrupa'sında kiliseye karşıt bir yeni gelenek geliştirebilmek amacıyla yeni bir toplumsal bir hafıza inşası için bir takım seri üretimlere geçildiğini belirtmiştir. Okullar, meydanlar gibi toplumsal hafıza mekânlarında yapılan çeşitli törenlerde yeni düzenin meşrulaştırılmasına ilişkin görsel, işitsel, bedensel ve duygusal araçlar olabildiğince kullanılmıştır.

Kültürel Hegemonya Aracı Olarak Kanonlar

Kanon kavramının ayrıntılı bir incelemesini yapan Assman (2015), kelimenin farklı anlamlarını a) ölçek, cetvel, ölçüt; b) örnek, model; c) kural, norm; d) tablo, liste şeklinde dört grupta sıralamıştır. Buna göre kanon öncelikle bir araç, mecazi anlamda ise kurallara uygun davranış biçimini belirleyen, *olanı değil olması gerekeni de gösteren bir normatif (kural koyucu) araçtır*. Ancak kavram, zaman içinde araçsal karakterini yitirerek bir ölçek yerine kutsal eserler ya da yüksek bağlayıcılık karakteri olan normlar ile ilişkilendirilir olmuş, değer yargısı içerir hale gelmiştir. Böylece, özel bir mükemmelliğin arandığı olağan dışı bir norm biçimine bürünmüştür. Kanonun, toplumun kurallarına ve anlam dünyasına yabancı olan bu düzenleme bu sisteme dışarıdan ya da yukarıdan dâhil olduğunu belirten Assman'ın verdiği örneklerden birisi *Stalinist kanon*'lardır. Sansür yoluyla sanata müdahale edilen bu dönem bir *kültürel bağımlılık kanonu* oluşturmaktadır. Böylece kültürel pratik, *bir dogma ya da ideolojinin yüksek disiplinine tabi* kılınmıştır (Assman, 2015: 116-126). Kanonun iki şeyi ayırt etmekten öte birini idealize etmek üzerine kurgulandığını belirten Assman, kanonun üstün sayılan değer konusunda motive edici olduğunu ifade etmektedir. Başka bir deyişle kanon anlam ve kimlik inşasına katkıda bulunmaktadır:

...Bu yüzden kanonu, bireysel kimliğin de temelini oluşturan, ortak kimlik oluşturma ve bu kimliği sağlamlaştırma ilkesi olarak diğer deyişle, toplumsallaştırarak bireyleştirme, *bir toplumun normatif bilincine* (Habermas) boyun eğerek kendini gerçekleştirme olarak nitelendiriyoruz. Kanon böylece bireysel kimlik ile toplumsal kimlik arasındaki ilişkiyi kurar. Bir toplumun tamamını ve aynı zamanda bireyin o toplumun üyesi olarak

kimliğini kurarken benimsediği bir anlam ve değerler sistemini temsil eder (2015: 135-136).

Kanonlar sadece toplumsal yaşamda değil; normatif, hatta biçimleyici bir işlevle akademi de görülmektedir. Dowd (1991) ABD'ndeki sosyoloji alanı doktora programlarının ve genel olarak sosyoloji disiplininin pozitivizmin hegemonyası altında olduğunu ve alana özgü *yorumcu (interpretive)* bir kültürün gelişiminin bu nedenle engellendiğini belirtmiştir. Sosyoloji alanındaki bu *emperyalizmin* entelektüel yaratıcılığı yaraladığına ve ciddi bir verimsizlik yarattığına dikkat çeken Dowd'un (1991: 308) kullandığı *emperyalizm* metaforu sosyoloji alanında özgün bir düşünce ve yöntem geliştirmeyi engelleyen standartların hegemonyasına yani kanonlara gönderme yapmaktadır. Sosyal bilim alanındaki her türlü kalıp, tekrar ve standardı açıklayan ortak bir metafor olarak kanonların bilimsel alanda bir disiplin oluşturma olanağını aşan, disiplinlerin sınırlarını katılaştıran ve hatta tek bir disiplinin içinde bile hareket ve yaratıcılık olanaklarını sınırlayan karakteri elbette kavramın tarihsel köklerine uzanmaktadır. Yunancadaki *kanna (kamuş)* kelimesinden üretilen *kanon (ölçme çubuğu, cetvel, kural)* kelimesi Batı alanyazınında ilk olarak Hristiyanlıkla ilgili dini bir kavram olarak ortaya çıkmıştır (Jubber, 2006: 322). Hristiyanlığa ait kutsal metin külliyatına dayanan dinsel kanonları (*sacred canon-kutsal kanon*) kurallar halinde formüleştiren (*canon laws-kanon yasaları*) Hristiyan Kilisesi'nin kavramı kurumsallaştırdığını belirten Jubber (2006: 322), kanon kavramının zaman içinde din dışı alana da geçerek çeşitli sanatsal ve bilimsel alanlarda/disiplinlerde de bir metafor olarak işlev gördüğünü yazar.

Böylelikle kanonlar birçok disiplinde uyulması zorunlu belirli yasalar, kurallar, ölçütler, değerler, yargılar, standartlar, testler, yöntemler geliştirilmesine yol açmıştır (Jubber, 2006). Bu standartlaşma ile üretilen metinler o alandaki kanonlaşmanın standartlaşmasına yardımcı olacak birikimini de ürettiğinden kanonlaşma ve kanonik metinler arasında simbiyotik tarzda bir ilişki göze çarpmaktadır. Bir disiplin içindeki kanonik metinlerin göstermesi gereken ortak noktaları Jubber (2006: 233) üç başlıkta toplar: a) çalışmanın amacı ve hedefleri, b) bir takım örnek (model) kitaplar, teoriler ve kavramlar, c) bir takım kabul edilmiş prosedürler ve yargı kalıpları.

Bunun neticesinde kanonlaşma; metinlerde ne yazılacağına, neyin eğitiminin verileceğine, bir müfredatın içeriğine, bir disiplin içindeki yeterliğin ne olduğuna ve bir disiplinde neyin önemli ve özgün olduğuna karar verme gibi (Jubber, 2006: 233) görünmeyen bir otorite figürü, norm koyucu olarak rol almaya başlar. Bir disipline ait tüm kişilerin uyması gereken kapsayıcı ve bağlayıcı zorunluluklar üreten kanonlar Jubber'e (2006: 233) göre bu özellikleri bakımından kökenlerinin bulunduğu dinsel kanonları temel almakta, bilimsel bir disiplin içindeki kişiler bu kanonları inanç benzeri bir kabulle karşılamakta, içselleştirmekte ve kullanmaktadırlar. Özellikle akademik çevrede ya-

zılı/yazısız standartlar bağlamında *bilimsel/mesleki sosyalizasyonu* gerçekleşen bir kişinin bu kanonlardan bağımsız bir mesleki kimlik geliştirmesi ve ürün vermesi güç görünmektedir. Bir disipline ait bilimsel çalışmaların gidecek birbirine benzemesinin altında o disipline ait kanonlaşmanın yarattığı güvenli sular bulunmaktadır.

Keza, How (2007) birçok disiplinin omurgasını oluştursa da kanonlara dayalı klasik metin anlayışının son yıllarda ciddi şekilde eleştiri aldığı belirtilmiştir. Kanonların ideolojik varsayımlar, gerilimler ve süreksizlikler gibi entelektüel zayıflıklar üzerinde inşa edildiğini belirten How (2007) kanonik metinlerdeki *gerçek yaratma (truth-creating)* stratejilerini çökertmenin, en azından post-modern teorisyenler için, bir görev olmaya başladığını yazmıştır. Kanon kırıcı entelektüel girişimlere örnek olarak How (2007) İngiliz Edebiyatı alanındaki klasik metinlere yönelik 90'larda ABD'de başlayan çalışmaları örnek olarak gösterir. Bu çalışmalar sosyoloji alanında taşınmış ve özellikle Marx, Weber ve Durkheim klasik yazarlar olarak ele alınarak görüşlerindeki stratejik ve bilişsel kanonlar kırılmaya çalışılmıştır (How, 2007). Outhwaite (2009) bu yazarları İngiliz sosyolojisinin ve sosyal teorisinin birinci kuşak *holy trinity* (kutsal üçlü) ekolü; Bauman, Beck, Bourdieu ve Giddens gibi isimleri de bu ekolün devamı niteliğindeki ikinci kuşak ekol olarak tanımlamıştır. Bu örnekler üzerinden gidersek, entelektüel bir alanda belirli bir düşünce ekolü, söylem ya da araştırma metodolojisi yaratmanın ortak strateji ve eylemlerde buluşan bir mesleki kitleye bağlı olduğunu düşünebiliriz. Ancak kanonların entelektüel açıdan yaratabileceği tehdit ince bir noktada saklı olup How'un (2007) ifadesindeki *ideolojik varsayımlar, gerilimler ve süreksizlikler* üzerine inşa edilebilme potansiyellerinde gizlidir. Bir bilim disiplinindeki isimlerin kapalı bir cemaat gibi ortak ezber ve replikalar üzerinden inşa ettikleri ve zamanın değişimlerine kapalı *gerçek-yaratma* (ya da subjektif bir gerçeğe saplanma, tekilliğine inanma) eylemleri kimi zaman gerçeği değil ait oldukları *bilim cemaatini* meşrulaştırma gayretini içerebilmektedir. Jubber'in (2006) kanonik metinleri dinsel söylemlere benzettiği nokta tam olarak da budur.

Türk Müziğinde Modernleşme ve İcat Edilmiş Gelenekler

Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Mahmut Dönemi'ne atfedilen Batılılaşma hareketlerinin Avrupa'da da hız gösteren bu tür gelenek icadı uygulamalarıyla aynı döneme denk gelmesi ilginçtir. Elbette Avrupa'ya kıyasla çok farklı amaç ve mahiyetlerde yürütülen bu uygulamalarda Osmanlı'nın ana amacı Deringil'e (2002: 173) göre *meşruiyet açığının üstesinden gelme mücadelesi* olarak tanımlanmıştı. Dönemin kendine özgü mekanizmalarının verdiği destekle Osmanlı'da çeşitli toplumsal grupların siyasallaşması devletin otoritesini ve siyasi meşruiyetini bir takım yeniliklerle desteklemek zorunda bırakmıştı (Avcı ve Avcı, 2017: 43). Bu bağlamda, *gündelik yaşamda daha çok yer*

bulmaya başlayan milli bayramlar, resmi kutlamalar, askeri geçit törenleri ve marşlar gibi pratikler ile devlet armaları ve bayraklar gibi semboller (Avcı ve Avcı, 2017: 43) Osmanlı’nın yeni devlet ve yönetim uygulamalarını halka benimsetmeye yönelik gelenek icatları olarak belirlemiştir. Bu tür anma ve törenler gibi icat edilmiş geleneklerin halka açık hafıza mekânları olan meydanlar, sokaklar ve parklar gibi kamusal alanlarda gerçekleştirilmesinin yanı sıra, eğitim müfredatlarının tartışılmaz birer unsuru olan önemli günler ve haftalar gibi uygulamalar da milli ve ulusal bir hafızanın devlet eliyle inşasında rol oynamıştır. Osmanlı’da gelenek icadı olarak görülebilecek ilk uygulamaların II. Mahmut döneminde başladığını belirten Çoruk (2016: 81) padişahın doğum ve cülus yıldönümlerinin kutlanması ve Söğüt’te Ertuğrul Gazi Türbesi’nde düzenlenmeye başlanan anma törenlerini örnek olarak göstermiştir. Halkın gözünde Osmanlı Devleti’ne saygınlık kazandıracığı düşünülen bu tür açık tören ve merasimler temelde Batı kaynaklı olup, Avrupa’da düzenlenen taç giyme törenlerini ve çeşitli saray festivallerini çağrıştırmaktadır. Yine padişahın doğum günlerinde, düğünlerde ve cuma selamlıklarında Müzik-i Hümayûn’un boy göstermekte oluşu ve burada resmi marşların yanında Batı müziğinden çeşitli eserler de seslendirilmesi (Alimdar, 2016: 29-42, 85-86) bu imajı güçlendiren unsurlardır. Burada devletin Batılılaşma ile saygın görünme arasında kurduğu ilişki görünür hale gelir.

Türk modernleşme hareketinin temelde Batının gelişmiş devletlerinin siyasi ve ekonomik saldırılarından korunmak için istikrar ve güce duyulan ihtiyaçtan kaynaklandığı ileri sürülmektedir. *Savunmacı (defansive) modernleşme* olarak tanımlanan bu tip modernleşme süreçlerinde temel güdü toplumlumun dışından gelmekte ve modernleşmenin ulusal güvenlik için hayati olduğuna inanılmaktadır (Ward ve Rustow, 1964: 438). Bu eğilim Osmanlı’nın son dönemlerinden itibaren giderek artan bir biçimde belirginleşir. Örnek vermek gerekirse, özellikle Balkan Savaşları sonunda yaşanan toprak kayıpları ve düş kırıklıkları sonunda İttihat ve Terakki tarafından kaleme alınan ve 31 Ocak 1913’de halka ilan edilen beyannamede devletin içinde bulunduğu güç durum ortaya konduktan sonra *el birliği ile vatanı savunma* söylemi ortaya atılır (Çoruk, 2016: 83). Bu bağlamda İttihat ve Terakki yönetimi milli beraberlik ve ortak hareket etme şuurunu inşa etme amacıyla Osmanlı Devleti’nin kuruluşu ve İstanbul’un Fethi vesilesiyle çeşitli kutlama ve anma törenlerini devreye sokar. Akabinde *İstiklâl-i Osmâni Günü* ilk olarak 30 Aralık 1913, *Fatih Sultan Mehmed Han-ı Gazi İhtifâli* (İstanbul’un Fethi Törenleri) ise 13 Haziran 1914’de kutlanır (Çoruk, 2016: 83). Üzerinden bir hayli zaman geçmiş olmasına rağmen kutlamalara vesile olan bu iki önemli olayın toplumsal hafızayı canlandırması, vatandaşlık bilincini oluşturması ve bağımsızlık tehdidine karşı birlik oluşturmadaki rolü kadar, Osmanlı Devleti’nin zayıflayan saygınlık ve meşruiyetinin arttırılmasında, birey ve devlet düzeyinde kaybedilen özgüvenin kazanılmasında da etkili olması beklenmiştir.

Osmanlı’da her alanda yaşanan bu yenilenme gereksiniminin Batı modeli

inşası özellikle II. Mahmud döneminde hızlanmış ve radikalleşmiştir. Yeniçeri Ocağı'nın ve Mehterhâne'nin kaldırılması Osmanlı kültür yaşamında sadece o dönem için radikal bir değişim olmakla kalmamış, etkileri günümüzde de tartışılan kültürel bir değişim zincirini başlatmıştı. Mutlu (2014) *eski ve yeni arasında kurulan bu tarz karşıtlıklarla, geçmişin simgesel anlamlar açısından güçlü kurumları üzerinden bir hafıza kaybı* yaratıldığını belirtir. Bu hafıza kaybı sadece icra geleneği ile yaşama geçme şansı olan Mehter sound'unun toplumun işitsel hafızasından silinmesini doğuracak, böylelikle bir gelenek yok edilecek ve yerini Batılı anlamda kurulmuş bir icat edilmiş geleneğe, bandoya bırakacaktı. Bu *yok etme* anlayışının müzikteki diğer tezahürleri Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerek resmi gerekse de bireysel olarak yaşama devam edecektir. Mehterhâne'nin yerine kurulan Muzika-i Hümayûn müzikal bir kimlik taşıdığı kadar Osmanlı'da bir saltanat ve hilafet kurumu olarak da bir işlev ve anlam yüklenmişti (Öztürk, 2014). Ayrıca Muzika-i Hümayûn Batı müziği modeli bir kurum olmakla birlikte bünyesinde fasıl takımlarından oluşan alaturka grupları da barındırmakta, böylelikle hem Batı hem de Osmanlı müziği icra eden müzisyenler yetiştirmekteydi. Muzika-i Hümayûn kadrolarından oluşturulan ve bu açıdan saltanat ve hilafet simgesi bir kurumun devamı niteliğinde olan Musiki Muallim Mektebi'nin müzik öğretmeni yetiştirme misyonu üzerinden çağdaşlaşmanın bir simgesi haline getirilmesi Öztürk'e (2014) göre ideolojik bir açmazı göstermektedir. Buna rağmen, Musiki Muallim Mektebi Batı kaynaklı çok sesli müziği yurda yayacak müzik öğretmeni yetiştirme görevini ve ideolojisini üstlenmiştir.

Osmanlı'nın ilk müzik eğitim kurumu olarak ortaya çıkan Dârülelhan'ın (1916) kuruluş amacında Avrupa'nın gelişmiş müzik eğitimi ve temsil gücünün yanında yetersiz görülen Türk mûsikîsinin acilen bir eğitim kurumuna ihtiyacı bulunduğu düşüncesinin (Özden, 2018:100) yer alması, Musiki Muallim mektebini ortaya çıkaran düşüncelerle benzerliği açısından dikkat çekicidir. Zamanın eğitim bakanı Ahmet Şükrü Bey Türk Müziğinin yeniden düzenlenme ve modernize edilmeye ihtiyacı bulunduğu, eğitim programı ve öğretmen kadrosunun millileştirilmesi gerektiğine inanmaktadır (Duman, 2017: 117). Dârülelhan her ne kadar Türk müziği eğitimine yönelik bir kurum olsa da kuruluş felsefesindeki bu modernleşme vurgusu önemlidir. Bu vurgu yer yer Batı müziğini yüceltecek noktaya kadar ulaşır. Dârülelhan mecmuasında yazan H.B. Yönetken, Batı müzik tekniğini en yüksek seviyede görmekte, en kıymetli ve en güçlü müzik aracı olan bu müziği diğer çağdaş uluslarda olduğu gibi müzik dehâmıza vasıta yapmamız gerektiğini belirtmektedir (Kolukırık, 2014: 495).

Klasik Müziğin Batı Müzik Kültüründeki Hegemonyası

Hegemonyanın kapsamı ve etkinliğini anlamak açısından burada bir parantez açarak 19. yy'dan itibaren Doğu kültürlerine süratle hâkim olan

düşüncenin Batı’daki durumunu ele almak yerinde olacaktır. Aslında var olan durum ne Osmanlıya ne de diğer Doğu toplumlarına özgüdür. Oryantalist düşünce yalnızca Doğuyu değil *Batı içindeki Doğuyu* da etkisi altına almaktadır. Örneğin 19. yy Amerika’sında Amerikan yerlilerinin, Afro-Amerikalıların ve Latin Amerikalıların müzikleri öğretmenler tarafından *ilkel* olarak değerlendirilmekte ve müfredata uygun görülmemektedir. *Halk müziği* sıfatı ise çoğunlukla karmaşık Avrupa sanat müziğinin basit ve minimalist kökenini tanımlamakta kullanılmıştır. Bu eğilim popüler müzik türlerini de kapsar. Zamanın ırkçı düşünceleri ile paralel olarak blues, ragtime ya da caz gibi Afro-Amerikan popüler müzik türlerinin müfredata dâhil edilmesi yasaktır. Caz ancak 1950’lerde müfredat dışı kulüp aktivitelerinde yer almak üzere okullara girebilmiştir (Volk, 1998, Campbell, 1991, Mark and Gary, 2007’den aktaran Campel ve Higgins, 2015: 642).

İrksal eşitsizlik düşüncelerinden bağımsız (ya da buna paralel) olarak klasik müziğin diğer müzikler, özellikle de kitle müziğinin¹, karşısında yüksek bir sınıf kültürünün göstergesi olarak araçsallaştığını görürüz. Fink (1998) Batıda 1830’dan itibaren, herkes tarafından benimsenip dinlenmese de, çok sınırlı bir klasik müzik repertuarının egemen olduğunu, bu tür kanonik konserlerin temel motivasyonunun bir *sınıf çekiciliği* olduğunu belirtmiştir. Böylelikle 19.yy sonlarından 1965’lere dek klasik müzik, müzik kültürü/beğeni hiyerarşisinin zirvesine yerleştirilmiş oluyordu. Klasik müzik repertuarının kanonik tekrarının, 60’lara doğru gelişimini hızlandıran kitle kültürünün yıkıcı etkisine karşı bir savunma stratejisi olduğunu belirten Fink (1998); deha, aşkınlık ve özerklik gibi güçlü sosyal gizemlerle sarmalanan 19.yy romantizminin konservatuar/büyük senfoni orkestralarının repertuarlarında ve opera binalarında bir ibadet gibi korumaya alındığını yazar. Klasik müzik, Fink’e (1993: 141) göre, böylelikle giderek belirli kitleler ve üniversite müzik bölümleri dışında çok fazla kişinin dinlemediği ancak muazzam bir kültürel otoriteye sahip *çağdaş müzik* gerçeğine dönüşüyordu. Avrupa müzik eğitiminde klasik müziğin popüler müziğe yönelik bu hegemonyasının 1990’lı yıllarda bile devam ettiğini görüyoruz. Cutietta (1991) okul müziğinde popüler müziklerin klasik müzik hegemonyasına yönelik bir meydan okuma içinde olduğuna ve kendine yer elde etme mücadelesi verdiğine dikkat çeker. Green (2006) ise okullardaki müziğin, içeriden bir bakışla, *öğrencilerin kendi müzikleri (popüler müzik)* ve *yaşlıların müzikleri (klasik müzik)* olarak örtük bir şekilde zaten ayrıştığını belirtir. Bu noktada ilginç olan İsveç, Norveç, Finlandiya gibi İskandinav ülkelerinde bazı popüler şarkıların ve caz müziği örneklerinin daha 1930’larda okul müzik müfredatlarına girmiş olmasıdır. Merkez Avrupa’dan farklı bu uygulamaların İngiltere’de başlaması ise 1980’leri

¹ Burada kitle kültürü kavramı Frankfurt Okulu’nun tanımına bir gönderme yapacak şekilde kullanıldığından, klasik müziğin yani ‘yüksek kültürün’ karşısına konumlanan bir kültür olarak algılanmalıdır.

beklemiş (Welch ve diğ., 2004), klasik müzik ve popüler müziğin okullarda eşit şekilde yer almaya başlaması 2000'leri bulmuştur (Green, 2002). Öte yandan, desteklendiği zamanlarda bile popüler müziğin klasik müziğe atfedilen evrensellik, orijinallik, özerklik ya da karmaşıklık gibi soyut niteliklerle yarılandığı ve programlarda ancak klasik müziğin *yanında* yer bulabildiği görülmektedir. Fiilen kullanıldığı durumlarda ise popüler müziğe bu özelliklere sahip değilmiş gibi yaklaşılmış ve klasik müziğin nihai üstünlüğü peşinen kabul edilmiştir. Eğitim programlarında popüler müziklerin sadece *iyi örneklerine* yer verilmesinin beklenmesi de buna bağlı bir durumdur. Bu sebeple müzik eğitimi sadece okullarda değil anaokullarından üniversiteye kadar klasik ölçütlerin kurulması ve sürdürülmesinde merkezi bir mekanizma olarak tanımlanmıştır (Green, 2003: 267-268). Popüler kültüre yönelik nesnel bakışı alanyazına kazandıran İngiliz Kültür Okulu'nun duruşuna rağmen popüler müziklerin okul müziğinde bu denli zorlukla yer bulabilmesinin nedeni elbette kendisini Avrupa kültürel mirasının taşıyıcısı ve yüksek kültür olarak tanımlayan klasik müzik geleneğinin otoritesi ve direnci olmuştur. Bu bağlamda, ülkemize daha II. Mahmud döneminde giren klasik müziğin ideolojik ve hegemonik bir araç olarak kullanılması Avrupa'daki çatışmalarla paralellikler göstermektedir ve tam olarak Althusser'in hegemonyanın ardındaki *İdeolojik Devlet Araçları* tanımına denk düşmektedir.

Türkiye Müzik Eğitiminde Kanonik Söylemler

Müzik eğitiminde Batı tipi bir modelin örnek alınması ile birlikte Cumhuriyet Dönemi müzik devriminin önde gelen anahtar kavramlarından biri *çok seslilik* olmuştur. Türk müzik yaşamına yön vermesi için ülkeye davet edilen Hindemith gibi Batılı uzmanlar Türk Müziği için çok seslendirilme ihtiyacına vurgu yapıp müzik türlerini de buna göre bir hiyerarşi içerisine yerleştirirler. Bu çerçevede, *kaybolmakta olan alaturka müzik çok seslilik açısından yetersiz, halk müziği ise kullanışlıdır* (Balkılıç, 2009:94). Bu düşünceye göre *kullanışlı* olan halk müziği bile ancak çok seslendirilmesi halinde anlam kazanacaktır. Tek sesli geleneksel müziklerimize yönelik aleyhte propagandalarla birlikte ilköğretimden itibaren müzik dersi müfredatı Batılı anlamda kurgulanmıştır. Müzik alanında icat edilmiş modernite göstergelerinin başında geleneksel müziklerimizin çok seslendirilmesi bir başka deyişle *modernizasyonu* da gelmektedir. Z. Gökalp ve Atatürk'ün söylemlerine dayandırılan bu çok seslendirme/modernizasyon girişimlerinin müzik teorik zeminden çok ideolojik temelli olmasının nedeni, doğal süreçlerle değil, önce imparatorluk ardından da devlet eliyle yürütülen icat edilmiş bir gelenek olmasıdır.



Şekil 1. Türkiye müzik eğitiminde kanonik söylemlerin arka plan hiyerarşisi.

Osmanlı'dan alınan Batılılaşma/çağdaşlaşma mirasıyla yola çıkan Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik devriminin en önemli aygıtlarından biri olan müzik eğitimi söz konusu idealin gerçekleştirilmesi yolundaki icat edilmiş gelenek ve kanonik söylemlerin ana mecrası olmuştur. Bir bilim/inanç sistemi içinde uyulması gereken tüm standart ve protokolleri, yasaları, değerleri barındıran kanonların kolektif bir bilinç oluşturma ve bu yolla hegemonyanın değer ve söylemlerinin benimsenmesinde temel bir aygıt olması Türkiye müzik eğitiminde de gözlenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren müzik eğitiminin bir gelenek icadı ve hegemonyanın sözcüsü olarak işlev görmesine yarayan kanonik söylemler müfredatlar, kitaplar, makaleler gibi kalıcı hafıza oluşturan metinlerin birçoğunda tekrarlanarak günümüze dek gelmiştir. Bu kanonların çoğu Cumhuriyet Dönemi ile yaşattır. Bu tekrarlar ile ayrıca kanon statüleri de iyiden iyiye sabitlenen söylemlerin müzik eğitimi camiasında bir tür kolektif bellek işlevi görerek, Jubber'in (2006) ifadesiyle, cemaati (mesleki örgütler, mesleki kamuoyu vs.) meşrulaştırma, ilke ve değerlerini yarı kutsal hale getirme gibi işlevlere büründüğünü de görüyoruz. Bundaki amaç elbette kanonların bir üst yapıda bağlı oldukları gelenek icadının bir gereği olarak geçmişle kurlmaları gereken süreklilik gereksinimidir. Böylelikle kitle kendisini tarihsel açıdan belirli bir misyona ve geleneğe ait hissedecektir. Osmanlı'da II. Mahmut Döneminde uygulamaya konan Osmanlı Kuruluş Günü ve İstanbul'un Fethi Törenleri gibi gelenek icatlarının da işlevi hatırlanacağı üzere tam olarak buydu. Türkiye müzik eğitimindeki kanonlar, cemaatin kendini tanımladığı sıfatlarla birebir aynıdır: *çağdaş, evrensel, ilerici, aydın vb.* Müziğe verilen değerler bağlamında kanonlar ise şunlardır: *evrensel, çağdaş, ileri, çok sesli, gelişmiş.* Bu kanonların negatif formlarını görmek de mümkündür. Cemaatin kendisi gibi düşünmeyen ya da karşı taraf, öteki olarak tanımladığı kişi ya da kitleler için ürettiği kanonlar ise, *ilkel, yerel, gerici, yoz vb.* ifadelerdir. Sıfat düzeyinde kanonlara ek olarak düşünce kalıpları halinde kanonlara da rastlamak mümkündür (Bkz. Tablo 1).

Tablo 1. Türkiye müzik eğitiminde kanonik söylemler.

Kanonik Söylemler			
Sıfatlar			Düşünce Kalıpları
Cemaati Tanımlayan Sıfatlar	Müziği Tanımlayan Sıfatlar	Karşıtlara Yönelik Sıfatlar	Müziğe İlişkin Kanonlar <ul style="list-style-type: none"> Müzik evrensel, yaşamın ayrılmaz parçasıdır, Müzik bir dil ve iletişim aracıdır, Kötü müzik-iyi müzik, Müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre.... Müzik medeniyetin ölçüsüdür, Müzik toplumları ve bireyleri biçimlendirmede etkili bir araçtır, Bilim ve teknolojiye ilerlemiş bir toplumun müzikte de gelişmiş olduğu, Müzik tüm sanatlar içinde insan ruhu üzerinde en derin etkiyi uyandıran sanattır,
Çağdaş, Evrensel, İlerici, Aydın, Gerçek Sanatçı	Çağdaş, Evrensel, İleri, Çok sesli, Gelişmiş	İlkel, Yerel, Geric, Yoz	Milli Musiki Çerçevesinde Kanonlar <ul style="list-style-type: none"> Milli müzik eğitimi, Çok seslilik ve demokrasi arasında pozitif ilişki vardır, Operayı ve çok sesli müziği sevdirmek, Anadolu'nun öz müziğinin çağın dinamiklerine uygun biçimde işlenerek ülkemize ve dünyaya sunulabilmesi, müzik eğitiminin bu noktada büyük rol oynaması, Müzik Eğitiminin İşlevine İlişkin Kanonlar <ul style="list-style-type: none"> Toplumun çok sesli müziğe geçişi ve uyumlanmasında müzik eğitimi önemli rol oynar, Cumhuriyet'in korunması ve yaşatılması için müzik eğitiminin yaşamsal bir önem arz etmesi, Okul şarkıları çocukların duyuğu ve düşünce dünyasına uygun olmalıdır, Çocuklara müzik sevgisi aşılamak, Şarkılar re-la sesleri arasında olmalıdır, Eğitim davranış değiştirme sürecidir ve müzik eğitimi de müziksel davranış değiştirme sürecidir, Öğretmenlik toplum mühendisliğidir, Sürekli değişen toplum koşullarına uyum sağlayabilen, sorun çözebilen, eleştirel bakış açısı geliştirebilen yaratıcı zekâyâ sahip bireyler yetiştirmek, Müzik eğitimi, sanat eğitiminin önemli bir boyutudur, Müzik zevki ve bilincinin geliştirilmesi, Müzik kültürü ve beğeni eğitimi, Müzik eğitiminin temel boyutlarından olan çalgı eğitimi, Popüler Kültür ve Müziğe İlişkin Kanonlar <ul style="list-style-type: none"> Arabesk ve pop yoz müziktir, Ticari müzik, Müzik Teorik Kanonlar <ul style="list-style-type: none"> Makamları Batı dizileri üzerinden açıklamak Makamlardaki mikrotonal perdeleri yok etmek Nota ve müzik teorisi ağırlıklı müfredat

Müziğe İlişkin Kanonlar

Müzikoloji geleneği ve alanyazınında müziği tanımlamak çoğunlukla kaçınılan bir davranış olsa da ülkemiz müzik eğitimcilerinin bu konuda oldukça girişimci ve cesur oldukları görülmektedir. J. Blacking ya da A. P. Merriam gibi alanın önde gelen isimlerinin müziğin toplumsal/kültürel boyutlarına ilişkin sınırlayıcı ve genelleyici olmaktan uzak kimi işlev açıklamalarına ve temkinli tavırlarına rağmen müziği tanımlamaya yönelik bu yerli girişimler müzikolojik bir bakıştan çok cemaatin tekrarlama için gereken kanonları yaratmaya yöneliktir. D. Raffman'ın (1988) neredeyse tüm kariyerini oluşturan *müziğin tanımlanamazlığı* (*the ineffability of music*) konusu/problemi ulusal müzik eğitimi alanyazınımız incelendiğinde bir iki cümle ile çözülmüş görünmektedir. Müzik eğitimcisi A. Uçan'a ait müzik tanımı alandaki hemen hemen her tez ve makalede bir zorunluluk şeklinde tekrarlanarak ve hiçbir şekilde eleştirilmeyerek Türkiye müzik eğitimi alanyazınında müziğe ilişkin en sık kullanılan kanon olmuştur. Bu yolla klasikleşip yarı kutsal hale gelen kanonların karşısında özgün bir düşünce, teori ya da yöntem çıkarmanın güçleşmesi olası potansiyellerin de baskılanmasını doğurmuştur. Bu tür popüler kanonların yanı sıra bazı çalışmaların başında Mustafa Kemal Atatürk'ün kimi vecizelerine yer verildiğini de görüyoruz. Yazının bütününe ilişkin eleştiriler doğal olarak vecizeye ve sahibine de uzanacağından, cemaatin içinden çıkabilecek bilimsel eleştiri ve bakış özgürlüğü baştan engellenmektedir.

Yazar, daha da büyük bir figür üzerinden yarattığı bu güvenli alanda böylece eleştiriden uzak olmayı sağlamaktadır. Bu haliyle *eleştirilemezlik* zırhına bürünen çalışmalar bilimsel açıdan hiçbir özgünlük ya da nitelik içermese de sonraki çalışmalara ve kanonlara genetik köken sağlamaya devam ederek cemaat kimliğinin nakşedildiği yarı kutsal metinler olarak işlev görmektedirler. Uçan'ın (1994:10), *belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütün* şeklinde yaptığı tanıma bakıldığında müziğin oryantalist bir bakışla ele alındığı göze çarpmaktadır. Bu tanım, müziğin tek bir tanımı olduğu varsayımından hareketle, Batı müziğinin *evrensellik* düşüncesi ile bağdaştırılan biçimine yöneliktir. Aslında müziğin bu şekilde rahatça tanımlanabilmesinin arkasındaki esas etken de bu evrensellik düşüncesine olan katıksız inançtır. Tanım etnomüzikoloji alanyazını açısından irdelendiğinde ortaya şöyle bir tablo çıkar: Doğadaki sesleri müzik olarak kabul eden topluluklar açısından müzikte bilinçli bir amacın varlığından söz edilemez. Tanım etnomüzikoloji alanyazını açısından irdelendiğinde ortaya şöyle bir tablo çıkar: Doğadaki sesleri müzik olarak kabul eden topluluklar açısından müzikte bilinçli bir amacın varlığından söz edilemez. Rastgele bir araya getirilen seslerden oluşan ya da doğrudan pratik amaçlara hizmet etmesi için oluşturulan bir müziğin salt güzellik anlayışına göre işlendiği söylenemez. Müzik birçok toplum için sadece estetik bir öğe

olmaktan çok uzaktır. Yine *yöntem* ve *işlenme* kavramları da müziğin standartlaştırıldığı ve kesin bir yöntem temeline oturtulduğu Batı müziğine yönelik ifadelerdir. Batı dışında kalan halkların müziklerinde belirleyici olan çoğunlukla yöntem ve teknik değildir. Çingene müzisyenlerinin, halk müziği ustalarının, popüler ve caz müzik sanatçılarının büyük çoğunluğu tanımda iddia edildiği kadar planlı ve yöntemli, bir başka deyişle notaya alınarak metinselleştirilen ve böylece sound sınırları çizilen bir müzik yapmazlar. Tanımdaki *yöntem* ve *işleme* kelimeleri doğal olarak sadece bu türlerin dışında kalan Klasik Batı Müziğini tanımlar niteliktedir. Doğaçlama usulüne uygun icra edilen müziklerde, örneğin bizim geleneğimizdeki meşk sistemi, apriori müzikal çerçevenin o anda yeniden, bağlama uygun şekilde üretimini içermekte olup, metinsel taslağın sınırlarını zorlamaktadır.

Halk müziklerine yönelik teorik çalışmalara bakıldığında bunların büyük bir kısmının bir şekilde Batılılaşma hareketleri ile bağlantılı olduğu ve bu müzikleri Batı müzik teorisi, notasyonu üzerinden açıklama eğiliminin ağırlığı görülecektir. Müzik eğitimi alanında müziği tanımlamanın pozitivizm ve psikolojizm hegemonyasındaki eğitim bilimi atmosferi bakımından bir gereksinim olduğunu varsaysak bile, Batılı bakışa yaslanan bu tanımın, esasen 20.yy özelindeki sanatsal ve felsefi düzlemde Batı için de geçerli olamayacağı görülebilir. Tanımda dikkati çeken *belirli bir güzellik anlayışı* ifadesi tarihsellik ve felsefi açıdan oldukça göreceli olmakla birlikte 20. yy müzik pratikleri açısından da geçersizdir. Müzikte *belirli bir güzellik anlayışı* ile yola çıkıldığını kabul etsek bile-ki bu yaklaşım sadece Batılı bir estetik bakışı içermekte, müziğin güzel olma dışındaki işlevlerini yok saymaktadır- önemli olan o güzellik anlayışının *kim tarafından* belirlendiğidir.

Dolayısıyla, müzik tanımının belirli bir dönem ve bakış ile sınırlandırılmış yapay ve belirsiz bir Batılı tanımını içerip, bunu Batı dışı tüm müziklere genelleme anlayışında olduğunu görüyoruz. Keza, Batı müziği ve teorisi odaklı bir müzik eğitimi tasarımı yürüten tanım sahipleri *belirli bir güzellik anlayışına sahip* olduğunu düşündükleri, elemelerinden geçen, bazı *uygun* halk müziği ve popüler müzik örneklerine müfredatta yer vermektedirler. Ancak, müfredatta dâhil edilmeyen *öteki* müziklerin *eğitim müziği* tanımı dışında bırakılmış olması, müfredattaki müziklerin müfredat yapıcılarının *güzellik anlayışı* ile sınırlandırıldığını düşündürmekte ve güzellik anlayışının kimin tarafından belirlendiği sorusuna da yanıt vermektedir. Bu da en basit anlamda müzik üzerindeki belirli bir sınıfa dayalı, etnosentrik hegemonyayı göstermekte ve esasen müfredat yapıcılarının *demokrasi* ve *demokratik eğitim* idealeri ile ters bir görüntü çizmektedir. Aslında Batı müzik eğitiminde de gözlenen ve felsefi-sosyolojik düzlemde dirençle karşılaşan klasik müzik hegemonyası ile organik bağıntılar içeren bu yaklaşım, Batı müziğinin belirli bir dönemi ile kendini sınırlamış muhafazakâr anlayışın ülkemizde öz-oryantasyon süreçleri ile uyarlanmış bir versiyonudur. Dolayısıyla Batı toplumlarındaki -özellikle ABD ve Avrupa'da- okul müzik eğitimindeki felsefi odaklı

değişimleri² ve dirençleri görmezden gelmek icat edilmiş müzik eğitimi felsefemin statükosu açısından bir zorunluluk olmuştur. 2018 müfredatında dünyadaki bu müzik eğitimi felsefelerine dayalı, daha *dengeli* bir müzik eğitimi felsefesi iddiası ortaya atılmış olsa da, bu dengeli felsefenin ne olduğuna ilişkin özgün bir düşüncenin eksikliği ortadadır. Bir başka deyişle, felsefe ithal etme anlayışının günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Müziğin bir medeniyet/uygarlık ölçüsü olarak tanımlandığı ve bu hedefte müzik eğitiminin rolünün önemli olduğunu içeren kanonların arka planında da aynı oryantalist tavrı görüyoruz. Bu kanonun yan ürünü olarak ortaya çıkan *gelişmiş uygarlık-gelişmiş müzik* nedenselliği temelde bilim ve teknoloji bakımından gelişmiş Batı toplumlarının kültürünü ve özelde müziğini yüceltmek için kullanılan bir kanondur. Batı müziğinin çok sesliliği üzerinden kurgulanan argümanlar dikkat çekidir. Örneğin E. O. Fırat (1999: 474) şunları ifade eder:

(küğ) [...] onuncu yüzyıldan günümüze hangi dönemiyle ele alınırsa alın-sın, hep çağdaşlaşma olgusu olarak ortaya çıkmış, gelenekçilere, tutuculara, her şeyin olduğu gibi kalmasını isteyenlere karşı, ilerici bağdarlarca (compositeur) savaşım vermek durumu olarak kendini göstermiştir. [...] tek sesin yanında onunla birlikte ilkinden başka ikinci bir ses işitilmesinin, tüm öteki sanat alanlarında olduğunca duygusal düzeyden düşünsel düzeye geçişin bir sonucu olduğudur.

M. C. Anday'a (1984:2) göre de tek seslilik ve çok seslilik arasında *yapılacak seçme, dural bir toplum ile ilerleyen bir toplum arasındaki yeğlemeği simgeleyecektir*. Bu kanonu tekrarlayanlar Batı dünyasının bilim ve teknolojideki gelişmişliği ile çok sesli müzik geleneği arasında bir bağ olduğuna ve gelişmekte olan toplumların da aynı türde bir bağlantıya gereksinim duyduğuna yönelik koşulsuz bir inanca sahiptir. *Bir ülkenin uygarlaşma yolundaki en önemli kilometre taşlarından birinin "ülkedeki çok sesli koro sayısı"* olarak belirleyen S. Aydoğan (2018) bu kanonu çeşitleyerek tekrarlayanlardandır. Bu inancın sahiplerine göre Batı toplumlarının ileri bir uygarlık haline gelmesinin nedeni çok sesli bir müzik geleneğine sahip olmalarıdır. Bu inanç müzik bağlamında öz-oryantizasyonun bir örneğidir. Batının medeniyet açısından gelişmişliğini gören doğulu özne Batının müzik açısından da üstünlüğünü kabul eder ve buna teslim olur, kendisini o müziğin içinde tanımlayarak ilerleme, gelişme stratejileri yürütür. Çünkü O'na göre istenen uygarlık düzeyinde olmamızın nedeni tek sesli ve gelişmemiş müzik geleneğidir. Bu

² Almanya'da B.Reimer tarafından inşa edilen "Estetik Eğitimi Olarak Müzik Eğitimi" ve ABD'li D.J.Elliot'a ait "Edimsel Müzik Eğitimi" felsefeleri alanda iki farklı görüşü temsil etmektedir. Öte yandan, N. Wolterstorff'un estetik, edim, sosyal ve kimlik unsurlarının birleşiminden oluşan, popüler müziklerden farklı kimlikleri temsil eden müziklere açık, çokçu (pluralist) ve demokratik bir müzik eğitimi felsefesi müzik eğitimcilerimizce bilinmemekte, tartışılmamaktadır.

müzikal öz-oryantizasyonun görüldüğü bir başka alan ise Türkiye'deki müzik tarihi kitaplarıdır. Ahmet Say'ın çok sesli *müzik kültürünün ileri insanlığın yaratıcılığını temsil ettiğine* ilişkin ifadelerini yorumlayan Ayas (2015) bu ifadelerde tek sesli müziğe belli bir değer vermekle birlikte bu müziğe ancak çok sesli müziğe kaynak olması açısından değer biçildiğini belirtir. Yani bu müzik sadece *çok sesliliğin geçmişi* olması bakımından anlamlıdır. Kaldı ki, buradaki tek sesli müzikten kasıt da Batının halk müzikleridir. Ne Türk Halk Müziği ne de Türk Sanat Müziği bu sınıfa dâhil edilmez çünkü Say'ın temsil ettiği yaklaşım gelişkin ve yüksek bir müzik kültürü yaratabilme becerisini yalnızca Batılılara özgü görmektedir. Say'ın 568 sayfalık müzik tarihi kitabının 520 sayfasını Batı müzik geleneğine ayırması, diğer gelenekleri ise ancak milattan önceki halleri ile sınırlaması bu düşüncenin bir göstergesidir (2015: 94-95, 97). Piyanist E. Saydam'ın *bizim için yerel müzikler vardır. Bunların içine Türk müziği ve halk müziği de girer. Yerel müzikler evrensel müziğin içindedir, onun malzemesidir* (Turay, 1987) ifadesi bu düşüncenin kanona dönüşmüş formudur ve çeşitlemeleri sıkça tekrarlanacaktır.

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarıyla resmileşen *gelişmiş uygarlık-gelişmiş müzik* kanonunu dillendirenlerin bazı söylemlerinin İngiliz Prensi Charles'ın söylemleri ile büyük oranda benzeşmesi son derece çarpıcıdır. İngiltere'de daha uygar bir toplum yaratmak için müzik derslerinin artırılmasını talep eden Charles'ın çocukluğunda götürüldüğü klasik müzik konserlerini övmesi, bu sayede bir müzik beğenisi oluştuğunu belirtmesi ve en sevdiği müzik eserleri listesine tamamen klasik müzik örneklerini yerleştirmesi (Leonard Cohen hariç) soylu sınıf ve klasik müzik arasındaki tarihselliği hatırlatması bakımından önemlidir (Brown, 2018). Prens Charles eşinin doğum günü vesilesiyle hazırladığı sürpriz partide elinde şef çubuğu ile hazırdaki orkestrayı yönetmiştir. Orkestra üzerinden geleneği, şeflik üzerinden de iktidarını tazeleyen Charles'ın bu etkinliğini basit ve romantik bir aile içi etkinlik olarak görmek saflık olacaktır. Doğum günü vesilesiyle müzik eğitime ve yaratıcı sanatsal faaliyetlere önem verilmesi gerektiğini söyleyen Prens eline aldığı şef çubuğu ile müzik eğitiminde yer verilmesi gereken müzik türünü de göstermiştir. Toplumun şiddetten uzaklaşması için müzik ve müzik eğitiminin önemine değinen Prens aksi halde İngiltere'nin *kendi ayağına sıkacağı* (*shooting it self in the foot*) belirterek topluma şiddetin sadece müzik eğitimi ile çözüleceği mesajını vermiş ve müzik geleneğinin devamı pahasına toplumunu şiddet kavramı ile ürkütmekten çekinmemiştir. Müzik eğitimi ve müzik kavramlarını kullanırken klasik kelimesine özel bir vurgu yapmamasına rağmen Prens, bir oda müziği orkestrasını elinde şef çubuğu ile yöneterek sembolik düzeyde ve diplomatik bir dille klasik müziğe bir gönderme yapmıştır. Aile içinde kalabilecek bir sürprizin basına duyurulması, habere dönüşmesi ve haberdeki batı müziği propagandası kullanılan diplomatik stratejiler açısından Gramsci'nin hegemonyayı rıza ile kabul etme stratejisine denk düşmektedir. Müziğin (esasen şef çubuğu ile simgelenen klasik müziğin)

şiddetin karşısına bir çare olarak yerleştirilmesi şiddetin devamı ile korkutulan toplumun bu müziğe *kendi istek ve talebi* ile yönelmesini sağlayacak bir stratejidir. Osmanlı’da *parçalanma*, Cumhuriyet Dönemi’nde ise *geri kalmışlık* ve *bağnazlık* söylemleri üzerinden yürütülen klasik müzik propagandası da aynı rıza stratejisinin bir ürünüydü. H. B. Yönetken’in (1949: 2) “müzik zevki açısından da batı medeniyetine ait ve böylelikle formasyonunu tamamlamış Türk insanı” tanımının, Prens Charles’ın 2018 yılındaki söylemleriyle olan benzerliğine dikkat edilmelidir. Bu paralellik aslında Batılılaşma hegemonyasının çizdiği insan prototipinin müziksel beğeni sınırlarını belirleyen post-kolonyal pasif yayılma stratejilerine denk düşmektedir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinden Prens Charles’ın müzik beğenisine uzanan ve bu açıdan tesadüf olmayı aşan bu batı klasik müziği dayatmasının Osmanlı’dan başlaması da tarihsel açıdan arka planı kolonyal döneme taşımaktadır. Osmanlı’da saray ve çevresine yayılan kolonyal etki, Cumhuriyet ile birlikte müzik eğitimi ve öğretmenleri aracılığıyla yurt geneline yayılmış bir post-kolonyal faaliyet olarak yürütülmüş, bir medeniyet/uygarlık mücadelesi olarak gösterilmiştir. Böylelikle Batılılaşma propagandası Batının bir dayatması değil *geri kalmışlık*, *bağnazlık* ve *uygar olamama* gibi korkulara karşı bizim rızamız ile yöneldiğimiz kaçınılmaz bir çare olarak yürütülmüştür. Elbette buradaki temel varsayım müzik ve uygarlaşma arasında güçlü ve doğrusal bir bağ olduğudur. Kültürel evrimci perspektiften inşa edilen bu bakışta toplum ya da kültürler biyolojik evrimdeki gibi gelişmiş-az gelişmiş formlar şeklinde açıklanmaktadır.

Ülkemizdeki kültürel evrimci müzikal elitistler müziğin yapısal öğelerinin kültürel evrimin aşamalarını temsil ettiğine ilişkin güçlü bir kanaat geliştirmişler ve özellikle tek seslilik-çok seslilik minvalinde müzik üzerinden bir uygarlaşma, modernleşme söylemi geliştirmişlerdir (Özmenteş ve Şenel, 2018). Hatta çok seslilik ve demokrasi arasında bir nedensellik ve tarihsel bağ kurmak çok sesli Batı müziğine yönelmenin gerekliliğine ilişkin bir gerekçe olarak kurgulanmıştır. “Tek sesli yönetimden demokrasi, tek sesli müzikten de çok sesli müzik/senfoni olmaz [...] Avrupa’da demokrasinin doğuşu ve gelişimi, çok sesli müziğin gelişimiyle birlikte oldu” (Uyar, 2017) minvalindeki açıklamalar tarihsel bakımdan içerdikleri çarpıtma yanı sıra müzik teorik açıdan da oldukça sorunludur.³ Batı müziğinde çok sesliliğin zirveye ulaştığı J. S. Bach döneminde⁴ Almanya ve Avrupa’nın krallıklar ile yönetildiği ve

³ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Özmenteş, G. ve Şenel, O. (2018). *Türkiye’de Müzikal Elitizm: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi*, Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu “Müzik ve Politika”, Bursa.

⁴ Örneğin Si Minör Missa’da J.S.Bach, Sanctus bölümünde (SSAATB) altı sesli koro, Osanna bölümünde ise dört sesli çift koro kullanmıştır. Bunlara eklenen orkestra partileri ile kontrpuan tekniği Batı müzik tarihindeki en sıkı ve güç teknik boyutuna erişiyordu. Musikalisches Opfer (Müzikal Sungu) ve Die Kunst der Fuge (Füg Sanatı) kontrpuan tekniğinin ve müzikal algının sınırlarını zorlamış, klasik dönem

modern tarzda demokrasinin izine bile rastlanılmadığı düşünüldüğünde bu tür kanonların camia içinde ve sosyal medya kanalıyla toplumda yarattığı bilgi kirliliği iyice anlaşılacaktır. Ancak bu söylemlerin amacı bilimsel açıklamalar geliştirmek değil, müzik eğitimine yüklenen Batılı tarzda çok sesli müziğin propagandasını devam ettirmek ve meşrulaştırmaktır. İşin ilginç yanı bu söylemleri yayan ve destekleyen camia mensuplarının ne yaptıkları konusunda ve kanon tekrarcılığı rollerine ilişkin bir farkındalık içinde olmamalarıdır. Bu da Gramsci hegemonyasındaki rıza'yı yani hegemonyanın etkisi altındakilerin değişimi olumlu anlamda bir değişimin zorunluluğu olarak kabul etmesi olgusu ile açıklanabilir.

Müziğin insanlığın ortak/evrensel dili olduğuna ilişkin kanondaki evrensel ifadesi aslında klasik Batı müziğini işaret eden bir nevi cemaat parolası olup aynı post-kolonyal dönemin bir mirasıdır. Bu kanonun karşısında yer alan kesimlere yöneltilen eleştiriler de müzikte kurulmaya çalışılan bu hiyerarşinin bir yansımasıdır. Cumhuriyet Dönemi ile hızlanan müzikte Batılılaşma hareketlerine yönelik gelenek kökenli muhalif seslerin susturulması için kullanılan en temel strateji yobazlık ve irtica iddiası olmuştur (Ayas, 2014). Bu irtica ve gelişmişliğin geçmiş bahane edilerek engellendiği paranoyası Nadir Nadi'nin, "milli musikimiz diye tek sesliliğe sarılmışlar-sanki çok seslilikte milli olunmazmış gibi-halkı geçmiş çağların çıkmaz sokağında uyutmaya çalışırken, bir ölçüde başarılı olabiliyorlar" ifadesinde oldukça açıktır. Özellikle de Osmanlı müziğinin Türklere ait olmadığına yönelik tezin yarattığı acil bir milli musiki inşa etme hevesi Osmanlı'da başlayan Batılılaşma süreciyle de birleşerek önce milliliği ardından da evrenselliği hedefleyen bir müzik projesini doğurmuştur. Cumhuriyet dönemi açısından eski dönem ile yeni arasında bir ayırım yaratma ve yeni kurulacak ülkeyi eskinin simgelerinden arındırma gayreti bu projenin altında yatan temel düşüncüyü oluşturur. Bu sebeple halk müziği milliliği simgelerken bu müziğin çok seslendirilmesi de evrenselliği simgelemiştir. Ancak, Ayas (2014: 183) Osmanlı Müziğinin Türklere ait olmadığına ilişkin tezin önce batılı oryantalistlerce üretildiğini, Vambery kanalıyla Abdülhamid'den Necip Asım'a ve oradan da son şeklini verecek olan Ziya Gökalp'e ulaştığını belirtir. Dolayısıyla Gökalp'in tezleriyle yola çıkan Cumhuriyet Dönemi müzik hareketlerinin milli ve evrensel müzik idealine ait köklerin yeterince milli olmadığı, evrensellik başlığı altında esasen Batılı bir oryantalizm içerdiği görülmektedir.

Millilik ve evrensellik inşasındaki ekonomi, politik, kültürel değişkenleri ve gerçekleri hiçe sayan bu tahayyülün en temel taşıyıcısı olan müzik eğitimi de kaçınılmaz olarak evrensel müzik kanonunun en sık tekrarlandığı saha olmuştur. Armoni öğretmeni N. Cangal'ın *evrene açılmanın yolu çok sesliliktedir. Çağdaşlaşmak, evrenselliğe ulaşmak, varlığımızı duyurmak istiyorsak; çok*

beste anlayışında homofoni ağırlıklı bir dokuya geçişi doğurmuştur.

sesliliğe gereken önemi ve yeri vererek daha çok çok sesli eserlerle evrene seslenmeliyiz ifadesi bu düşüncenin kanonlaşmış halidir. Müzik eğitimi camiasının bu kanonu cömertçe paylaştığı camia ise Türkiye’deki Klasik Batı Müziği camiasıdır. Gürer Aykal’ın çeşitli vesilelerle yaptığı konuşma ve açıklamalarında müziğin evrenselliği sıklıkla vurgulanmakta, bol bol Atatürk alıntısı ile desteklenen açıklamalarda Türk Müziğinin bu evrensel müzik içinde yer almasına gerektiği vurgulanmaktadır. Aykal’ın, “görevim son nefesime kadar çok sesli müziği bu evrensel sanatı yüceltmek [...]”⁵ ifadesinde dikkati çeken nokta genel olarak müziğin evrenselliğinden ziyade sadece çok sesli müziğin (Klasik Batı Müziğinin) evrenselliğinin vurgulanmasıdır. Aslında müzik eğitimi camiasının *evrensel müzik* kanonunda açıkça dillendirmediği ancak ilkeler ve kazanımlar bağlamında zımnen işaret ettiği Batılı müzik idealini Aykal açıkça dillendirmiştir. Opera Bale Genel Müdürü tenor M. Karahan (2018) da çok sesliliği *müziği en zengin şekliyle icra etmek* şeklinde tanımlayarak tek sesli geleneksel müzikleri *fakir, gelişmemiş, ilkel* konuma iten tipik bir öz-oryantalizm örneği sunmuştur. Gökçalpçi *kendi öz müziğimizi çok sesli olarak evrensel hale getirmek* kanonunu tekrarlayan ancak bunu kaynaklarıyla ilişkilendirmeden yeni ve orijinal bir kurumsal girişim olarak gösteren Karahan’ın öz müziğimiz olarak Zeki Müren şarkılarını seçmesi de Osmanlı-Türk müziğinden iyice kopulduğunun ve icat edilmiş çok sesli milli musiki formları içinde gelinen son noktayı göstermektedir.

1927 yılında okullarda tek sesli müzik eğitimi verilmesinin yasaklandığı görülür (Balkılıç, 2009:80). 1930 tarihli Müzik Dersi Müfredatında açıkça ortaya konan bu Batılı müzik idealinin ilerleyen yıllarda giderek örtük hale getirilmesi bize ait öz-oryantalizmin maskelenmesi ihtiyacından başka bir şey değildi. Batı tarzı *sözde evrensel müziğe* geçen müzik eğitimimiz ve toplumsal yaşamımız ilk yıllarındaki milli müzik idealinin tesisi için okullarda halk müziği örneklerine yer vermeye başlayarak bu yolda ilk adımları atmıştı. Ancak bu örneklerin de kendine özgü perde sistemiyle yani mikrotonal seslerle icrası müzik devriminin kadrolarınca yürütülen yanlış, eksik ve yanlış teorik tezlerin hegemonyasında mümkün olmamıştır. Zeki Üngör şarklı müziğin *bilimsel olarak izah edilemeyen bir müzik olduğunu* iddia ederek bilimsel/modern eğitim sistemi içinde yeri olmadığına işaret etmiştir (Ayas, 2014: 172). E. Saydam da “bütün dünya tonal müzikle eğitim yaparken biz eğitime alaturkayı sokamayız... bu, bir tür üniversitede astronomiyi kaldırıp falcılık, medeni hukuku kaldırıp mecelle okutmaya benzer” (Turay, 1987) ifadesiyle Üngör’de gördüğümüz kanonu çeşitleyerek tekrarlamıştır.

⁵ Antalya Piyano Festivalinde yaşanan sanat yönetmenliği krizi sırasında Gürer Aykal’ın Fazıl Say’a verdiği tek paragraflık yanıtın çok sesli müzik, evrensel müzik, yılmaz bir asker, Atatürk’e referansta bulunma gibi kanonlardan kompozit edildiğini görüyoruz. Bkz.

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/95853/Gurer_Aykal_dan_Fazil_Say_a_cevap.html

Behar, 1988 yılında Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Birinci Müzik Kongresinde Türkiye’de müzik eğitiminin tarihine, bugününe ve geleceğine ilişkin sunulan yirmi bildiri içinde Osmanlı’da yüzyıllardır uygulanan meşke tek bir atıf bile yapılmadığını belirtmektedir (Behar, 2014: 184). Meşk sisteminde ve kendine özgü perde sistemiyle bir müzik geleneğine karşı yürütülen bu mücadelenin temel dayanağı olan bu tür tezler müzik teorik görünümü olsa da temelde ideolojik ve sosyolojik temellidir. Ayas (2014: 172) kontrol etme, düzenleme ve sınıflama ile evrensel standartlar tanımlamaya dayanan modernitenin belirsiz, muğlak, göreceli ve öngörülmez olanı bastırma eğilimini hatırlatır. Modernitenin bu tavrını daha gerilere Kartezyen ve Newtoncu dünya algısına ve bu minvalde elde ettiği bilimsel başarıların verdiği özgüvenle kendisi dışındakileri *ileri-geri*, *modern-ilkel*, *yerli-evrensel* vb. Kartezyen ikiliklerle tanımlama anlayışına dek götürmek mümkündür. Müzik eğitimi camiasının evrensellik kanonunun arkasında batı tipi modernitenin bu düşünsel zemini vardır.

Milli Musiki Çerçevesinde Kanonlar

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından miras kalan başlıca kanonlardan biri *milli musikedir*. Milli musiki ile kastedilenin Avrupa’nın teknikleri ile çok seslendirilmiş halk müziğimiz olması bir yana, bu yeni müziğin temelde Osmanlı mirası müziklerin karşısına alternatif olarak getirildiğini görüyoruz. Avrupa’dan alınan çok seslendirme teknikleri ve çalgılama usulleri ile *sound* yapısı tamamen değişen ve piyasa müziğine kayan geleneksel müziklerin⁶ milliliğindeki tartışmalara bir set çekmek için Avrupalı uzmanlardan görüş ve direktif almak da moda olmuştu. 1932 yılında İstanbul Halk Evi Musiki Şubesi tarafından davet edilen Avusturyalı besteci Josef Marks’ın sözleri milli ve yeni musikinin istikametinin kaynağını da göstermektedir:

[...] Avrupa musikisinin terakkiyatı (gelişimi) azamete doğru, hemen hemen demagojiye doğru yükselmek yoluna tuttuğu halde Türk musikisi bu mesaiye bigâne (yabancı) kalmıştır. Armoniden mahrum olmak hasabile Türk Musikisi birçok sazlar tarafından çalındığı zaman dahi yine enfüsü

⁶ Eğitimde Batı tarzını esas alan bu kurumda (Musika-yı Humâyün) musiki, Batı ve Türk olarak iki kısımda öğretilmiştir. Türk musikisi kısmının ve Saray Fasil Heyeti’nin bu kuruma bağlanması ve eğitimdeki birçok yapısal değişim sonucu, özellikle XIX. yüzyılda, sarayın himayesindeki Enderun varlığını yitirmiş ve bununla birlikte, Osmanlı-Türk musikisi, bütünlüğünü sağlayan en önemli kaynağı kaybetmiştir. Mehterhane ve Enderun gibi tarihî ve köklü eğitim kurumlarının kaldırılması Osmanlı-Türk musikisine ağır darbeler indirmiştir. Bu müziğin önemli bir ayağı olan dinî musiki ise, mevlevîhanelerde ve tekkelerde varlığını bir süre daha sürdürürse de, tarihsel eğilim, bu müziğin bütünlüklü yapısını ve âdabını ortadan kaldırma yönündedir (Öğütte ve Etıl, 2009: 433).

(subjektif) ve Bâtını (içsel) seciyesini muhafaza etmekte ve senfonik bir inşaf (gelişme) gösterememektedir (Üstel, 1993: 294).

Batılılarca Türk Müziği’nde temel bir eksiklik olarak gösterilen ve yerel otoritelerce de desteklenen *senfonik* (burada orkestral çok-seslilik anlamında kullanıldığını varsayıyoruz) bir nitelik taşımama iddiası çok açık bir intersubjektif yanığı olup, 1930’lu yıllar bir yana, günümüzde de hâlâ tam anlamıyla kavranmış değildir. Batı müzik kültürü için geçerli bir olgu olan *senfonik müzik* kavramının Türk Müziği’nde aranması en basit anlamda intersubjektivite bağlamında bir anlamsızlıktır.

Müzik Eğitiminin İşlevine İlişkin Kanonlar

Türkiye’de okul müzik eğitiminin temel işlevinin başlangıcından itibaren Cumhuriyet Dönemi Müzik uygulamalarıyla paralel bir kurgu içinde ve *evrensel, Batı, çağdaş, modern* vb. kanonların eşliğinde bir gelenek icadının aygıtı olduğu görülmektedir. 1930 tarihli İlköğretim Müzik Dersi Müfredatındaki şu ilkeler müzik eğitiminin ideolojik aygıt niteliğini açıkça göstermektedir:

[...] Mektep şarkıları garp musikisi esaslarına tevfikan yani alafranga makamlarla yapılmış olacaktır. [...] Mekteplerde ilahi öğretmek memnudur. [...] Sırf kız çocuklarından mürekkep sınıflarda garp usulile bestelenmiş ve hakiki bir kıymeti musikiyeyi haiz ninniler de öğretilmelidir. Evlerde söylenen adi ninniler öğretilmeyecektir.

Bu ilkelerde dikkati çeken nokta *ilahi ve ninni* gibi geleneksel kültürümüze ait müzik formlarının yasaklanmış olmasıdır. Cumhuriyet Dönemi müzik hareketlerinin Osmanlı-Türk Musikisiyle ilgili hafızayı hedef aldığına ve yeni *çok sesli ve milli müziğin* Halk Müziği materyallerine dayandırıldığına ilişkin genel söylemlere rağmen müfredatta ninnilere ilişkin tutum dikkat çekicidir. Bu açıdan yapılan müzik devriminin Halk Müziğini sadece icat edilecek yeni çok sesli müzik geleneğinin içinde dönüştürerek kullanma niyetinde olduğunu, Halk Müziğinin otantik yapısına pek özen gösterilmeyeceğini, bir başka deyişle kendi haline terk edileceğini göstermektedir. Müzik kültürünün esas dönüştürücüsü/yapılandırıcısı olarak belirlenen müzik derslerinde adi (sıradan) ninnilerin söylenmemesi müzik derslerine işitsel kültürel belleğin silinmesi yolunda yüklenen misyonu göstermektedir. H. B. Yönetken’in (1949: 2) *Bizde Okul Müziğinin Fonksiyonuna Dair* başlıklı makalesindeki satırlar dönemin müzik eğitimi anlayışına ilişkin başka kanıtlar içermektedir:

[...] Bu öğretim ve eğitim sayesinde ki, Türk insanının formasyonunu tamamlamak mümkün olabilecektir. Bu eğitimle yetişen nesillerdir ki, yarı radyoda Batı müziği yayını başladığı zaman düğmeleri diğer doğu istasyonlarına çevirmeyecekler, konserlerimiz, operalarımız onların huzu-

ruyla şenlenecek, Batı müziğine intisab etmiş Türk bestecilerinin eserleri onlar tarafından anlaşılacak sevilme mazhariyetine erişecek....Türk insanı müzik zevki itibarıyla da Batı medeniyetinin insanı olacak, aydınlar arasındaki zevk ikiliği ortadan kalkacak, nesillerimiz Batı sanatını da anlamak, o sanatın anlayıcısı, yaşatıcısı ve ilerleticisi olmak bahtiyarlığına erişecektir.

Yönetken'in Türkiye'de müzik eğitiminin işlevine ilişkin kanon üreticilerinden biri olduğunu anladığımız yukarıdaki ifadelerinin yanı sıra, aşağıdaki ifadelerinde de ülkemizdeki okul müzik eğitiminin amacının Batı müziği ve kültürünün yayılması olduğu açıkça belirtilmiştir:

[...] Türkiye Cumhuriyeti okullarında müzik öğretimi ve eğitimine gerektiği gibi önem vermek, Türk insanın formasyonu kadar, Türkiye'de Batı müziğinin yayılmasını ve modern Türk müziğinin ve müzik hayatının gelişmesini de sağlayacaktır. Gereken tedbirleri almak en ciddi ve sorumlu ödevlerimizdendir (Yönetken, 1949: 3).

Türkiye Müzik Eğitimi camiasının, özellikle de akademik camianın, sıklıkla Tablo 1.'de özetlenen kanonik söylemleri kullanarak müzik eğitimi alan yazınındaki *klasik metinleri* geliştirdiğini görüyoruz. Örneğin Öner, *dünyanın birçok farklı ülkesinde uygulanmış ve başarılı olmuş bir plan* olarak tanımladığı milli eğitim planını şu şekilde aktarır:

[...] Bu plana göre; gelişmiş ve köklü bir müzik sistemi geleneği örnek alınmakta ve geleneksel müzik öğelerinin yer aldığı yeni bir müzik literatürü oluşturulmaktadır. Bu şekilde yapılandırılmış olan bir müzik eğitiminin hem evrensel kurallar çerçevesinde yapılandırılmış olması hem de geleneksel ve kültürel müziklerden ilham alan bir altyapıya sahip olması temin edilmektedir. Ulusallığın önplanda olmuş olduğu bu yeni müzik ve müzik sistemi projesinde, gelişmiş ülkelerin müzik kurallarından hareket etmenin dayanmış olduğu en temel gerekçe, bu ulusların yüzyıllardır işleyen okullaştığı gibi aynı zamanda da sanatlaşan bir müzik kuramına ve metodolojisine sahip olmalarıdır (Öner, 2012: 13).

Bu kanonların müfredat içerik ve uygulamaları, müzik öğretmeni yetiştirme süreci ve bu süreçteki felsefe ve pratiklerle sıkı ilişkide olması gelenek icadının doğal yöntemleridir. Örneğin, Müzik Öğretmenliği ABD bünyelerinde kurulan *Akademik Orkestra*'ların büyük kentler dışındaki kültür hayatını renklendirme işlevlerinin yanı sıra, Avrupa merkezli oda müziği geleneğinin izinde yapılar olduğu, yani bizim için bir gelenek icadı olduğu ortadadır. Ağırlıklı Avrupa kökenli yaylı çalgılardan oluşturulan bu orkestralara yer yer bağlama vb. halk müziği çalgılarının eklenmesi, müzikte doğu-Batı sentezi yapma gibi bir başka kanona yaslanmakla beraber, temelde müzikal bir gereklilik ve estetik amacından çok, artık gözle görünür hale gelen ve siyasi boyutta tepki çeken salt Batı tipi uygulamalara karşı yükselen eleştiri ve tepkiyi azaltmaya yönelik girişimler düzeyinde kalmakta ve eğreti bir post-

modernite örneği olmaktadır. Bu tür orkestraları kuran, yöneten ve destekleyen akademiklerin eleştirdiği arabesk, fantezi vb. *piyasa* müziklerini icra eden sektörün içindeki müzisyenlerin ulusal ve uluslararası birçok ciddi müzik festivalinde boy gösteriyor olması da⁷ icat edilen bu geleneğin temsilcilerince göz ardı edilmektedir. Bu müzik topluluklarının yer yer kurumsal açıdan, rektörlüklerce de desteklenmesi akla Osmanlı'daki müzikte Batılılaşma faaliyetlerini destekleyen, makam nazariyatını Batının teorik zemininde açıklamaya çalışan geleneğin içinden gelen isimleri akla getirmektedir.⁸ Bu durumu hegemonyanın sadece dışarıdan bir baskıyla değil, Gramsci'nin ifadeyle, rıza ile de kabul edilebileceği düşüncesiyle değerlendirmek mümkündür. Yani, müzik alanındaki bu öz-oryantizasyon sadece günümüzün bir olgusu değil, Osmanlı'da başlayan ideoloji-hegemonya-gelenek icadı çizgisindeki hiyerarşinin büyük oranda korunarak günümüze taşındığının da bir göstergesidir.

Popüler Kültür ve Müziğe İlişkin Kanonlar

Mehterhane ve Enderun bağlamında Türk Müziği geleneğinin ortadan kaldırılması sonucunda bu kurumlardaki usta öğretici ve müzisyenlerin ekonomik gerekçelerle piyasa koşullarına açılması ile başlayan değişim saray müziği ve sonrasındaki Batı klasik müziği dışında kalan müziklere karşı bir ötekileştirme ve aşağılama davranışının başlangıcını oluşturmuştur. Meyhaneler özelinde piyasa müziğinin Türk Müziği dinleme ihtiyacının tatmin edildiği müzikal mekânlar haline gelmesi Batı müziği yanlısı elitistler ve müzik eğitimcilerince göz ardı edilen sosyolojik bir olgu olmuştur. Türkiye'de aslında ayrı bir görüntü çizen klasik Batı müziği ve müzik eğitimi camiasının özellikle 1980'li yıllardan itibaren arabesk müzik özelinde, Adornist bir çizgide, popüler müziğe karşı söylemlerde birleştiğini görüyoruz. Batılı-çok sesli bir müzik ve *yüksek kültür* noktasında birleşen bu iki camianın arabeske ortak

⁷ Klarnetçi Hüsni Şenlendirici'nin *International Jazz Days Global Concert* performansı (https://www.youtube.com/watch?v=PUywFi_f-Do) ve Taksim Trio'nun Leverkusen Caz Festivali'ndeki performansları (<https://www.youtube.com/watch?v=r0RGG1uFnQc>) buna birer örnektir.

⁸ Örneğin, Haşım Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kazım Uz, Ali Rıfat Çağatay gibi isimler yapıtlarını Batının majör-minör dizileri ile açıklamaya ve Batı notasyonu ile yazmaya başlayınca (Öztürk, 2006) müziklerindeki sound yapısı da değişmeye başlamış ve Batıya yaklaşmıştır. Haşım Bey Edvar'ında geçen *Malum ki alafrangada kullanılan makamlar majör ton ki; asıl makam demektir. Yani çargâh perdesinden başlayıp tiz çargâha kadar çıkıp yine kendi perdesinde çargâh karar verir* ifadeleri bu teorik etkilenmenin bir örneğidir. Bahariye Mevlevihanesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi, Galata Mevlevihanesi Şeyhi Ataullah Dede Efendi ve Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Celaleddin Dede Efendi olmak üzere zamanın önde gelen müzik entelektüelleri bile geleneksel musikinin gelişiminin mutlaka Batılı bir anlayışla sağlanabileceğine inanmış ve öngörmüşlerdi (Öztürk, 2006).

söylemlerle karşı çıkmasındaki temel etken, arabeski doğuran nedenlerin kendi varoluş nedenlerini meşrulaştıran ortak sosyo-ekonomik ve siyasi koşulları sarsmasıydı aslında. Onlara göre Türk halkının onca yıldır çizilen beğeni çizgisinin ve dayatmasının dışında başka bir müzik türüne yönelmesi olsa olsa bir yozlaşmanın sonucuydu. Ancak, Mehterhane'nin kapatılması sonucunda Osmanlı-Türk müziğinin Batılılaşma ve piyasa koşulları altında giderek yok olması bir gerçektir (Öğüt ve Etil, 2009) ve bunun yerini piyasa koşulları altında biçimsel ve teorik anlamda değişim gösterip yeni estetik kodlar ile yaşamaya başlayan Türk Sanat Müziği ve sonrasında Arabesk gibi farklı tür ve biçimlerinin alması normaldi. Ancak bu sosyolojik koşullara rağmen Türk Müziği'ndeki bu değişim süreci Çağdaş Türk Müziği/Müzik Eğitimi cemaati ve ardıllarınca *müzikte yozlaşma* olarak sunulmuş ve *müzikte gelişme* iddialarının karşısına konulmuştur.

Müzik Teorik Kanonlar

Müzik dersi müfredatlarında ağırlıklı nota ve müzik teorisi eğitiminin verilmesi Osmanlı-Türk müziğinin kolektif bilinç temelli meşk ve ustadan çırağa aktarım geleneğine karşı icat edilmiş bir stratejidir. Notaya gereksinim duyulmamasını sağlayan bu geleneğin ardından yeni ve millî musiki inşasında/eğitiminde yılların eksikliği olarak görülen Batı müzik teorisi ve notasyonu hızla ve ağırlıklı şekilde öğretilmeliydi. Bizde uzun yıllar müzik derslerinin Batı müzik teorisi ve notasyonu odaklı işlenmesinin ardında iki temel neden vardır. İlki, Zeki Üngör'ün ifadesiyle *fennen izah edilemeyen* (Ayas, 2014: 172) bir müzik olan Osmanlı-Türk Müziği yerine konan Batılı anlayıştaki nota temsiline dayalı *bilimsel* müzik eğitimine geçme arzusu, ikincisi de sound olarak iyiden iyiye dışlanan müzik geleneğine ait nazariyatın da batı notasyonunun yaygınlaşması uğruna kaderine terk edilmesi gereğidir. Osmanlı-Türk Müziği'nin özündeki sözel aktarımın geleneğinin bilimsel olmadığına ilişkin söylemlere yıllar sonra yanıt yine Batıdan gelmiştir. Bilme eylemini bireyden çıkarıp paylaşılan içerik ve süreçlere döndüren ve bunları *paylaşılan biliş*, *paylaşan anlam*, *sosyo-biliş* vb. terimlerle açıklayan isimlerden Brewer ve Gardner (1996) aile ya da herhangi bir informal sosyal grup içindeki bireylerin yarattıkları anlamları ürünlerine yansıttıkları gibi aralarındaki sosyal etkileşimlere de taşıdıklarını belirtmiştir. Böylelikle anlamın sürekli bir hareketlilik içinde grup üyelerinin zihinleri arasında gezdiğini ve paylaşıldığını ifade eden bu yaklaşımlardaki önemli vurgu bu süreçlerin mutlaka formal yani düzenlenmiş/planlanmış ortamlara gereksinim duymadığıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde meşki *sosyal olarak paylaşılan müzikal biliş* olarak tanımlamak mümkündür. Hafızadan hafızaya aktarılarak paylaşılan sound ve müzikal anlamın iki kişi ya da daha kalabalık bir grup içinde yaratıldığı, döndürüldüğü ve paylaşıldığı bir gelenek olan meşk batı tarzı notanın hegemonyası altında baskılanmıştır.

Osmanlı-Türk Müziğini meşk usulü yerine Batılı tarzda çalgı etütleri, metotları ya da standardize edilmiş program içerikleri ile *bilimselleştirme, pedagojik hale getirme* kanonu da bu öz-oryantizasyon ve icat edilmiş geleneğin bir aygıtıdır. Bilimsellik iddiasıyla, makamları Batının majör (Çargah) ve minör (Buselik) dizileri üzerinden açıklayan, seyir yerine dizi kavramını getiren ve Türk Müziğine uygun Batılı anlamda bir çok seslilik geliştirme amacını güden Arel-Ezgi sistemi her türlü teorik açık ve açmazına rağmen özellikle o dönemdeki yeni paradigmanın müzik eğitimi ayağı için oldukça kullanışlıydı. Atalay'ın (2015) da belirttiği gibi müziğimizi yazarken başka bir kültürün müzik yazısını kullanmış olmamızın yarattığı tahribat sonucu üretilen *Tampere Segâh*, *Tampere Hüseyini* gibi özünde icat edilmiş oksimoron müzik teorisi terimleri okullara ve öğrencilere ulaşarak Türk Müziğinin mikrotonal seslerden temizlenmesi idealine hizmet etmiştir. Bu anlayışın izlerini Müzik Öğretmenliği programlarının ders içeriklerinde görmek de bu açıdan şaşırtıcı olmamalıdır. Örneğin Dinçer, 1924 yılından itibaren majör ve minör tonlarda yapılan eğitimin 1950 yılına kadar sürdürüldüğünü ifade eder. Bu tarihten itibaren bu eğitimin yanında bazı halk türkülerine de yer verilmeye başlanmıştır (Aktaran, Türkmen 2014:136). Bununla birlikte eğitim kültüründe yetişen kimi isimlerin akademik çalışma olarak piyano için makamsal etütler bestelediklerini görüyoruz⁹. Bu icat edilmiş gelenek örnekleri Türkiye müzik eğitiminin, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlar ve müzik öğretmenleri aracılığıyla söz konusu kanonun ve bağıntılı olduğu öz-oryantalizmin bir mecrası olduğunu göstermektedir.

Çok sesliliğe geçememiş olmamızın temel nedenini Osmanlı-Türk Müziğindeki mikrotonal perdelere bağlayan kanonun gerek gelenek içinde gerekse de müzik eğitimi alanındaki etkisi kendisini göstermiş, bu kendine özgü perde sistemi giderek kaybolmaya başlamıştır. 1950'lerden sonra popüler kültürün de etkisiyle Türk Sanat Müziği formundaki eserlerin geleneksel perdelere *temizlenmiş* şekilde yayılması buna bir örnektir. 2007 yılında Kültür Bakanlığı'nın *Az Kullanılan Makam ve Usüllerde Beste Yarışması*¹⁰ açması da aslında Osmanlı-Türk Müziği geleneğinin yitip gitmekte olduğuna ilişkin devlet düzeyinde bir kabuldür. Ancak söz konusu yarışmada ödül alan eserlerin CD'sinin ne kadar satıldığı, eserlerin ne sıklıkla, nerede seslendirildiği de bir muammadır. Kimsenin sahiplenmediği bu tür *sahip çıkma* strate-

⁹ B. Toptaş'ın Piyano İçin Türk Müziği Etütleri 1-2, S.Umuzdaş'ın Özgün Makamsal Etütler ve E.Tufan'ın Günlerde Makamlar/Piyano İçin Makamsal Etütler isimli çalışmaları birer örnektir.

¹⁰ Söz konusu yarışmada dereceye giren eserler ve CD içeriği hakkında kısa bilgiler sadece Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne ait bir internet sitesinde mevcuttur. Bkz. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/yazdir?3066A57234E418E6B1AD3E06068CA5D0>

jilerinin eğitim alanındaki bu kanon karşısında oldukça cılız kaldığı ortadadır. Paylaşılan biliş teorileri açısından baktığımızda da, bu geleneksel perde sisteminin daha II. Mahmut Döneminden itibaren mekânsızlaştırılması otantik sound'un kişilerarası biliş yolculuğunu engellemiş, kolektif müzikal bellek zamanla silinip gitmiş, ne aktarılacak müzik ne de aktarılacak kişi kalmamıştır.

Sonuç

Herhangi bir toplumda egemen olmak isteyen ideolojik düşüncenin gücü ve sürekliliği açısından hayati bir araç olarak tanımlanan hegemonya, özellikle bir yeniden yapılanma süreci içine giren toplumların kültür tarihleri ya da kültürel ürünlerinin analizi bakımından büyük önem taşıyan bir olgudur. Bireylerin baskı olmaksızın çeşitli araçlar ile razı edilmesi temeline dayanan hegemonya, ideolojiyi destekleyen kültürel unsurların dizaynını merkezine alır.

Batılılaşma ideolojisi bakımından irdelendiğinde bu dizayn çabasının öz oryantalizme ulaşan bir düşünce yapısının inşasında önemli bir etken olduğu görülmektedir. Temelde Batının üstünlüğünü kabul ile Doğunun geri kalmışlığını telafi etme çabasından hareket eden bu düşünce, kültür dünyasına yön veren kimseler tarafından yeni toplumun kültürel zeminini yaratmakta kullanılmıştır. Burada, kültür, sanat ve eğitim ile ilgili tüm alanlara nüfuz eden bir söylem inşası süreci söz konusudur. Söylemlerin çerçevesini belirleyen kanonlar ve gelenek icadı da bu süreçte büyük rol oynamaktadır. Müzik ve müzik eğitimi açısından değerlendirildiğinde Batılılaşma hareketlerinin ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar süregelen bir kanon üretimi ve tekrarı döngüsü karşımıza çıkar. Başka bir deyişle müziğin türü, şekli, yapısı ya da sunumu gibi tüm niteliklerine yönelik kriterler yaratılmış bunlar ilkokullardan itibaren, melodik kanonlar olan şarkılar vasıtasıyla empoze edilmeye başlanmış ve kültür yaşamının her aşamasında tekrarlanacak bir çerçeve oluşturulmuştur. Müzik eğitimcileri ya da icracılar ise kanonları benimsedikleri oranda öne çıkmış ve zamanla kendi kanonlarını oluşturmuşlardır. Şüphesiz bu tür kanonları kullanan müzik eğitimi camiası batının tekniği ile üretilmiş çok sesli ve modern bir milli müzik idealini oluşturacak resmi *ütopyacı programın* (Öztürk, 2016) önde gelen yürütücüleri olmuşlardır. *Garp fenniyle* (batı tekniğiyle) yazan bestecilerimiz genel olarak bu ütopyacı programın özüne pek de sadık olmadıkları ve az çok muhalif bir tavır göstermiş oldukları, eserlerinde Osmanlı-Türk müziğinden Halk müziğine dek geniş bir milli kaynağa başvurdukları ve bunu kişisel üslupları ile işledikleri için (Öztürk, 2016) söz konusu ütopyik milli müzik programı ağırlıklı olarak müzik eğitimcilerince yürütülmüştür. Bu program dahilinde her ne kadar milli musikiye, ki milli musikiden anladıkları sadece halk müziğinin belli bir repertuarıdır, önem verdiklerini ifade etseler de asıl amaç ütopyik milli müzik programının

temel ülküsü idealinde armonilenmiş türküler üzerinden bir modernite inşa etmektir. *Çağdaşlaşma yolunda yürütülen ve cehalete açılan savaşım* bir boyutu olarak sürdürülen tek sesliliğe yönelik mücadele Cumhuriyet Dönemi müzik eğitimi politikalarının ana eksenini oluşturmuştur. Bu ülkenin Osmanlı Garpcıları, Jön Türkler, İttihat ve Terakki kanalıyla Cumhuriyetin ilk yıllarına dek taşınan Batılılaşma tahayüllü/arzusu ile tarihsel bir süreklilik içinde olduğu görülmektedir. Ancak, Cumhuriyet Dönemi ve sonrasındaki müzik eğitimi idealinin öncüllerine göre farkları:

1. Devlet olanakları ile yurda yayılabilecek bir popülasyona ulaşmış olmaları;
2. Devletin eğitim teşkilatı içinde ve bundan aldıkları imtiyazla, kişiselikten ve sanatsal heyecanlardan uzak, profesyonel, gerçekçi ve idealist bir müzik programı yürütüyor görüntüsü vermeleri;
3. Müzikte Batılılaşma/çağdaşlaşma ütopyaları her ne kadar Osmanlı'ya dayansa da Osmanlı'ya ait ne varsa reddetme anlayışı gereği yeni ve modern bir program yürüttüklerini düşünmüş olmalarıdır.

Işıктаş (2016) Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarının kimi uygulamalarında radikalizme savrulmasının ardında dönemin toplumsal koşullarının rol oynadığını belirtmiştir. Bu yorumu dönemsel bir gerçeklik olarak kabul ettiğimizde bile sorunun ana noktası, resmi ideoloji içinde konumlanmış olan icat edilmiş bir geleneğin temsilcisi ve yürütücüsü olan bir mesleki cemaatin kendini ikame etme ve güçlendirme gayreti ile 30'lardaki söylemleri kanonlar halinde tekrarlamasıdır. Bu kanonlar toplumsal/bireysel gerçeklerle olan naif/zayıf ilişkilerine ve mevcut siyasal yapıyla temel söylem farklılıklarına rağmen müzik eğitimi cemaati içinde post-mortem söylemler olarak yaşılmaya devam etmektedir.

Osmanlı'nın son dönemlerinde siyasal ve fikrî açıdan önemli rol oynayan Jön Türklerin önemli isimlerinden Abdullah Cevdet Batılılaşma düşüncesinin en radikal isimlerinden biri olarak sonraki dönemlere ciddi bir düşünce mirası bırakmıştır. A. Cevdet'e göre modernleşme yolunda batıya ait medeniyeti ve kültürü birlikte ve aynen ithal etmek gerekliydi (Öztürk, 2014). Herhangi bir kültürel uyarlama ya da gelenek kökenli bir dirence yönelik derinlikli bir argüman içermeyen bu kültür ithalatının müzikte modernleşme girişimlerine de düşünce ve aksiyon bakımından model olduğu açıktır. Mardin'e göre Türk devrimcilerinin siyasi pratikleri ve uyguladıkları Batılılaşma programı A. Comte'un pozitivist sosyolojisine dayanmaktadır ve kültürel alandaki devrimleri siyaseten çıkmaza sokan da merkez ve çevre arasındaki kültürel boşluktur (Arlı, 2018: 119, 120). Jön Türklerin hiçbirinin "derin bir teori, özgün bir siyasi formül veya zihinleri devamlı olarak uğraştırmış bir ideoloji ortaya koymadığı" (Mardin, 2000'den akt. Arlı, 2018: 118) düşünüldüğünde kültürel alanda modernleşme/Batılılaşma hareketlerinin toplumsal destek ve köken eksikliği daha iyi anlaşılacaktır. Jön Türklerin modernleşme

fikriyle sıkı bağları bulunan müzik devrimini bu anlamda değerlendirdiği-mizde yürütücü kadronun *topluma rağmen toplum için* anlayışına sahip olduğunu anlarız. Daha II. Mahmut döneminde Osmanlı'nın temelini attığı modernleşme/Batılılaşma sürecinin Cumhuriyet döneminde laik anlayışa geçiş odağında ele alındığını görüyoruz. Bu bakımdan laik ve bilimsel eğitimin önemli bir ayağı olarak Cumhuriyet Dönemi müzik eğitimi politikaları saltanat ve hilafet temsili Osmanlı-Türk müziğinin *müze*ye kaldırılmasında kendine bir rol biçmişti.

II. Mahmut dönemindeki müzikte Batılılaşma girişimleri Cumhuriyet Dönemi müzik eğitimi politikaları için tarihsel bir gerekçe olmuştur. Bu devamlılık içinde müzik dersi müfredatlarında geleneksel müzik form ve örneklerine yer verilmemesi, mikrotonal perdelerin çok seslendirmeye uygun olmadığı ve bilimsel müzik eğitimini engelleyeceği yönündeki propagandist kanonlar Mardin'in ifadesiyle *Aşırı Batılılaşma*'ya birer örnektir. Kültürel değişimin devlet eliyle de yürütülebileceği ancak bunun zaman alacağı yönündeki görüşler¹¹ müzik eğitiminin bu süreçteki önemine dair söylemler olmuş ve müzik eğitimcilerinin dünden bugüne temel motivasyonu rolünü üstlenmiştir. Kendisini sadece bir müzik insanı ya da eğitimcisi olarak tanımlamanın ötesinde *devrimlerin askeri, toplum/davranış mühendisi* olarak da tanımlayan kimi isimler¹² bu motivasyonun karakterini de özetlemektedir.

Müzik eğitimi camiasında kanon pratikleri ile ilgili iki ana sınıf tanımlanabilir: *kanon üreticiler ve kanon tekrarlayıcılar*. *Kanon üreticiler*, icat edilmiş müzik geleneğinin bizatihi içinde yer almakla birlikte ikinci kuşak temsilcileri de olup üretilmiş kanonları yazı ve ifadelerinde sıklıkla tekrarlayan, alandaki klasik metinleri üreten, bir nevi eleştiriye kapalı yarı kutsal metinlerin sahipleridir. *Kanon tekrarlayıcılar* ise kendi gerçekliklerini kanon üreticilerin söylemleri üzerinden kurgulayan, üretilmiş kanonların statusünü güçlendirecek olan tekrarları üstlenen kitledir. Kanonları herhangi bir eleştiri ya da öznel bakışa tabi tutmadan alanyazında döndürmenin kanon tekrarlayıcılar açısından avantajı cemaate aitliğin ve cemaat kimliğinin bir anahtarını oluşturmasıdır. Kanon tekrarlayıcıların iki temel teknik kullandığını görüyoruz: ilk olarak; kanon üretici öznelere ve cemaate olan sadakatin bir sembolü olması işleviyle *kanonları olduğu gibi kullanmak*, ikincisi de *çeşitlemeler*'dir.

¹¹ Darulmuallim'in Müdürü Mustafa Satı Bey Batılılaşma sürecinde kendi kültürümüze uygun kestirme yollar bulmamız gerektiğini belirtmiş ve *bizim gelişmemiz Avrupa'nın gelişmesinden daha fazla bir zaman almayacaktır* (Öztürk, 2014) demiştir. H. B. Yönetken de Türk insanının müzik beğenisi açısından Batılılaşması için zamana ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır (1949).

¹² Güner Aykal Atatürk'ün müzik devriminin yılmaz bir askeri olduğunu belirtmesi (http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/406798/Sef_Gurer_Aykal_Yedirenk_teydi_.html) ya da Ü.Özgür ve S.Aydoğan'ın *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram-1* başlıklı kitaplarında müzik öğretmenliğini *müziksel davranış mühendisi* olarak tanımlamaları bu motivasyona birer örnektir.

Bu noktada iki tür çeşitleme tekniği dikkati çekmektedir. İlki, orijinal kanon üzerinde yapılan ufak değişikliklerle yeni bir şey söyleniyormuş izlenimi vermek (*basit çeşitleme*), ikincisi de orijinal kanonu koruyarak günün ihtiyaçlarına göre ana söylemi çeşitlemektir (*zengin çeşitleme*). Böylelikle kanonlaşma sürecinde *kanon*, *basit çeşitleme* ve *zengin çeşitleme* şeklinde üç temel formun kullanıldığını görebiliriz. Tablo 2.'de müzik eğitiminin/öğretmenin işlevine ilişkin kanonik dönüşüm örneklerine yer verilmiştir. Dikkat edilirse temel söylemin değişmediği, uygarlık, müzik, müzik eğitimi ve müzik öğretmeni anahtar kelimeleri çerçevesinde kanonların döndürüldüğü görülebilir. Müzik eğitimi alanında klasik metinlerin bu şekilde döndürülen kanonik malzemelerden üretilmesi, metinlerin alandaki paydaşları birleştiren birer sözleşme işlevi üstlenmesini de sağlamıştır.

Tablo 2. Kanonlaşma sürecindeki dönüşümler.

Kanon	Basit Çeşitleme	Zengin Çeşitleme
Avrupa ve Amerika'da aile ve hayat çevreleri müsbet bir müzik eğitimi almak hususunda o kadar müsait ve zengindir ki... bizde ise durum tamamen tersinedir. <u>Biz ne verirsek hep okulda vereceğiz</u> (Yönetken, 1949:2).	Müzik öğretmeni; müziği özgün ve yaygın eğitim aracılığıyla <u>topluma aktarmakla görevli kişi</u> olarak tanımlanabilir. (Özeren, 2004). Müzik öğretmenleri, çağdaş anlamda müzik politikasının yerine oturtulması <u>için önemli görev üstlenmişlerdir</u> (Küçüköncü, 2004).	Atatürk bir toplumun uygarlaştırılmasında en önemli araçlardan birinin <u>müzik olduğuna</u> inanıyordu... <u>Müzik kültürünün</u> temeli de, <u>müzik eğitime</u> dayanmaktadır (Biol, 2003).
Eğitim, bireyin davranışlarında <u>kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak</u> istendik yönde <u>değişiklikler oluşturma sürecidir</u> (Ertürk, 1972).	Müzik eğitimi; bireye, <u>kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak</u> belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin (müziksel) davranışlarında <u>kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak</u> belirli müziksel <u>değişiklikler oluşturma sürecidir</u> (Uçan, 1993)	Uygarlık yolunda müzik, müzik kültürü ve müzik eğitiminin işlevi
Yaşamda en gerçek yol göstericisi bilimdir (M.K.Atatürk).	Müzik <u>yaşamında en gerçek yol gösterici müzikbilimdir</u> (Uçan, 2017).	
Öğretmenlik davranış mühendisliğidir (Sönmez, 2000).	Müzik öğretmenliği müziksel davranış mühendisliğidir (Özgür ve Aydoğan, 2015).	

Romanticism: Breaking the Canon makalesinde romantizmi alternatif bir düşünme-hissetme yolu olarak tanımlayan Kallmyer (1993) karşı-söylemlerin amacının kanonları kırmak ve baskın kitlenin elinde verimsizleşen gelenekleri canlandırmak olduğunu belirtmiştir. Böylelikle eldeki çalışmada *evrensellik, bilimsellik, rasyonellik* temaları altında inşa edilen müzikal kanonlar klasisizm; buna yönelik eleştiri, yapı-söküm girişimleri ve kanon kırıcılığı da romantizm çerçevesine oturmaktadır.

Her ne kadar kanon kırıcılık tarihsel işlev ve tavır olarak romantizmle ilişkilendirilse de çalışmamızdaki kendine özgü rasyonalite ve analitik tavır alternatifsiz romantik reflekslerden uzak, salt bir söylem analizini içermektedir. Klasik-kanonik metinlerin fikri alanda ürettiği kuraklık toplumsal gerçeklikten uzak ve verimsiz bir akademik ortamı üretme potansiyeli bakımından eleştiriyi hak etmemdir. Müzik entelektüel camianın kamplaşması dışında pek de işlevi olmayan kanonların kırılmasına ilişkin bu çalışmada ayrıca ülkemizde gelişecek *eleştirel müzikoloji* ekolünün işlev, yöntem ve içeriğine ilişkin bir çerçeve de çizilmiştir. Bu yolla kanon pratiklerine *kanon kırıcılar* olarak üçüncü bir sınıfı eklemek de mümkün olacaktır. Kanon kırıcıların rolü ise ürettikleri direnç ve alternatif söylem ile bahsedilen fikri kuraklığı ve verimsiz/etkisiz akademik ortamı canlandırmaktır.

Kaynakça

- Akın, U. ve Arslan, G. (2014). İdeoloji ve Eğitim: Devlet-Eğitim İlişkinine Farklı Bir Bakış. *Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4 (1), 81-90.
- Aksoy, İ. ve Can, Ç. (2016). Hegemonya ve Karşı-Hegemonik Sızıntılar: Yeni Bir Kavramsallaştırma Denemesi. *Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (3), 62-76.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Althusser, L. (1996). *Gelecek Uzun Sürer*. Çev. İsmet Birkan. Can Yayınları. İstanbul.
- Anday, M.C. (1984). Gecikmiş Bir Yazı, *Cumhuriyet*, 2.
- Arlı, A. (2018). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin* (4.Baskı). Küre Yayınları, İstanbul.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Atalay, A. (2015). Türk Müziğinde “Komalı Ses” Var mıdır?, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 6, 13-35.
- Avcı, Y., ve Avcı, S. (2017). Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi Meşruiyet ve Propaganda Aracı Olarak Anıtın İcadı (1840-1917). *Kebikec: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmalı Dergisi*, (43).
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. Doğu Kitapevi, İstanbul.
- Ayas, O. G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar Yaklaşımlar Tartışmalar*. Doğu

- Kitabevi, İstanbul.
- Aydoğın, S. (2018). Koro ile Demokrasi Eğitimi, [Facebook durum güncellemesi], <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009228865984> adresinden erişildi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Ankara: Tan Kitabevi.
- Bank, B. (2015). Gramsci'nin Devlet ve Hegemonya Kavramlarının Kuramsal Çözümlemesi. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (2), 2-40
- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Bezci, B. ve Çiftçi, Y. (2012). Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7(1) 139-166.
- Brown, M. (2018, Aralık). *Prince Charles: I find Leonard Cohen's music very moving*. The Guardian, Erişim Tarihi: 28.12.2018, <https://www.classicfm.com/music-news/prince-charles-music-education/>
- Campbell, P.S. ve Higgins, L. (2015). Intersections between ethnomusicology, music education, and community music, In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, ed. S. Pettan & J. T. Titon, Oxford University Press, s.638-667
- Cutiatta, R. A. (1991). Popular music an ongoing challenge. *Music Educators Journal*, 77(8), 26-29.
- Çoban, S. (2012). Gramsci, Hegemonya ve Kapitalizm. 1. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi. 17-21 Haziran. Uludağ Üniversitesi. Bursa
- Çoruk, A. Ş. (2016). Bir Gelenek İcadı Olarak II. Meşrutiyet Döneminde Gerçekleştirilen İstanbul'un Fethi Törenleri. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (7), 79-98.
- Deringil, S. (2002) *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamit Dönemi (1876-1909)*, çev. G. Ç. Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Dowd, J. J. (1991). Revising the canon: graduate training in the two sociologies. *Teaching Sociology*, 308-321.
- Duman, O. Ö. (2017). Yüzüncü Yılında Dârülelhan'dan Konservatuar'a Musiki Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşme ile Musikinin Millileşme Meşuresi Saray Müziğinden Salon Müziğine, *Atatürk Yolu Dergisi*, 61,111-143.
- Fırat, E. O. (1999). *Umursanmamış*. Pan Yayıncılık. İstanbul
- Gardner, W. L., Pickett, C. L., ve Brewer, M. B. (2000). Social exclusion and selective memory: how the need to belong influences memory for social events. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 26(4), 486-496.
- Green, L. (2002). From the Western classics to the world: secondary music teachers' changing attitudes in England, 1982 and 1998. *British Journal of Music Education*, 19(1), 5-30.
- Green, L. (2003). Music education, cultural capital, and social group, in *Identity The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (p.263-273). Ed. Clayton, Martin ve diğ. Routledge. New York.
- Green, L. (2006). Popular music education in and for itself, and for 'other' music: current research in the classroom. *International Journal of Music Education*,

- 24(2), 101-118.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- How, A. R. (2007). The author, the text and the canon: Gadamer and the persistence of classic texts in sociology. *Journal of Classical Sociology*, 7(1), 5-22.
- Işıқтаş, B. (2016). “Mûsikî İnkilâbı” nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasal Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Musicology Journal*, 4(1), 1165-1184.hobs
- Jubber, K. (2006). Reflections on canons, compilations, catalogues and curricula in relation to sociology and sociology in South Africa. *South African Review of Sociology*, 37(2), 321-342.
- Kallmyer, N.A. (1993). Romanticism: Breaking the Canon, *Art Journal* 52(2), 18-21.
- Karahan, M. (2018). A Para-Dünya Markası TV Programı, <https://www.facebook.com/MuratKarahanTenor/videos/556810181452140/?t=3> adresinden erişildi.
- Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti’nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârü-llelhanda Derleme ve Yayım Faaliyetleri, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 35, s.479-498
- Mutlu, K. (2015). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı’dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1).
- Outhwaite, W. (2009). Canon formation in late 20th-century British sociology. *Sociology*, 43(6), 1029-1045.
- Öğütle, V.S. ve Etil, H. (2009). Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(4), 417-454.
- Öner, A. (2012). Türkiye’de Müzik Eğitiminin Kültürel Boyutları. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*. 1,1, 9-18
- Özden, E. (2018). Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan, *Konservatoryum*, 5 (1).
- Özgür, Ü. ve Aydoğan, S. (2015). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram-1*. Arkadaş Yayıncılık, İstanbul.
- Özmenteş, G. ve Şenel. O. (2018). Türkiye’de Müzikal Elizitim: Geleneksel ve Popüler Müzik Eleştirisinin Kültürel Evrimci Perspektifi. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu “Müzik ve Politika”*, Bursa.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak Musiki Muallim Mektebi. Safiye Yağcı (Ed.), *90.yıl Müzik Kongresi* bildiriler kitabı içinde (485-505), Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli Musiki Ütopyası: “Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek”. Fırat Kutluk (Ed.), *İlüzyon*, 3-73, H₂O Kitap, İstanbul.
- Raffman, D. (1988). Toward a cognitive theory of musical ineffability. *The Review Of Metaphysics*, 685-706.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm*. Çev. Nezh Uzel. İrfan Yayıncılık & Tanıtım. İstanbul.
- Sönmez, V. (2000). *Eğitimin Tarihsel Temelleri*, Öğretmenlik Mesleğine Giriş.

- Editor: Veysel Sönmez. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Subaşı, S.T. (2018). Stuart Hall ve Gramsci Etkisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 487-502.
- Sucu, İ. (2012). Althusser'in Gözünden İdeoloji ve İdeolojinin Bir Taşıyıcısı Olarak Yeni Medya. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 7 (3), 30-41.
- Turay, A. (1987). Astronomi Yerine Falcılık, Çok sesli Müzik Yerine Alaturka, Ergican Saydam ile görüşme, *Cumhuriyet*.
- Türkmen, U. (2014), Cemil Rasim'in İlk Mekteplere Çocuk Şarkıları Adlı Kitabının Analizi, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27 (1), 133-151.
- Uçan, A. (1993). Genel Müzik Eğitiminde ve Genel Müzik Eğitimcisi Yetiştirilmede Müzik Türlerinin Yeri, 1. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Trabzon.
- Uçan, A.(1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Ulu, A., ve Karakoç, İ. (2004). Kentsel değişimin kent kimliğine etkisi. *Planlama Dergisi*, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, 29(3), 59-66.
- Uyar, H. (2017). Çok Sesli Müzik ve Demokrasi, <http://www.egemec-lisi.com/kose-yazisi/5272/cok-sesli-muzik-ve-demokrasi.html> adresinden erişildi.
- Üstel, F. (1993). Musiki İnkılabı ve Aydınlar. *Tarih ve Toplum*, 113.
- Vural, M. (2014). Siyaset Felsefesi Açısından Gelenek İcadı Mümkün Müdür?, *III. Uluslararası Felsefe Kongre Bildiri Kitabı*, (339-347), Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Ward, R. E. ve Rustow, D. A. (Eds.). (2015). *Political modernization in Japan and Turkey*. Princeton University Press.
- Welch, G., Hallam, S., Lamont, A., Swanwick, K., Green, L., Hennessy, S., ve Farrell, G. (2004). Mapping music education research in the UK. *Psychology of Music*, 32(3), 239-290.
- Yönetken, H.B. (1949). Bizde Okul Müziğinin Fonksiyonuna Dair, *Müzik Görüşleri*, 1, 2-3.



Hegemony and Music in The Pre-Colonial, Colonial and Post-Colonial Zimbabwe

Perminus Matiure*

Abstract

The article is an expose' of how hegemony and music belonging to the Shona communities of Zimbabwe have transcended the pre-colonial, colonial and post-colonial periods. The discussion is premised on some ontological comprehension that supremacy, socio-economic and political dominance by members of a community are aspects of power dynamics and hegemony. As such the world communities are characterized by class struggle in which the 'haves', who enjoy hegemony superimpose on the 'have-nots'. Communities are in a dilemma of trying to reduce the gap between the 'haves' and 'have-nots'. In this study, a qualitative ethnographic methodology was carried out among some Shona communities of Zimbabwe. The findings were that music portrays socio-economic and political hegemonies during the pre-colonial, colonial and post-colonial Zimbabwe. It was also established that there is a strong relationship between music and hegemony. Music, especially song and dance were used to achieve socio-economic and political dominance during the three eras.

Key words: hegemony, Shona, pre-colonial, colonial, post-colonial

Introduction

The paper focuses on the mutual relationship between music and hegemony and the two transcends socio-economic and political systems of most of the Shona communities during pre-colonial, colonial and post-colonial periods. Like many African countries belonging to the Sub-Saharan region, the history of Zimbabwe can be clearly articulated by making reference to these three important landmarks. The first is the pre-colonial period ranging from the time immemorial up to around 1914 when most of Black Africa kingdoms were under the rule of one or another European power (Agawu 2003).

The second period is referred to as the Colonial period, which is from

* Lecturer, Midlands State University Department of Music and Musicology,
matiurep@staff.msu.ac.zw

1914 to 1980. The article will extrapolate how the Shona socio-economic, religious and political hegemony and music experienced a paradigm shift and how the same weakened by the European system. Support will be sought from Agawu (2003:2) who postulates that, "Colonialism had a profound effect on practically every aspect of African life: economic, political, social and religious." Special focus will be on how music was used to sustain political hegemony and how hegemony was used to colonize and oppress the blacks by the whites. The article will unpack the positive and negative impact of rural to urban migration, music and Shona hegemony.

The third and last phase to be discussed will be the post-colonial period which is from 1980 to date. In this period the Shona regained their socio-economic, political and religious hegemony. Aspects that have emerged as benchmarks to the revitalization of the Shona hegemony will also be touched in this period. The evolution of new popular music, invention of traditional music and new genres like Zim Dancehall, contemporary *mbira* and also promotion and re-contextualization of traditional music and contexts in which they are performed will be part of the discussions. Of particular interest will be the influence of technology and institutionalization of learning of music as a trajectory for enhancing a new emergence of art hegemony among the Zimbabwean societies.

Methodology

Most of the information presented in this article was collected through qualitative ethnographic methodology employed in juxtaposition with document analysis of Zimbabwe's socio-economic and political history and about the relationship between music and hegemony. Some face-to-face interviews were also carried out to augment historical findings. Among the participants who were interviewed were five culture bearers, ten politicians, ten music artists, ten freedom fighters and two historians. These were sampled purposively employed together with snow ball sampling technique from a population of all members of the Shona communities living in both rural and urban settlements of Mashonaland East and Harare Central provinces.

The other research methodology adopted was historicism in which the research employed document analysis in reflecting on how music and hegemony are reflected in the three important phases in the development of the Shona community from pre-colonial to post-colonial period. Several written histories were consulted. Particular attention was directed towards historical events because they are effective indicators of indigenous knowledge especially those that resemble antiquity. Ancient information may not be effectively extracted from history but events enshrined in the historical narratives. Agawu (2003) concurs when he maintains that "...history is made not by time but by events..." Ethnographers hold the same philosophy when studying the

musical events, which a social group partakes in order to solicit information concerning their holistic life.

Hegemony Conceptualized

Hegemony is synonymous to supremacy, dominance, ascendancy, leadership, control, dominion, power, authority and superiority. In general, the term implies dominance of one entity over others. Individuals or communities embrace hegemony in a number of ways. These may be on political, social, economic or religious grounds. In other words, hegemony is a concept which is characterized by the superimposition of one social group over the other such that the more powerful group will dominate and look down upon the less powerful. The writer considers hegemony to be the state of maximum control by a powerful group or individual over weaker groups. Usually this happens when the less powerful group happens to be within the proximity of a more powerful group which owns the means of production. In the context of this article the term hegemony will be taken to refer to the ability for a social group to remain supreme on political, socio-economic or religious basis. The supreme group monopolizes the means of production and decision making powers.

Relationship between Hegemony and Music

It is a general belief that music is as old as humanity. For Africa, evidence of pre-colonial existence of music is shown in ancient paintings and pre-historic excavated from primitive tombs. Agawu (2003:3) contains that the earliest records concerning the music in the pre-colonial Africa are available on archeological findings in which dance movements and musical instruments are shown. With the passage of time, music has undergone redefinition and reconstruction as it moved from period to period, in this case through pre-colonial, colonial and post-colonial.

Music has been defined in several ways by different authors. Kaemmer (1993:59) provided several definitions of music as perceived by different writers. Terms that come out of these definitions are, 'form of speech', 'subdivision of entertainment', 'fine arts', 'subcategory of ritual', 'verbal art', 'natural sound', and 'sound of nature'. However, the definition that seems to embrace all the given dimension is the one given by Blacking (1973) which is "humanly organized sound."

Considering Blacking's definition and picking some of the definition provided by Kaemmer, it is evident that music is a common trait in any given social group although perceived differently. Social groups are what they are because of their culture. However, culture, the sum total of all what makes up the whole life of a people is better articulated through the music belonging

that particular community. In other words, music transcends all the life activities of a social group. Music is the most powerful tool used by the social group to exult its hegemony. Music is used to instill fear in the perpetrated by the perpetrator. Music is also used to enhance the dominant group's supremacy. It is used to strengthen tendencies that empower the colonizers to remain powerful. It is used a weapon of destruction through propagandistic shenanigans by unscrupulous super powers in a community.

There is indeed a very stronger relationship between hegemony and music. Music is the vehicle for achieving hegemony. Hegemony is achieved when the dominant group superimposes on the weaker group as previously said. In so doing, music is used to pave the way perceived victorious goals. Even African chiefs sustained their hegemony by using music which was usually performed by specialists during important social and sacred events. Even the great spiritual mediums (*makombwe*) who were in charge of territorial socio-economic issues, which include rain making and healing, could only achieve their mandates if music was part of their operations. Even warriors used music before, during and after war as source of inspirations and courage. The same goes for hunters who would use music to instill gallantry and for celebrating their catch.

Political struggles, meant for liberation from the bondage of colonialism were a common phenomenon in many African countries. In their endeavor to emancipate themselves from colonial supremacy, most of the African states engaged in massive political maneuvers, which culminated in wars of struggle against the colonizers. One motivating factor during these wars and even after was music. Music was used to instill courage, hope and endurance. Music was also used to entertain and to advance propagandist principles. The fighter capitalized on the sonic hegemony of music. From this explanation it can be concluded that there a strong relationship between music and hegemony. The fact that music supersedes all other social amenities of any given social group, is a sign that hegemony is shown in music and transversely music is an impetus to hegemony. During most of the social events in Africa, in which people belonging to a particular social group congregate, music takes the lead, hence its hegemonic state. Currently there are many churches that mushroomed as a result of Christianization of the blacks. What makes these churches successful is music.

Pre-colonial Music and Shona Spiritual and Social Supremacy

The Shona people comprise about five major dialects and several minority dialects. The major dialects are the Zezuru, which occupy the bulk of the central parts of Zimbabwe, the Ndaou who are in the eastern region, the Karanga who are in the southern part of Zimbabwe, and the Korekore found in the north. The minority dialects are the Tonga, the Nambia, the Chewa and

the Remba. These are mostly found along the borders of Zimbabwe.

The Shona are a people whose ontology of life is informed by the belief that there is a very strong bond between them and their ancestral spirits. Well social life informed by communality. This was eminent especially during the pre-colonial. Their socio-economic and spiritual system during the pre-colonial period was highly made possible by music usually accompanied by traditional drums (*ngoma*). Music was spread all over their daily activities. According to Agawu (2003) data concerning music in the pre-colonial Africa [let alone Zimbabwe] is scanty. However, researchers and excavators have done a lot to unveil information that indicates the existence of music in the pre-historic period. As indicated by rock paintings, archeological findings and old legends are a clear testimony of the pre-colonial Africa. From a broad perspective, the pre-colonial music was efficacious from historic time up to about 1914 when European occupied Africa.

The pre-colonial period was characterized by communities whose life style was free from the influence of exogenous life styles. Communities were highly homogenous and egalitarian. Hegemony lied in the hands of the chiefs (*madzimambo*) and territorial spirit medium (*mbondoro*). For Zimbabwe, the era was characterized by the indigenes whose life was informed by the philosophy of *unhu/ubuntu* which stipulated the core values of African ontologies of respect of human dignity, humility, cooperation, solidarity, selflessness and collective sharedness. Their supremacy was drawn from their strong connection with their ancestral spirits (*vadzimu*) which they referred as *chivanhu*. These *vadzimu* were believed to be the intermediaries between the Shona and their ancestors (Matiure, 2009). In line with this philosophy, Gelfand asserts that "One of the fundamental tenets of Shona religion is the belief in real communication with the world of spirit through the medium or host of the particular spirit whose help is sought" (1962:37).

Occasionally, the Shona conducted secular and sacred functions in which music was performed. The music they performed during these ceremonies was meant to create a devotional framework (*gokoro*) in which the spirit mediums (*masvikiro*) would get possessed by the ancestral spirits and then talk directly to the people on issues affecting them. In this case music acted as the key that unlocks the doors of the spiritual world there by creating a virtual time where the self is lost and the living and the spiritual essences find coexist. The songs sung were accompanied by traditional musical instruments. The commonest instrument was the traditional drum (*ngoma*), which was made from cow skin stretched on a hollow wooden body. The embodiment of the skin of the traditional drum may not be taken for granted as observed by Nzewi when he says:

Such a skin carries spirituality energy because of the presence of dry, fresh blood in the skin... In the African philosophy of life, the drum, although simple in appearance, is deeply evocative in action, inspiring creativity as

well as producing a profoundly beneficial effect on humans, the human society and other living things... There is symbolic connection between the drum as a sonic force and blood as a life force (2007: 58).

Nzewi emphasizes the importance of a traditional drum, not only as an instrument, but also a symbol that is efficacious in the entire cosmos of the black African people. The same is true for the Shona who treat the sound of the drum as a source of power and inspiration.

The Shona hegemony supported, by traditional music enabled them to access natural provisions from God (*Mwari*). Legends have it that during the pre-colonial period (*pasi pasati parohwa ne nyundo*) the Shona were able to talk to God himself at Matonjeni near Bulawayo. According to culture bearers interviewed during the author's fieldwork, people from all over the land between Limpopo and Zambezi travelled to this rocky place next to where Rhodes the former Prime Minister of Rhodesia (Now Zimbabwe) is buried to ask for rains from God during drought times. They went on to say that they could talk directly to God and his voice was heard from the rocks (*Rutsate*). Two of the culture bearers as well as one historian indicated that during the pre-historical times (*pasichigare*) hungry people were able to get food from God after praying while under a *muchakata* tree. This is indeed a sign that there was spiritual hegemony among the Shona.

The Shona music was highly polyphonic and polyrhythmic. It comprised multipart structures. 'Musicking' was characterized by communal composition and improvisation. Singing was usually of lead and follow style. Singing was accompanied by percussive instruments played by experts. Performance skills were acquired orally or inherited from ancestors. In fact, hegemony was sustained through inheritance. Tangible and intangible heritage like wealth, musical instruments, traditional materials and costumes were handed over from parent to child as part of inheritance.

During the pre-colonial Zimbabwe, all the families were patriarchal in nature. Men were heads of families and usually had the responsibility of providing the basic needs for the family by hunting and tilling land. They also offered protection to family. Women gathered fruits and roots and looked after children when men were out in the forests hunting or in pastures looking after cattle. Each family's economic strength was drawn from the heads of cattle it possessed. The power dynamics hinged on the traditional hierarchy which cascaded from God (*Mwari*) down to Ancestors, to Spirit medium, down to chiefs, to headmen and to the father of the house.

Music as Source of Inspiration During the War of Liberation in Zimbabwe

The arrival of the missionaries in what is now called Zimbabwe on one hand culminated in the Christianization of many Zimbabweans and on the

other in the emergence of the white supremacy better referred to as colonization. Agawu (2003:1) defined colonization as "...the usurpation of Africa's political sovereignty and independence." Colonization entails an unfair and deliberate subjugation of a social group's freedom of autonomy and independence. In Zimbabwe colonization was made effective by the abolishment of traditional practices like venerating God through ancestors. The blacks were made to believe that African Traditional Religious practices were demonic and unholy. Maxwell affirms when he says, "Christian exorcism and demonization provided a new means of contesting the authority of patriarchal ancestor religion" (1995:310). Banana cites Joshua Nkomo, a politician who was instrumental in liberating Zimbabwe as saying:

It is a pity that some of the virtues of African life and culture, molded and developed before the coming of the missionaries, were ignored, treated with contempt and sometimes totally dismissed and brushed aside as repugnant and savage by some zealous missionaries who were captives of their religious and cultural prejudice (1991:1)

The colonial system employed by the whites was such that the bible colonizes the mind and then the gun colonizes the land. In other words, the white settlers' aim was to change the mindset of the blacks by shunning their religion and forcing them to abandon it. The missionaries were quite aware of the power endowed in a religion, which is defined by Wallace (1966:5) as "belief and ritual concerned with supernatural beings, powers, and forces".

The banning of the traditional practices of worship weakened the Shona hegemony in a big way. The bond between the ancestor and the progenies was weakened rendering the Shona to be vulnerable, of no identity, unprotected, directionless and highly colonizable. Most of the spiritual powers also weakened. Great Spirit mediums (*mbondoro*) like Kagubi and Nehanda were assassinated leaving the Shona unprotected. Other important key figure like chiefs was baptized. They ceased to perform their traditional duties of maintaining the Shona hegemony.

The other notable change was the discouragement of traditional ceremonies (*mapira*) like those of escorting the spirit (*kurova guva*), rainmaking (*mukwerera*) and many more. The Shona religious hegemony was hinged on the efficacy of music performed on a special sacred instrument called *mbira*. *Mbira* is a Shona instrument with metal keys mounted on a wooden soundboard (*gwariva*). It is played by plucking the keys with both thumbs and index finger. The instrument is highly spiritual and is believed to have the power to evoke the ancestral spirits in spirit mediums (Matiure, 2009).

In line with this issue Jones asserts that "Demonization of *mbira* music in Zimbabwe dates from the mid-1800s with the arrival of Christian missionaries, who discouraged the music associated with traditional religion and the 'pagan' practices of spirit possession" (2008:133). The negative attitude of the

church towards *kurova gwva* and *mbira dzaVadzimu* is noted by Gundani who underscores that “with the advent of Christianity in the 1890s, churches discouraged *kurova gwva* practices and playing of *mbira dzaVadzimu* as the ritual and the *mbira* instruments were perceived as evil and heathen” (1994:127).

Either the whites or the blacks themselves destroyed traditional shrines and sacred places (*nzvimbo dzinoyera*). Traditional materials symbolic in African religious practices were also burnt or thrown away since the missionaries regarded them as unholy and demonic. Some important symbols, which authenticated and contextualized the Shona spiritual events were also discouraged by the missionaries. Bourdillon (1990) who by virtue of being a priest in the Shona areas for a long time gave a very detailed description of what symbols are and how they are an important part of religion when he said:

Firstly, religion involves beliefs, which are systematically worked out. Normally these beliefs involve gods, or a High God, and spirit...religion involves way of thinking, way of understanding the world and life therein. Secondly religion involves symbols, and particular symbolic actions. Ritual is the most important part of religion (1990:6).

In addition, colonization introduced urban settlements in towns, mines and farms. The first settlements were meant to accommodate bachelors who were taken from rural areas to offer cheap or lowly paid labor. The move resulted in massive migration of men from rural homes to cities, mines or farms. the move somehow weakens the Shona hegemony and music in the men who were looking after family and participating in traditional events and music had left the homes leaving women in charge. Music performers and instruments maker were not left out. The implications were that the performance and the production of instruments like traditional drums (*ngoma*), hand shakers (*hosho*), mouth bows (*zhipendani*) and *mbira* were no longer being produced in quantities enough to sustain musical hegemony.

As previously indicated that the wealth of the Shona was embedded in the cattle they possessed. A rich man was judged by the number of heads cattle he had and also to some extent the number of wives. Cattle were used for farming, for marriage, for food, for manure and for nearly everything. During colonialism the settlers weakened the Shona's economic base by confiscating their cattle. In short, colonial period weakened the Shona hegemony and music. However, there was a resurgence of church music. More and more blacks started to adopt western music taste and styles. The multiparty singing style was converted to four-part harmony sing with a conductor leading. This type of singing, though beautiful to the western ear was a barrier to innovation and improvisation. The idea of ownership was also introduced and blacks were disentangling from the communal spirit.

Of particular interest was the invention of traditional music, which was

political. This music was called songs of *chimurenga*. The songs were sung during all night political meetings (*pungwe*) held by the freedom fighters and community members (*povo*). The songs were in many categories, those that mocked the colonialists, those for propaganda, songs for entertainment, song for motivation, songs for victory and songs for ideology setting. In other words, the freedom fighters capitalized on the hegemonic tendency of music to fight the settlers.

The advent of Christianity followed by colonization was a big blow to the Shona's socio-economic, political and religious hegemony. Upon noticing that their hegemony and traditional music have been jeopardized, the Shona fought the war of liberation, which they won in 1980 giving birth to a new era, post-colonialism discussed in the next section.

Song and Dance as an Impetus for the Revival of Shona Socio-Economic Hegemony

After independence, the Shona's main aim was to revive their identity, economy, religious prowess and sustain the political will. The overarching ideology adopted for Russia was socialism. Some of the notable achievements were free education for all, free health and freedom to vote and own land and cattle. This saw Zimbabwe becoming the breadbasket of Zimbabwe as indicated by one freedom fighter interviewed by the writer. People resuscitated their relationship with ancestors. They were free to conduct traditional ceremonies and appease their ancestors. Traditional dance genres like *mhande* and *mbakumba* for the Karanga, *mbira* and *mbende* for the Zezuru, *muchongoyo* for the Ndau, *dinhe* for the Korekore, and Hosana for the Kalanga just to mention a few were revived not only in traditional sacred contexts, but also in contemporary scenes like urban beer halls and night clubs. In order to fast track, the revival of traditional dances styles the government, through the works of the ministry of Education and Culture founded a traditional group called the Zimbabwe National Dance Company. The group could perform all dances from the different ethnic groups of Zimbabwe. It toured many countries with the aim of raising awareness of the presence of a new nation, Zimbabwe.

The blacks in Zimbabwe, Shona and Ndebele slowly repossessed their hegemony. Several cooperatives were formed in communities. Music once again was at the center of every event contacted. The national anthem was changed from Ishe Komborera Africa to Ngaikomborerwe Nyika ye Zimbabwe. Zimbabwean children had a chance to learn music in schools, Colleges and Universities. More and more recording studios were open. This created room for many artists to record their music and market themselves.

The new era created space for the invention of new genres and revitalization of already existing genres. Popular music, "gospel" music and rebranded traditional music were some of the offspring of post-colonialism. There was

a lot of hybridization, copying and imitation in the music industry. In fact, the concept of music industry began to take precedence in some of the artists. There was also the use of technology to allow traditional and contemporary music to reach greater heights. Mbira groups like Mbira DzeNharira, Zvirimudeze, Mawungira Enharira, Dzimbabwe, Mhuri yekwa Rwizi, Mhuri yekwa Zambuko, Mhuri yekwa Magaya, Mhuri yekwa Mujuru and many mushroomed all over the country with Mbira Dze Nharira on the fore front. Mbiras were amplified by attaching microphone pickups on them and connecting them to Public Address System. This became a hegira of the instrument from the private to public domain.

To date Zimbabwean communities have regained their socio-economic, political and religious hegemony. People are free to worship God through Christianity or traditional practices. New genres like Zim Dancehall have been invented. Traditional music has been commercialized and made accessible to many people locally and internationally. Zimbabweans have also repossessed their land through land reform program. Many are now far mining extensively and keeping many cattle.

However, the rebirth has come up with a slight deviation in that the life style in Zimbabwe is a hybrid of the colonialist of that of the black men. The food, the dress, the accommodation, language and music is no longer the same as what was in the pre-colonial period. Under these odd circumstances, the Shona continue to enjoy profound hegemony and music in their lives.

Conclusion

The article has discussed the interplay between hegemony and music in the journey travelled by the Shona from the pre-colonial, colonial and post-colonial. It has been concluded that during the pre-colonial period, the Shona, like any other African social group enjoyed maximum hegemony over socio-economic, political and religious affairs. Their life was dominated by communalism and the spirit of *ubuntu*. Music was highly efficacious in both social and religious events. Their economic was enshrined in the number of cattle possessed. Their religious philosophy was informed by a strong relationship with ancestors. Their life was unpolluted by exogenous communities. Land was in abundance and belonged to them.

The coming of the white culminated in colonialism, which reversed all what has been gained by the blacks. Colonization was made easy by the introduction of Christian churches, which superimposed traditional beliefs and veneration systems. The hegemony and music possessed by the black Shona people was weakened. Education became yet another tool of suppression and brain washing. The black was meant to believe that to be is to be like, and to be like is to be like the oppressor. They became hewers of wood and drawers of water for the white men. What was called good music had to be of the

white origin? Being intelligent was judged by one's ability not to speak their mother tongue but the white men, language.

The last part of the paper presents a brief outline of the position of hegemony and music soon after independent in Zimbabwe. It was established that the black majority made a move to repossess their music and hegemony through the introduction of music schools, recording studios, formation of traditional groups and bands, fusion of African and Western instruments and re-invention of new music genres. They also repossessed their religious practices to which music is an influential entity. The blacks also repossessed their land and improved their herds of cattle. All this is an indication of the revival of the Shona hegemony and music. Concisely, the article has traced the Shona hegemony and music for the pre-colonial to the post-colonial via the colonial periods.

References

- Agawu, C. 2003. *Representing African Music*. New York: Taylor and Francis Books, Inc.
- Banana, C. S. 1991. *A Century of Methodism in Zimbabwe 1891-1991*. Gweru: Mambo Press.
- Blacking, J. 1973. *How musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- Bourdillon, 1990. *Religion and society: A text for Africa*. Gweru: Mambo Press.
- Gelfand, M. 1999. *The genuine Shona*. Gweru: Mambo Press.
- Gelfand, M. 1962. *Shona Religion. With Special reference to the Makorekore*. Cape Town et al: Juta and Co., Ltd.
- Gundani, P. 1994. "The Roman Catholic church and *kurova gwva* ritual in Zimbabwe." *Zambezia* 21:2 pp. 123 - 146.
- Jones, C. 2008. "Shona Women *Mbira* Players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe." *Ethnomusicology Forum*. 17:1 pp 125 to 149.
- Kaemmer, J. E. 1995. *Music in Human Life*. USA: University of Texas Press.
- Matiure, P. 2009. *The Relationship between Mbira Dzavadzimu modes and Shona ancestral spirit possession*. M Music Thesis, University of KwaZulu-Natal.
- Maxwell, D. 1995. "Witches, Prophets and Avenging Spirits: The Second Christian Movement in North-East Zimbabwe". *Journal of Religion in Africa*.25:3 pp. 309-339.
- Nzewi, M. 2007. *A Contemporary study of Musical Arts informed by African indigenous knowledge system Vol 4; Illuminations, reflections and explorations*. Pretoria: Ciimda
- Rutsate, J. 2007. *Performance of mhande song-dance: A contextualized and Comparative Analysis*. Masters' Thesis, Rhodes University.
- Wallace, A. F. C. 1966. *Religion: An Anthropological View*. New York: McGraw-Hill.



Doğu Asya'da Batı Müziği Hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore'de Müzik Reformları

Onur Şenel*

Öz

Batı müziğinin Doğu Asya kültürlerine girişini inceleyen bu makalede, müzik reformları tarihsel olgular ışığında ve modernleşme-Batılılaşma hegemonyası çerçevesinde analiz edilmiştir. Batılı güçlerin tehditleri karşısında bir zorunluluk olarak beliren modernleşme hareketlerinin bir parçası olan toplumsal reformlar, temelde Batının üstünlüğü varsayımı üzerine kurulan bir kültürel hegemonya tarafından şekillendirilmiştir. Bu dönemde yeni değerlerin propagandası için olduğu kadar, toplumun Batılı tarzda temsili bakımından da önemli bir araç olan müzik, teknolojik üstünlük ile kültürel üstünlük arasında kurulan ilişki temelinde ele alınmıştır. Japonya'da başlayan ve buradan çevre ülkelere yayılan müzik reformları, geleneksel müzik kültürünün, bilimsel bir üstünlüğe sahip olduğu iddiasına dayandırılan Batı müziğine göre düzene konulduğu ve ilkel olarak görülen geleneksel müziğin çoğunlukla sentezleme yoluyla Batılı görünüme kavuşturulmaya çalışıldığı bir süreçle şekillenmiştir. Bu süreçte Japonya bir model haline gelirken, etkisindeki ülkelerden Kore, müziği yeniden tanımlamış, Çin ise zit ideolojiler üzerine kurulu farklı reform süreçleri deneyimlemiştir. Sonuç olarak benzer durumdaki toplumları etkisi altına almış olan Batı müziği hegemonyası bu etkiyi dikkate almaksızın bu müzik kültürlerinin son yüz yılını yorumlamayı imkânsız hale getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Doğu Asya, Batı müziği, müzik reformları, hegemonya, modernleşme

Western Music Hegemony in East Asia: Musical Reforms in Japan, China and Korea

Abstract

In this article, which examines the introduction of Western music into East

* Doç. Dr., Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü,
onursenel@yandex.com

Asian cultures, Western music reforms were analyzed in the light of historical facts and in the framework of modernization and westernization hegemony. The social reforms which are appeared as a must against the threats of Western powers, are shaped by a cultural hegemony, which is fundamentally based on the assumption of the West is superior. In this period, music, which is an important tool in terms of representation of the society in Western style as well as the propagation of new values, are studied on the basis of the relation built between technological superiority and cultural superiority. Musical reforms, which started from Japan and spread to the surrounding countries, is a process that traditional music culture is designed according to Western music, whose superiority is based on the claims that it is scientific, and again traditional music, which is seen primitive, is tried to united with Western look by way of synthesis. In this process, while Japan becoming a model, one of its influenced countries, Korea defined music again, and China experienced different reform processes based on opposing ideologies. As a result, the Western music hegemony, which took hold of similar societies, made impossible to interpret the last century of these musical cultures, without considering this effect.

Keywords: East Asia, Western music, music reforms, hegemony, modernization

Giriş: Asya'nın Batılı Modeli Japonya

19. yüzyıl, Batılı büyük güçlerin, ilgilerini uzak ülkelere çevirdiği bir dönemdir. Buharlı gemilerin ortaya çıkmasıyla birlikte Batı için artık eskisi kadar uzak olmayan Doğu, cezbedici bir pazar olarak iştahları kabartmaktadır. Uzun süredir içlerine kapanık bir yaşam süren ve Batı ile ticarete ya da Batılı yaşam tarzına sıcak bakmayan ülkeler, Batının askeri gücüne boyun eğerek kapılarını ardına dek açmak zorunda kalırlar. Böylece Japonya, Çin ve Kore gibi ülkeler için yeni bir dönem başlar. Bu ülkeler içerisinde modernleşmedeki hızı ve başarısı ile bir model oluşturması bakımından çevresindeki ülkelerin modernleşme süreçlerinin şekillenmesinde önemli rol oynayan Japonya'nın ayrı bir önemi vardır. Batı ile mücadele edebilmenin yolunun Batının bilimsel ve askeri üstünlüğünü elde etmekten geçtiğini anlayan Japonlar, kısa zaman içerisinde kendilerini egemenlikleri altına alan ülkelere yaklaşan bir güce kavuşmuş, bununla da kalmayarak Batılı güçlerin bir zamanlar kendilerine uyguladığı yayılcı politikaları çevrelerindeki ülkelere uygulamaya başlamışlardır.

Japonya için olayların başlangıcı 1853 yılında ticari isteklerini dikte ettirmek için gönderilen Amerika filosunun ülkeye varışına dayanır. Adeta doğa üstü varlıklar gibi beliren zırhlı gemiler sahip oldukları korkutucu güçle, savaşarak yenilemeyecek bir düşmanla karşı karşıya olduğu izlenimini doğurmuştur. Sonuç olarak ülkenin dışarıya açılmasına ilişkin Amerikan talepleri kabul edilmiştir. Bu kabul, pazar arayan diğer büyük güçler için de adeta bir çağrıdır. Japon kültüründe 'kara gemilerin gelişi' olarak hatırlanan bu olay

İngiltere, Rusya, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerle yapılacak tavizkar anlaşmalara yol açacak ve ülkenin ticari, sosyal ve siyasi yapısı çalkantılı bir döneme girecektir. Modernleşme ya da Batılılaşma çabaları bu durumla baş etmeye çalışmanın bir sonucudur (Büyükbaş, 2003). 'Savunmacı (defansive) modernleşme'nin bir örneği olarak değerlendirilen Japonya, ulusal istikrar ve güce kavuşmanın yolunun modernleşmeden geçtiği düşüncesiyle modernleşmeyi bir ulusal güvenlik sorunu haline getirmiştir (Ward ve Rustow, 1964: 438).

Japonya'da modernleşme süreci imparator Meiji İshin'in 1868 yılında tahta çıkmasıyla başlar. Batılı güçlerin yanında modernleşme yanlısı Japonların da desteğini alan imparator, geçmişin kötü geleneklerinin kaldırılacağı, doğa yasaları üzerine kurulacak ve tüm dünyadan bilgi toplayacak bir ülke için ant içer. Buna göre Batı ile mücadelenin yolu 'uygarlık ve aydınlanma' ile mümkün olacaktır (Varley, 2000: 238; Esenbel, 2012:162-164). Toplumun topyekûn bir değişim içine girdiği yeni dönem Japon müzik kültürü açısından da yeni bir çağın başlangıcıdır. Japon düşünce yapısında önemli bir yeri olan Konfüçyüs öğretilerinde müziğin ahlaki eğitim açısından değerli görülmesi, müziğin toplumun inşası ve modernizasyonu açısından farklı bir yere konulmasına sebep olur (Miller'dan aktaran Day, 2013: 268). Böylece Meiji döneminin başında geleneksel saray müziği ve saraydaki müzik etkinlikleri yeniden düzenlenmiş, askeri bandolar kurulmuş, yeni tipte bir müzik eğitiminin temelleri atılmıştır. Geleneksel müziğin temsilcisi olarak saray müziği öne çıkarken, Batı müziği gelişmiş ve okul şarkıları ile geleneksel müzikle sentezlenmeye çalışılmıştır (Tsukahara, 2013).

19. yüzyılda Japonya'da ortaya çıkan ve hızla Doğu Asya'da yayılan bir düşüncenin temelleri de böylece atılmıştır. Kendi ülkelerinin istilacı güçlerden geri kaldığını düşünen toplumlar, sosyal, kültürel ve siyasi bir dönüşümün temelini oluşturduğu bir süreç ile bu farkı kapatmayı arzularlar. Doğu Asya'da olduğu gibi Batı ile mücadele içerisine giren diğer coğrafyalardaki ülkeleri de etkisi altına kalmış olan ideoloji, Batıyla yarışabilmek için eskiyi çağrıştıran değerlerin reddi ile Batılı ve milli olan bir kültür yaratmayı temel alır. Bu süreçte müziğin kendine has bir önemi ve işlevi vardır. Hem geleneğin dönüştürülmesi hem de yeni ideolojinin desteklenmesi açısından ulus inşasında önemli bir rol biçilen müzik, Batılı değerleri merkeze alan kültürel hegemonyayı destekleyen temel araçlardan biri konumundadır.

İlk reformlar: Japonya'da Batı Müziğinin Yükselişi

19. yüzyılda Batının bilimsel ve askeri başarılarından etkilenecek Batı kültürünü benimseme eğilimi gösteren çoğu toplum için benzer bir süreç yaşanmaktadır. Kimi zaman Batılı güçlerin kimi zaman da Batılılaşmayı toplumun 'uygarlaşması' için zorunlu gören içeriden unsurların etkisiyle Batı kültürünün yerel kültürden üstün olduğuna ve kültürel geri kalmanın sorumlusunun

yerel kültürün nitelikleri olduğuna yönelik güçlü bir inanç doğmuştur. Batılı toplumların Avrupalı olmayan bütün diğer kültürlerden ve halklardan üstün olduğu şeklindeki düşünsel hegemonyanın sonucu olan bu inanç (Said, 1998: 19) Doğu Asya toplumlarındaki kültürel reformların da çerçevesini belirlemiştir. Ortaya konan formül çoğunlukla, ulusal değerleri yansıtmakla birlikte ‘evrensel’ kültüre uyum sağlayabilecek modern bir kültür inşa etmektir. Türkiye gibi farklı coğrafyalardaki ülkelerde de somut bir şekilde görülebilen bu fikir Japonya’dan başlayarak Çin ve Kore gibi ülkelerde de kendisine yer bulmuştur. Reform çabasına giren her ülke kendine özgü koşulları sebebiyle farklı sonuçlara ulaşmakla beraber, ‘modernleşme’ye yönelik tutku ve yerel müzik kültürünün uğradığı dönüşüm ortak noktalarıdır.

Japon müziğine yönelik reform hareketlerinde Japonların, biri geleneksel diğeri modern iki kültürü birlikte yaşatmak şeklindeki düşüncelerinin etkileri görülmektedir. Batı müziğinin gelişmeye başladığı dönemde hem imparatorun hem de Japon değerlerinin müzikal simgesi kabul edilen saray müziği gagaku varlığını sürdürmüş, geleneksel bağlamından koparılmamış, yapısında ya da repertuarında değişiklik amaçlanmamıştır. Her ne kadar modern devlete uyum sağlaması için yeniden ele alınsa da saraydaki işlevini korumuştur. Gagaku müzisyenlerinin statülerinde düşüş görünmekle beraber gagaku saray dışına açılarak kitlelerle buluşmuştur (Tsukahara, 2013; Şenel, 2018b: 114). Gagaku dışındaki geleneksel türler açısından ise durum farklıdır. Özellikle ülkenin dünyadan izole bir biçimde yaşadığı ve modernleşme karşıtlığını simgelediği düşünülen Şogun¹ dönemine ait müzikal gelenekler dışlanarak ortadan kalkmaya başlamış, müzisyenler iş bulmakta zorlanmıştır. Dini inançta şintoizme doğru gelişen eksen kayması sebebiyle budizmi simgeleyen dinsel müzik türleri de bunlar arasındadır. Halk arasında popüler olan diğer geleneksel türler ise ‘ilkel’ olarak tanımlanmış ve modernleştirilmeleri gerektiği düşünülmüştür. Daha çok halka yönelik eğlence yerlerinde çalınan ve kelime anlamı ‘zarif’ olan gagakuya karşıt olacak şekilde ‘kaba’ olarak tanımlanan bu müzik türleri “çok uzun zamandır cahil ve kaba kimselerin ellerine terkedilmiş, sığlaşmış ve bozulmuş” olarak kabul edilmiştir. Entelektüel çevrelerin geleneksel müziğe ilişkin bu tip olumsuz düşünceleri, bunların sadece müzisyenleri tarafından sahip çıkılan türler haline gelmesine neden olmuştur (Komiya, 1969: 366; Day, 2013: 266).

Japonya’da Batı müziğini halkla buluşturan ilk oluşumlar askeri bandolardır. Modern bir ulusun simgesi olarak demiryolu gibi modern tesislerin açılışında boy gösteren bu bandolar Batı müziğini halkın müzik zevkine dahil etmeye çalışırlar. Yabancı bando şefleri tarafından eğitilen ve yönetilen askeri bandolara daha sonradan geleneksel gagaku müzisyenlerinden oluşturulan

¹ 1868 öncesinde ülkeyi idare eden lider. Bu dönemde imparator, sembolik bir konumda olup yönetimden uzaktır. Şogun, bir çeşit askeri derebeyi olarak ülkeyi idare etmektedir.

saray bandosu da eklenir. Böylece Japon müzisyenleri ilk kez Batı müziğini deneyimler. Japonya'nın ilk ulusal marşı da bu dönemde bir Britanyalı bando şefi William Fenton tarafından bestelenmiştir. Sözlerinde İngiliz milli marşındaki 'tanrı kraliçeyi korusun' ifadesinden esinlenen ve ilk versiyonunda tamamen Batılı bir görünüm taşıyan bu marş daha sonra yeniden ele alınmış ve Japon müziği ile Batı müziğini sentezleme çabasının somut bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Tsukahara, 2013; Şenel, 2018a).

Japonya'nın müzik reformunda yurtdışına gönderilmiş öğrencilerden biri olan İzawa Shuji (1851-1917) önemli bir rol oynar. Amerika'da gördüğü eğitim sistemini kendi ülkesinde uygulamak isteyen Shuji, eğitim bakanlığına yazdığı dilekçede yeni Japon müziği idealini aktarır. Geleneksel Japon müziğini çağa uygun bulmamaktadır. Ona göre modern ve Japon olan bir müzik kültürüne, Batı müziğinin geleneksel müzikle kaynaştırılması suretiyle ulaşılabacaktır. Bunun için Japon müziği yeniden ele alınması ve Batı müziğine özgü yöntemlerle işlenmesi gerekmektedir. Doğu müziği ile Batı müziği arasında bir orta yol aranacak, gelecekte Japon ulusal müziğini geliştirecek olan müzisyenler eğitilecek, müzik eğitimi okullarda başlatılacak ve Batı müziği çalgıları üretilecektir (Kitayama, 1990; Komiya, 1969: 463). Shuji'nin çabalarıyla oluşturulan müzik öğrenimi komitesi Japon müziğinde reforma yönelik önemli adımlar atar. Japon müziği yanında Batı müziği ve Çin müziği konusunda da araştırmalar yapılmış, Japon müziği eserleri notaya alınmıştır. Batı ve Japon müziğini sentezleyerek İmparatora bağlı, vatansever ve modern bir Japon kültürü inşasını destekleyen okul müziği şarkıları derlenmiştir. Bu süreçte Batı müziği ile saray bandosunda tanışan gagaku müzisyenleri de rol almıştır. Komitenin müzik öğretmeni yetiştirmek için açtığı okul Japonya'nın ilk Batılı tipte müzisyenlerini yetiştirmiş ve zamanla öğretmenden çok sanatçı yetiştiren bir konservatuara dönüşmüştür (Komiya, 1969: 60).

Geleneksel müzikte modernleşme ve standartlaşma arayışları içerisinde geleneksel çalgılar ve akort biçimleri de gözden geçirilmeye başlanmıştır. Çalgıların Batı müziğine yakınlığı ölçüsünde değer kazandığı bu dönemde piyanoya benzetilen koto² gibi çalgılar öne çıkmış, icra tekniği Batılı anlayışa göre değiştirilmiş, çoksesliliğe yönelme uğruna komalardan vazgeçilmiştir (Adriaansz, 1973: 21). Kendi çalgılarını yapan müzisyenler ortadan kalkmış, tüm çalgılar Batı çalgıları gibi bilimsel standartlara göre yapılmaya başlanmış, (Day, 2013: 269-275) tanpere sistemin gelişiyile sabit akortlama sistemine geçilmiştir (Atkins, 2017: 89). Bu dönemde piyano ya da keman gibi Batı çalgılarının seri üretimine geçildiği ve kısa zamanda yurt dışına ihraç edilecek seviyeye ulaştığı görülmektedir.

Batı müziği ile geleneksel müzik arasında orta yol arayan geleneksel müzisyenlerin bu çerçevede verdikleri eserler sonucunda 'Yeni Japon müziği' tabiri, ortaya çıkmıştır. Michio Miyagi (1894-1956) gibi müzisyenler sentez

² Kanun benzeri bir çalgı.

fikri ile oluşturdukları eserler sonucunda, ‘Japon müziği’ daha çok modernleşme öncesi geleneksel müziklere atfedilir hale gelmiştir. Koto müziğini Batı müziği çerçevesinde tekrar ele alan Miyagi, kromatik olabilmesi için 13 telli çalgıyı 80 telli hale getirmiş, armonik yapılar kullanmış Batı formunda eserler oluşturmuş, geleneksel çalgılardan Batı orkestrasına benzer bir orkestra düzeni yaratmaya çalışmıştır (Galliano, 2002:53; Komiya, 1969: 415-416).

İdeolojik çerçevede değişiklikler olsa da Japon müziğinde gerçekleştirilen reformlar Çin ve Kore’de de benzer şekilde tekrarlanır. Geleneksel müziğin ‘ilkelliği’ne yönelik düşünceler, müziğin yapısı, formu, icra biçimi ve aktarımında Batı müziği ile orta yol bulma çabaları, askeri bandolar, misyoner faaliyetleri, eğitim müziğinin yeniden yapılandırılması ve yurt dışına öğrenci gönderilmesi bu benzerliklerden bazılarıdır. Bu bağlamda Japonya, gerek modernleşmiş bir Asya’nın simgesi olarak gerekse çevresindeki ülkeleri işgali ile kendi deneyimlerini taşıyarak Batılılaşma ya da modernleşme düşüncelerinin merkezinde yer almıştır.

Modernizmden Komünizme: Çin’de Değişen Müzik İdealleri

Çin’in modernleşme öyküsü Japonya’ya benzer biçimde Batının askeri gücüne boyun eğme ile başlar. Çin’in 1840 yılındaki Opium savaşında İngiltere’ye yenilmesiyle Batının ülkedeki siyasi ve ekonomik etkisi artmış, ülke kapıları Batılı güçlere açılmıştır (Chen, 1988’ten aktaran, Kang 2009: 18-19). Ancak gerçek anlamda modernleşme hareketleri imparatorluk rejiminin yıkılmasıyla başlayacaktır. Japonya ve Amerika’da eğitim gören Yi Xian Sun liderliğinde 1911 yılında gerçekleştirilen devrim ile imparatorluk rejimi çöker. Çin Cumhuriyeti’nin kurucusu olan Sun, Batıda deneyimlediği demokrasi ve modernleşmeyi Çin’e getirmek niyetindedir. Böylece Batının siyasi fikirleri yanında bilim eğitim, edebiyat ve sanatının yoğun bir biçimde ülkeye girmeye başlar (Kang, 2009: 19). Bu dönemi etkileyen önemli olaylardan birisi 4 Mayıs hareketidir. Adını, Versay Barış Antlaşması çerçevesinde Almanya’nın Çin’in Shandong eyaleti üzerindeki haklarının Japonya’ya devredilmesine karşı 4 Mayıs 1919 tarihinde yapılan bir öğrenci gösterisinden alan hareket, ülkenin savunulması için Batılı tarzda bir toplum inşa edilmesini amaçlamaktadır. Kısa zaman içinde geniş çaplı bir toplumsal harekete dönüşen eylem, kültür, sanat ve politika konusundaki talepleri içeren, “Yeni Kültür Hareketini” oluşturmuştur (Chiang, 2017: 37). Gelenek karşıtlığının önemli bir rol oynadığı hareket içerisinde Batılılaşmanın ulusun geleceği için zorunlu olduğu düşünülmektedir. Buna göre Çin toplumunun, özgür, demokratik, ilerici ve refaha ulaşmış bir toplum olması için Batılılaşması gerekmektedir (Shi’den aktaran, Tang, 2016: 8).

Batı kültürünün her alanda Çin kültürüne nüfuz etmeye başladığı bu dönemde anarşizm, pragmatizm, neo-realizm, Bergsonizm, Nietzsche ve Scho-

penhauer felsefeleri ve Marksizm gibi çok çeşitli düşünce akımları Çin'e girmiş (Tang, 2016: 13); Çin toplumuna bin yıldır egemen olan ve sanattan, eğitim ve politikaya kadar her alana nüfuz etmiş Konfüçyüsçü düşünceler eleştirilmeye başlanmıştır. Modern Çin edebiyatının da başlangıcı olarak kabul edilen dönemde edebiyatta klasik edebiyatın yazı dili günlük konuşma diline çevrilmiş ve aristokrat edebiyat yerini sıradan halka hitap eden bir edebiyata bırakmıştır (Chiang, 2017: 37-38). Bazı büyük kentlerde müzik toplulukları kurulmaya başlanmış, bu topluluklarda geleneksel Çin müziğinin yanında Batı müziği çalgıları ve teorileri ile de ilgilenilmeye başlanmıştır. İlk müzik dergisi on beş sayı olarak yayımlanmıştır. Batı müziği eğitimi almış aydınlar yurda dönmeye başlamıştır. Yine opera, Çin'e ilk kez bu dönemde gelmiş ve Batı operası ile Çin müziği birleştirilmeye çalışılmıştır (Jie, 2015: 131-135). Bazı geleneksel müzik çalgıları, kendileriyle uyumlu olan Batı çalgılarıyla birleştirilmeye çalışılmıştır (Luo, 2018: 439).

Batılı güçlerin ekonomik ve askeri baskılarıyla baş edebilmenin yolu olarak gündeme gelen modernleşme arayışı, Japonya, Çin ve Kore gibi ülkeler açısından benzer süreçler oluşturur. Ancak Japonya'nın hızlı Batılılaşması, diğer Doğu Asya toplumları için Batılı güçlerden daha yakın ve önemli bir tehdit haline gelmesine neden olmuş ve bu ülkelerin politik ve kültürel tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. 1894'de Çin, 1905'te de Rusya ile savaşan Japonya rakiplerini mağlup ederek bölgenin ve dünyanın önemli bir gücü olur. Doğunun Batılı gücü haline gelen Japonya, tıpkı Batılı güçlerin bir zamanlar kendisine yaptığı gibi modernleşme tecrübesini askeri ve kültürel açıdan işgal ettiği Doğu Asya ülkelerine aktarmaya ve onlar için bir anlamda zorunlu rol model olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Çin müziğindeki reform arayışlarının çıkış noktasında Japonya'nın etkisi büyüktür. Çin'de müzik reformu yapılması gerektiğine ilişkin düşüncelerin yeşermesinde (Japonya'nın Amerika'ya öğrenci göndermesine benzer bir biçimde) Çin'den Japonya'ya gönderilen öğrencilerin oynadığı rol, bu etkinin başlangıçtan itibaren var olduğunu göstermektedir. Japonya'da Batı müziği ile tanışan bu öğrenciler (Kang, 2009: 19) Japonya'nın gelişkin müzik eğitimi sistemine ve şarkıların eğitimde kullanımına ilişkin deneyimlerini kendi ülkelerine aktarmak istemişlerdir. Bunun için Japonya'da bir müzik araştırma topluluğu kurmuşlar, topluluğun kuruluş felsefesine Çin kültüründe müziğin geliştirilmesinin ulusal uyanış açısından önemine vurgu yapmışlardır. Okul şarkılarının oluşturulmasıyla işe girişen topluluk Çin şarkılarının yeni sözlerle düzenlenmesi veya genellikle Japon ya da Batı kaynaklı melodilere Çin sözlerinin yerleştirilmesine çalışmıştır³ (Congbao 1905'den aktaran, Gild, 1998: 119).

³ Bu bakımdan Çin müziğini 'geliştirme'ye" yönelik çabaların gagaku müzisyenlerinden oluşan profesyoneller tarafından yürütülen Japon müziği reformlarından farklı bir seyir izlediği görülmektedir. Japonya'da geleneksel müzik ile Batı müziğinin birbirinden bağımsız etkinlikler olarak görülmesinde reformların devlet eliyle

Müzik reformlarında Japon etkisi ilerleyen süreçlerde de sürmüştür. Çin okullarında Japon öğretmenlerin görevlendirilmesi ve Japonca ders kitaplarının tercümesi gibi olaylar Batı müziğinin Çin'e yayılımını arttırmıştır. Daha da önemlisi, müziğin milliyetçilik ve sosyal ve politik reformları destekleme açısından kullanışlı olduğu Japonlardan öğrenilmiştir (Gong, 2008: 42-43). Yeni tip bir eğitim sistemi ve yeni tip okulların ve eğitim kurulmaya başlandığı bu dönemde “ülkeyi gönençli, orduyu güçlü yapmak için halkta yurtseverliği canlandırmak” amacına uygun olarak okul şarkılarında monarşinin yıkılışı, yeni kültürün propagandası ve kadın erkek eşitliği gibi konular işlenmiştir (Jie, 2015: 129-130).

Çin'in ilk konservatuarı 1927 yılında Şangay'da kurulur. İlk jenerasyon besteci, icracı, teorisyen ve müzikolog ve müzik eğitimcileri bu konservatuarda eğitim görmüş, Dai Cuilun gibi yabancı mezunları okulun komşu ülkelerdeki müzik reformlarına bile etki etmesini sağlamıştır⁴. Konservatuarın kuruluşuna önderlik eden isimler Batıda eğitim almış ve Çin'e bu tip bir modeli yerleştirmek isteyen besteci Xiao Youmei ve eğitimci Cai Yuanpei'dir (Gong 2008: 49; Jie 2015: 132). Youmei, Çin müziğinin Batı müziğinden geri kalmış olduğuna ilişkin 'kanıtlar' sunmaya çalışması bakımından önemlidir. Genellikle Batı müziği eğitimi almış Çinliler tarafından öne sürülen bu tip kanıtlar, Batı müziğinin teknik analizi ve Çin müziği ile karşılaştırılması çerçevesindedir. Bu bağlamda Çin müziğinin Batıdan en az bin yıl geride olduğuna inanan Youmei, bu geri kalışın sebeplerini şu şekilde saptar:

1. Çin müziğinde klavyeli çlgılar ve dolayısıyla polifoni yoktur;
2. Çin, Batıda kontrpuanın gelişmesine katkıda bulunan nota sistemine sahip değildir;
3. Çin'de müzik mesleğine saygı duyulmamaktadır. Çin'deki müzisyenler Batıdaki meslektaşları kadar saygı görmemektedir;
4. Çin'de profesyonel şarkıcılık (mastersingers) yoktur. Batıda olduğu gibi profesyonel şarkıcı toplulukları yoktur. Çin'in şarkıcı kuşakları bir araya gelememektedir;
5. Avrupa'da 16. Yüzyıldan itibaren var olan erken yaşta müzik eğitimi Çin'de yoktur.

Youmei, buradan yola çıkarak Çinli öğretmen ve müzisyenleri, Batı notasyonu, armonisi, kontrpuanı ve kompozisyonunu kullanmaya teşvik etmiş

yürütülmesinin ve bu faaliyetlerde gagaku müzisyenlerinin rol almasının etkili olduğu belirtilir. Reformların kendiliğinden başladığı ve daha sonra resmi olarak benimsendiği Çin'de ise Batı kültürü bir model olarak alınmış ve melezleşme eğilimi öne çıkmıştır (Malm, 1971'den aktaran, Gild, 1998: 117, 118-119).

⁴ Konservatuar mezunlarından besteci ve kemancı Dai Cuilun (1912-1981) Tayvan müzik kültürünün şekillenmesinde önemli rol oynayacak ve Tayvan Senfoni Orkestrası ve Tayvan Normal Üniversitesi Müzik Bölümünün yöneticisi olacaktır (Gong 2008: 49-50).

ve reformun başarısını ve Çin müziğinin kurtuluşunu buna bağlamıştır⁵ (Lingjun'dan aktarma Gild 1998: 122; Gong, 2008 :57; Lam, 2008: 44).

20. yüzyılın başlarında Youmei gibi akademisyen ya da müzisyenlerden oluşan çevrelerin düşünce ve eylemlerini kültürel evrim çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Başka bir deyişle Batı müziğinin evrimsel açıdan Çin müziğinden daha gelişkin olduğu kabul edilmiştir. Buna göre Han zamanından beri durgunlaşma içerisine girmiş olduğu düşünülen Çin müziği geçmişi temsil etmektedir. Batı müziği ise tıpkı Batı teknolojisi gibi 'nesnel ve bilimsel' kurallar üzerine kurulmuştur. Bu sebeple Batı tekniği ve çalgılarına öykünme desteklenmiş ve Batı standartlarında ulusal bir tarz oluşturma fikri gündeme gelmiştir. Ulusun ihtiyaç duyduğu modernleşmenin yolu böyle bir müzikten geçmektedir⁶ (Gild, 1998: 116-117, 123; Huang, 2011:164). Sonuç olarak yeni Çin'in inşası için yeni bir ulusal kültür yaratma idealine uygun bir şekilde, Çin müziğini 'ilkelliğinden' kurtaracak ve modern ve bilimsel olmasının yanında sosyal ve politik amaçlara da hizmet edecek bir müzik hedeflenmiştir. Bu sebeple 1920 ve 30'lu yıllar müzikte reforma yönelik yoğun çabalara sahne olur (Gong, 2008:53). Bu çabalarda Çin müziğinin Batı müziği ile sentezlenmesi fikri öne çıkmaktadır. Bunun için geleneksel müziğin yapısı, formu ve müzik aletlerinin yapısında 'iyileştirmeleri' hedef alan çeşitli denemeler görülür. Pentatonik gam ile kontrpuan formunun birleştirilmeye çalışılması ya da pentatonik akorların oluşturulması gibi denemeler bunlardan bazılarıdır (Wang, 1995'ten aktaran, Kang, 2009: 20). Ayrıca yeni bir terminoloji oluşturulmaya çalışılmış, Avrupa müziğinin gelişmişliğinin temel nedeni olarak kabul edilen ve Çin müziğinin geri kalmasının başlıca sebepleri arasında gösterilen Batı notasyonu Çin müzik kültürüne girmiştir (Gild, 1998: 120-122). Geleneksel çalgılarda Batı tekniklerinin kullanılması ve Schubert liedlerine benzer bir şarkı sanatı formunun yaratılmaya çalışılması, halk melodilerinin Kantat ya da senfoni formunda yazılması ve Çin ve Batı müziği çalgılarının birlikte kullanılması da yine dönemin denemeleri arasındadır (Gong, 2008: 56).

⁵ Bu dönemde benzer çerçevedeki düşüncelerle sıklıkla karşılaşılır. Örneğin Michigan üniversitesinde eğitim gören Lieu Da-kun, Çin müziğini, standart bir gama, perdeye, standart enstrümanlara ve standart müzik kompozisyonlarına sahip olması ile eleştirir. Çoğaltılabilecek bu örnekler, dönemin entelektüellerinin yıllar boyunca çeşitli şekillerde tekrarladığı temel düşünceyi özetlemektedir (Gong 2008: 57).

⁶ Örneğin öğrenci lideri ve sosyal reformcu Wang Guangqi, Alman müzik kültürünün zenginliğinin Almanların gelenekten modernleşmeye hızlı dönüşümünün altında yatan etken olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple yeni müziğin, ulusal ruhu yükseltecek niteliğe sahip olmasını gerekli görmüştür (Gong, 2008: 54).

Komünist İdeoloji ve Kültür Devriminde Müzik

Çin, kültür ideolojisindeki kesin dönüşler bakımından Japonya ve Kore'den ayrılarak kendine özgü bir tarih oluşturmaktadır. Farklı dönemlerdeki farklı politik iklimler bu ülkede Batı kültürüne yaklaşımda ciddi değişikliklere sebep olmuştur. Batı kültürünün toplumsal çöküşe karşı bir kurtarıcı olarak görüldüğü 4 Mayıs hareketiyle başlayan reformcu düşüncelerden, Batı kültürünün toplum düşmanı olarak algılandığı kültür devrimine gelmiştir. Bu bağlamda Batı müziğinin gelişiyile müzik kültüründe yeni bir dönemin başladığı ülkeler kervanına dahil olan Çin, benzer durumdaki ülkelerden ayrışmasına sebep olan bir süreçten geçmiştir. Dolayısıyla Doğu Asya'daki Batı müziği hegemonyasını ele alırken Çin'deki bu ideolojik değişim sürecini ayrıca değerlendirmek yerinde olacaktır.

Yakın Çin tarihinde önemli bir yer tutan ve ülkenin en çalkantılı dönemlerinden biri olan kültür devrimi 1966-1976 yılları arasını kapsayan 10 yıllık bir dönemdir. Çin kültürünün topyekûn olarak ideolojik bir süzgeçten geçirildiği bu döneme ülke içinde ve dışındaki rekabet sebep olmuştur. Komünist lider Mao'nun rakiplerinin eleştirilerinden kurtulmak istemesi, Stalin'in ölümünün ardından Sovyetlerin başına geçen Khrushchev'in Stalin'i suçlayarak ülkeyi Stalin ideolojisinden uzaklaştırmak istemesi sebebiyle Mao'nun Stalin'in durumuna düşmek istememesi ve ülkenin olası bir dünya savaşında Amerika ile olduğu kadar ilişkilerinin bozulduğu Sovyetler Birliği ile de baş edebilecek güce sahip olması gerektiğine yönelik düşünceler, kültür reformunun sebepleri arasında gösterilmektedir (Gönder, 2018: 1736-1737).

Kültür devrimi bir ideolojik dönüşüm sürecidir. Mao, devrimin geleceğinin ideolojik düşüncelerle işlenmiş kitlelere bağlı olduğunu düşünmektedir. 1949'da iktidara gelen komünist devrim için bir tazelenme de gereklidir. Böylece zaman zaman partiye ve rejime direnen entelektüel kesimi, rejimin yanlısı işçi sınıfına dönüştürme ve burjuva kültürüne özgü unsurları ortadan kaldırma sürecini başlatır (Gönder, 2018: 1737). Bu süreçte 'dört eski' olarak tanımlanan eski kültür, eski düşünceler, eski gelenekler ve eski alışkanlıklar ortadan kaldırılarak yenileriyle değiştirilecek, toplumun düşünsel yapısını şekillendirmek için işçi sınıfının yeni kültürü ve gelenekleri kullanılacaktır (Weakland, 1969: 12-13, 37-38).

Kültür devriminin ideali komünist partinin propagandalarında ve broşürlerinde açıkça belirtilmiştir. "Edebiyat ve sanata yönelik eski burjuva idealinin çamuru temizlenecek, sosyalist işçi sınıfının edebiyatı ve sanatının çağı başlayacak" ve "sömüren sınıfının fikirleri" tümüyle yok edilecektir (Weakland, 1969: 10). Bu düşünceler çerçevesinde Burjuva kültürüyle ilişkilendirilen Batı kültürüne ait sanat formları yasaklanmış ve bu kültürü icra edenlere yönelik cezalandırmalar başlamıştır (Kang, 2009: 21-22). Bununla birlikte yalnızca Batı kültürüne karşı bir hareket olmaktan çok, temelde, burjuva sınıfına karşı bir hareket olan kültür devrimi, geleneksel kültürde burjuvazi ya da aristokrasiye özgü gördüğü ve politik amaçlar açısından faydasız kabul

ettiği geleneksel öğelere de Batı kültürüyle aynı şekilde davranmıştır. Bu bakımından kültür devrimi, Batı kültürünün yerine tekrar geleneksel kültürü koymaz. Her ne kadar Batının reddi söz konusu olsa da kültürel öğeler Batılı ya da yerel olmasından çok, politik açıdan taşıdığı anlamlara ve ideolojik açıdan işlevselliğine göre değerlendirilmektedir ve yine bir reform gözetilmektedir.

Diğer sanat türleri gibi müzik de kültür devriminde ideolojik bir süzgeçten geçirilmiştir. Ancak diğer sanatlardan farklı olarak müzik, taşıdığı politik progapanda değeri açısından ayrı bir öneme sahiptir. Devrim kitleleri harekete geçirecek bir müzik istemektedir. Bunun için öncelikle sınıf ideallerine uymayan türlerin ortadan kaldırılmasına, sonra da ideolojinin hizmetinde bir müzik türü oluşturulmasına çalışılır. 'Negatif müzik' olarak adlandırılan klasik Batı müziği, toprak ağalarına, zengin köylülere, karşı devrimcilere ve sağcılara hizmet eden burjuva kültürünün bir parçası olarak kabul edilir. Başka bir deyişle sömüren sınıfa ait bir müzik türü olarak işçi sınıfının dünya görüşü ile uyumlu değildir. Böylece Batı müziği icracılarına ve öğretmenlerine karşı sert tutumun izlendiği bir süreç başlar (Perris, 1983 ve Wang 1991'den aktaran, Luo, 2018: 436). Eğitim kurumları kapatılır. Piyanolar mühürlenir ya da imha edilir. Uygun bulunmayan müzikal aktivitelere ve politik amaçlara hizmet etmeyen kompozisyonlara izin verilmez (Kang, 2009: 21-22). Batı müziği icracıları ve bestecileri kötü muamelelerle karşılaşır⁷.

Kültür devrimi, ülkede uzun bir süredir var olan ve 1949'dan sonra iktidara gelen ideolojik fikirlerin yaygınlık kazanması ve şiddetli eylemlere dönüşmesi bakımından önceki dönemlerden ayrılır. Ancak Batı kültürüne ve Batı müziğine yönelik eleştiriler aslında yeni değildir. Kültür devriminin ideologları gelecekteki eylemlerinin düşünsel temelini yıllar öncesinden inşa etmeye başlamıştır. Örneğin daha sonradan Çin Halk Cumhuriyeti milli marşının bestecisi olacak olan Nie Er, henüz 1932 yılında devrimci bir müziğin nasıl olması gerektiğini sorgulamıştır. Klasik müziği işsiz sınıfın bir oyuncuğu olarak gören Er, her gün birkaç saati ve böylece yıllarını kemancı olmak için harcayan birinin bununla ne elde edeceğini merak eder. Ona göre Beethoven'ın sonatları, işçi sınıfını harekete geçiremeyeceğine göre bu, anlamsız bir çabadır. Böylece kültür devriminde önemli bir yeri olan kitle şarkıları bestelemeye yönelmiştir⁸ (Howard, 2015).

Bu gibi eleştiriler, ülkenin kültür devrimi öncesinde farklı tipte reform beklentisi içinde olan iki guruba bölündüğünü göstermektedir. Taraflardan

⁷ Örneğin Fransa'da keman eğitimi alan ve Merkezi Müzik Konservatuvarının ilk idarecisi olan Ma Sicong (1912-1987) aşağılanmış, işkence görmüş ve yurt dışına kaçınca 'hain' ilan edilmiştir (Jian ve diğerleri, 2006: 172-173).

⁸ Bu dönemde Batı popüler müziklerine ve caza karşı da eleştiriler bulunmaktadır. Ancak bu konudaki eleştiriler politik ya da işlevsel olmaktan çok ahlaki yozlaşma bağlamındadır.

ilki Batı klasik müziğini uluslararası kültüre entegre olmanın araçlarından biri olarak görmektedir. Bu gurupta yukarıda ifade edildiği şekilde Batılı müzik aletlerinin teknolojisi, sabit akortlama, armoni ve müzik ile bilimsel olarak ileri ülkeler arasındaki ilişki gibi kanıtlara dayanarak Avrupa müziğine yönelmek gerektiği düşüncesi hakimdir. Müziği politik işlevi açısından değerlendiren diğer grup ise müziği, köylü ve işçileri harekete geçirmek açısından bir araç olarak görmektedir. Bu sebeple ilgileri Avrupa sanat müziğinden çok, Çin çalgıları ve şarkı söyleme biçimlerinin güncellenmesi için kullanılacak olan Batının teknik özellikleridir (Kraus, 1989'dan aktaran Huang, 2011: 164). Kültür devriminde ilk gurup ortadan kalkacak ve ikinci gurubun ideolojisi ülkeye hâkim olacaktır.

Henüz 1959 yılına ait bir makalede klasik Batı müziğinin, bestecilerin satsal karakteri bağlamında eleştirildiği görülür. Schoenberg, “boşluğu ve kapitalist toplumun zalimliğini” yansıtmakla, Stravinski, eserlerinin içeriği ve müzikal formuyla, Hindemith ise kapitalizmin kötü karakterini ve kişiler arası ilişkilerin soğukluğunu ifade etmesiyle eleştirilmiştir (Wang, 1959'dan aktaran Huang 2011: 165). Burada ilginç olan bu bestecilerin Çin izleyicisi bakımından eleştiriye hedef olacak ölçüde önem taşımamasıdır. Bununla birlikte kültür devrimi öncesinde bu tip eleştiriler bir ölçüde karşılık bulabilir. Örneğin Debussy, müzikal izlenimciliğin burjuva özellikleriyle ilişkisi bakımından eleştirildiğinde, Şangay konservatuvarı yöneticisi He Luding, yapılan saldırıları küçümseyerek bu saldırıların sorumlusu Yao Wenyuan'ı suçlamıştır. Kültür devrimi döneminde kültür bakanlığına yükselmiş olan Wenyuan, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıldaki Avrupa müziğinin devrim düşmanlığına yönelik bir araç olduğu düşüncelerini bu dönemde tekrarlar. Ona göre Beethoven özellikle tehlikeli bir müzikal hümanisttir⁹ (Huang 2011: 165). Öte yandan kültür devriminde yalnız besteciler üzerinden değil bestecilerin tek tek eserleri üzerinden de değerlendirmeler yapılmıştır. Örneğin Beethoven'ın 3. Senfonisi, bireyci kahramanlığı, 5. Senfonisi kadere karşı bireysel mücadeleyi yansıtmaları, 6. Senfonisi ise doğanın güzelliklerini resmederek zengin sınıfın boş zamanını savunması ile suçlanmıştır (Luo, 2018: 437).

Komünist ideolojinin işçi sınıfını temsil edecek yeni bir müzik türü yaratma idealinde hedefte olan sadece Batı müziği değildir. Feodal geçmişin simgesi olarak kabul eden geleneksel müzik, halihazırdaki durumuyla en az Batı müziği kadar uygunsuz görülmektedir. Geleneksel müziğin ‘özgürleştirilmesi’ çerçevesinde eskinin sınıfsal hiyerarşisinin ortadan kaldırılmasına yönelik çabalar da 1949'dan beri sürmektedir. Bu özgürleştirme, müzisyenlerle ilgili geçmişin tüm sosyal ve kültürel izlerini silmeyi ve yeni müzikal değerler

⁹ Wenyuan, Debussy'e yaptığı saldırının, aslında Batı müziğinin koruyuculuğuna soyunan He Luding ve çevresinin yaklaşan kültürel devrim sırasında sistematik bir biçimde ortadan kaldırılması için tasarlanmış bir hareket olduğunu daha sonradan kabul etmiştir (Wong, 1991: 49).

ve gerçeklikler oluşturmayı hedeflemiştir. Sıradan halktan müzisyenlerin uşak statüsünde olması ve faaliyetlerinin eğlence çerçevesinde görülmesi bu izlerden bazılarıdır. Bu sebeple geleneksel müzikte eski ile yeni arasında bugün de ayırt edilebilen belirgin bir farklılık oluşmuştur. Lam'a göre günümüzde sıradan halkın çalgı müziği tam olarak 1949 öncesindeki gibi duyulsa bile icra ve dinleme pratikleri ve müzikal kompozisyona ilişkin kavramlar değişmiştir. Yeni Çin'in çalgı müziği ne feodal ve geri zamanları hatırlatacak ne de Batıyı bir öğretmen ya da sömürgeci olarak gören ve bağımsızlık düşüncesiyle çelişen taklitçi bir modeli benimseyecektir (Lam, 2008: 44-45).

Geleneksel müziğe yönelik ideolojik tavrı guqin¹⁰ çalgısı örneğinde açıklayan Luo, çalgının elit kültürle ilişkilendirilmesi sebebiyle yasaklanmak istediğini aktarır. Bu çalgı, dönemin düşüncesinde karşı olunan Konfüçyüsçü fikirlerin müzikteki karşılığı gibi görülmektedir. Başka bir deyişle Konfüçyüs'ün geleneksel kültür için taşıdığı önemi, guqin de geleneksel müzik için taşımaktadır. Çalgının yeni dönemde faydalı hale getirilebilmesi mümkün görülmez. Guqin repertuarı 'sömüren sınıfa ait olduğundan' geleneksel haliyle icra edilemez durumdadır. Ayrıca kitlelere hitap eden bir müzik ideali bakımından da yetersiz bir çalgıdır. Bu ideal açısından çalgılar geniş alanlarda çalınmaya uygun nitelikte olmalıdır. Bu bakımdan oda müziğine uygun olduğu görülen guqin cılız sesiyle kullanışlı değildir (Tsay' 2016'dan aktaran Luo, 2018: 438).

'Sanat, sanat içindir' düşüncesini gerçek dışı bulan Mao'nun edebiyat ve sanatın ideolojiye hizmet etmesi gerektiğine yönelik düşünceleri (aktaran, Luo, 2018: 440) bir bakıma Batı müziğinin reformcu amaçlar açısından kullanışlı görüldüğü 19. ve 20. yüzyıl düşünceleriyle benzerlik taşımaktadır. Her ne kadar birbirine zıt ideolojileri yansıtsa da iki düşünce müziğin politik amaçlara hizmet etmesi konusunda birleşir. Mao'nun söylemleri, 1920 ve 30'lardan itibaren giderek artan bu düşüncenin zirve noktası olarak görülür (Gong, 2008: 68-69). Mao'nun ölümünün ardından kültür devrimi sona ermiş; müzik ve sanata uygulanan kısıtlamalar kaldırılmış; ülke, Batılı düşünceyle yeniden yakınlaşmıştır (Kang, 2009: 23). Ancak eski-yeni ve modern-geleneksel arasındaki tartışmalardaki ideolojik vurgu, günümüzde de varlığını korumaktadır.

Kore'de İşgal ve Müziğin Yeni Tanımı

Japonya ile Çin arasında sıkışan ve stratejik konumuyla iki ülke arasındaki egemenlik mücadele alanlarından biri olan Kore, müzik kültürü açısından Japon kaynaklı modernleşme süreci içerisine giren bir başka ülkedir. 1876'da Japonya'ya boyun eğerek topraklarını Japon ticaretine açmak zorunda kalan Kore, Japonya'nın Çin'le olan savaşını kazanmasının ardından reformlara

¹⁰ Zither ailesinden kanun benzeri, yedi telli bir çalgı.

zorlanmış ve bu reformlarla geleneksel bir düzene sahip olan ülkeye Japon ve Batı tarzı bir yönetim anlayışı yerleştirilmeye çalışılmıştır (Gökçe ve Gökmen, 2016: 95-97). Ülke 1910 yılında Japonların işgaline uğrar¹¹. Tıpkı bir zamanlar kendisine yapıldığı gibi Kore'yi 'uygarlaştırmak' isteyen Japonlar, Kore kültürü ve müziğini de kontrol altına alırlar. Kore dilinin yasaklandığı ve isimlerin Japonca isimlerle değiştirilmeye çalışıldığı bu dönemde geleneksel müzik de kısıtlanmış ve Batı müziği ülkeye girmiştir (Oh, 2013: 19-23). Japon işgali Kore kültürüne karşı ciddi kısıtlamaların baş gösterdiği bir dönem olarak geleneksel kültürde durağanlaşmaya sebep olur. Kore dili ve dini yasaklandığı gibi geleneksel müziğe de alan bırakılmamıştır. Japonlar kendi müzik eğitimi deneyimlerini Kore'ye taşımış, şarkı söylemeye dayanan Japon modeli bir eğitim uygulamışlardır. İlk kez müzik konusunda ders kitabı bu dönemde çıkarılmış ve Japon şarkılarının ağırlıkla yer aldığı ders kitaplarında Avrupa halk şarkıları da kullanılmıştır¹² (Kim, 1976'den aktaran, Hebert, 2000: 102). Japonya'nın idareyi eline almasıyla birlikte Batılı tipte müzik eğitimi okul müfredatının bir parçası haline gelmiş, Japon okul şarkıları ve askeri şarkılar öğretilmeye başlanmıştır. Müzik aracılığı ile Japonlaştırma politikası olarak değerlendirilen bu şarkılar, çoğu Koreli tarafından Japonya'dan geldiği bilinmeksizin söylenmiştir. Yine bu dönemde üniversiteler ve konservatuarlarda Batı müziği temel alınmaya başlanmış, Japonya'ya öğrenci gönderilmiştir (Howard, 2013: 326; Yoo, 2005: 19).

Kore'de müzik eğitiminin farklı yazarlar tarafından farklı evrelere ayrıldığı görülmektedir. Batılılaşma öncesi ve sonrası ile Japon işgali, işgal öncesi ve sonrası süreçler ayrı değerlendirilir. Müzik eğitimi 19. yüzyılın sonlarına kadar saray ve ordu ile sınırlı kalmış, eğitimin önemli bir parçası ya da akademik bir konu olarak görülmemiştir. Bu durum Batı teknolojisi ve Hristiyanlığın gelişine kadar sürecektir (Chay, 1981'den aktaran, Hebert, 2000: 100-101). Batı müziğinin Kore'ye ve Kore eğitim sistemine girişinde Japonya ve Çin'de olduğu gibi misyonerlerin etkisi de görülür. Ülkeye 1885 yılında Avrupa ve Amerikalı güçlerle imzalanan anlaşmalardan sonra gelen misyonerler Kore'nin ilk Batılı tipte okullarını açmış ve Amerikan modeli müfredatı benimseyerek buna ilahi söylemeyi dahil etmişlerdir (Howard, 2013: 322).

Yine Japonya ile benzer şekilde Batı müziğinin misyonerler dışındaki ilk kaynağı askeri bandolardır. Örneğin Batı müziği eğitimi alan ilk Koreli 1881 yılında Japon ordusu çavuş okulunda eğitim gören bir borazancıdır (No, 1989'dan aktaran, Dae-cheol 2009: 11-12). Bu dönemde hem yabancı bandoların geldiği hem de yerel bandoların kurulduğu görülür. Askeri bandonun

¹¹ Japon işgali 1945 yılına kadar sürecektir.

¹² Japon okul eğitiminin bir parçası olarak tasarlanan ve şarkı söyleme eğitimi için derlenen okul şarkıları kitaplarında da Japon ve Avrupa sentezi bir yapı vardır. Bu bağlamda Japonların kendi deneyimlerini aktardığı görülmektedir.

kurulmasının ardından ülkeye davet edilen Franz Eckert, Japonya ile Kore arasındaki bir başka ortak noktadır. Yıllarca Japonya'da bando şefliği ve öğretmenlik yapan ve Japon milli marşının bestelenmesinde görev alan Eckert, Kralın davetiyle Kore'ye gelir. Eckert'ten bu kez Kore milli marşını bestelemesi istenir (Dae-cheol, 2009: 12). Daha önce milli marş olarak Korece sözlerle birlikte Britanya milli marşı ya da 'Auld Lang Syne' adlı İskoç şarkısının melodisi kullanılmıştır. Eckert, Japon milli marşına çok benzer bir marş yazar. Bunun dışında Kore'de öğrenciler de yetiştirir. Örneğin öğrencisi Kim Inshik, Kore'nin ilk vokal parçasının bestecisi olarak bilinmektedir (Howard, 2013: 324-325).

Batı müziğinin Kore'ye girişinin önemli etkilerinden birisi müzik ve müzisyenliğe karşı yaklaşımdaki değişimdir. Batılılaşma öncesi dönemde Kore kültüründe müzisyenlerin oldukça düşük bir toplumsal statüye sahip olduğu görülür. Öyle ki müzisyenler kasaplar, köleler ve hayat kadınları ile aynı statüde düşünülmektedir. Şarkı söylemeye ilgi duymayan utanç verici olduğu düşünülmekte, veliler okul eğitimine müziğin dahil olmasına karşı çıkmaktadır. Misyonerlik faaliyetleri bu durumu değiştirir ve Batı müziği öğrenimine karşı ılımlı bir hava oluşur (Choi, 1997 ve Chay, 1981'den aktaran, Hebert, 2000: 99).

Kore kültürüne Batılılaşmadan sonra giren bir diğer kavram bestecilikdir. Geleneksel Kore müziğinde yaratıcılık, ezber sayesinde eski eserleri aktarabilmek ile ilişkilendirilmiştir. Zaman içinde ağır ağır gelişen bir dönüşümü içeren bu süreçte bestecilik olarak öne çıkan bir kavram yoktur. Bestecilik, Batı müziğinin girişiyle birlikte 20. yüzyıldan itibaren Kore kültürüne dahil olmuş, yaratıcılığa bakış değişmiştir (Howard, 2013: 336). Benzer şekilde geleneksel Kore orkestrasında da Batılı anlamda bir şefe yer yoktur. Batı orkestralarına öykünme sonucunda durum değişmiş ve yeni kore müziğinde ritim ve tempodaki değişiklikleri yönetecek, oda müziği anlayışına sahip bir şefe ihtiyaç doğmuştur (Hwang, 2004'den aktaran Oh, 2013: 23-24). Geleneksel orkestra düzeninde de benzer bir süreç yaşanmış, Batı çalgıları ve Batı orkestra düzenini model alan orkestralar ortaya çıkmıştır. Yeni orkestra düzeninde iki telli bir keman (fiddle) olan haegum, Batı kemanları gibi orkestranın solundadır. Uzun kanunlar (zither) olan kayagum ve komungo, viyola ve viyolonsel gibi sağ köşeye yerleşirken kontrbas benzeri küçük yaylı bir kanun türevi olan ajaeng onlarla aynı taraftadır. Üflemeli ve vurmali çalgılar arka sıradadır. Önceden yere oturan müzisyenler koltuklara oturmaya başlamış, bu yüzden kanunların konulabilmesi için stantlar üretilmiştir. Bu dönemde çalgıların da modifiye edildiği de görülmektedir. Kuzey Kore'de haegum Batı yaylı çalgıları ile aynı şekilde akort edilen dört çalgı biçimine bürünmüştür. Tüm çalgılar diyatonik gamları çalacak hale getirilmiş ve bu işlem "geliştirme" (improve) olarak adlandırılmıştır (Howard, 2013: 340; Oh, 2013: 25-26). Yeni Kore müziğinde Batı klasik ve modern müziğinin birçok unsuru geleneksel müziğe dahil olmuştur. Çalgılar, vokal teknikleri, gamlar, ritimler

ve melodiler Batı müziği formları ile harmanlamıştır (Oh, 2013: 16).

Geleneksel müziğin eleştirilmesi bakımından Kore, Çin ve Japonya’da yaşanan duruma benzer bir tablo çizer. Çoğu Koreli, geleneksel müzik kugak’a ilkel gözüyle bakmaktadır. Geleneksel müzisyenlerin çoğunun Hristiyan olmasına rağmen kiliselerdeki düğünlerde Wagner ve Mendelssohn’un düğün marşları çalınmakta, geleneksel müziğe izin verilmemektedir. Batı müziğinin üstünlüğüne ilişkin temel kanıtlar da benzerdir. Besteci Nap Kugak, geleneksel müziği durağan, iki boyutlu, armoni ve formdan yoksun olarak tanımlamış, başka bir besteci Na Unyo ise geleneksel müzikte armoni bulunmamasını müziğin geçmişe saplanıp kalması ile açıklamıştır (Hyun-kyung, 1996’dan aktaran Howard, 2013:327). Batı kültürü, geleceğin pozitif ve yapıcı gücü olarak kabul edilirken, “eski ve bizim olan her şey kötü, yeni ve Batılı olan her şey iyi” düşüncesi temel alınmaktadır. Avrupa elit tabakasının müziği olarak görülen klasik müzik, Kore’de yüksek statü ile ilişkilendirilmiş, sınıf atlamanın bir aracı haline gelmiştir (Hwang 2009’dan aktaran Hwang, 2009: 65). Kore müziği, müzisyenler ve üniversitedeki akademisyenler arasında değersiz görülürken, geleneksel çalgı taşımak bile eleştirilere hedef olabilmıştır. Kugak, ilk ve orta öğretim müfredatına 1970’e kadar dâhil olmamıştır¹³ (Howard, 2013: 328).

Kuzey Güney ayrımından sonra Güney Kore’deki müzik eğitiminin büyük ölçüde Batılılaştığı, müzik öğretmenlerinin geleneksel Kore müziği hakkındaki bilgilerinin sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu dönemden günümüze dek Batı müziğinin Kore kültüründe ayrıcalıklı bir konum edindiği görülmektedir (Chay, 1981 ve Kim, 1976’dan aktaran, Hebert, 2000: 100-103). Yüzyıl kadar önce Batı müziğinin hiç bilinmediği bir ülke olan Kore’de 21. Yüzyılın başında Batı müziğinin kültüre egemen hale geldiğini belirten Howard, durumu, müzik anlamına gelen ‘umak’ teriminin klasik ve popüler batı müziği anlamına gelecek şekilde değiştiği şeklinde açıklamaktadır (Howard, 2013:321)

Sonuç

19. ve 20. yüzyıllar, Doğu Asya müzik kültürlerinde yeni bir dönem başlatır. Batının askeri ve ekonomik tacizleri sonucunda modernleşmeyi Batının gelişmiş ulusları ile mücadele edebilmenin yegâne yolu olarak gören toplumlar çağa uyumsuz ve ilkel kabul ettikleri yerel kültürlerle yönelik reform hareketleri başlatırlar. Çoğunlukla geleneksel kültürü Batı kültürüne göre ‘güncelleme’ şeklinde gelişen bu hareketler içerisinde müzik reformlarının önemli bir yeri vardır. Modern bir ulusun simgesi olarak düşünülen müzik, aynı zamanda yeni ve Batılı tipte bir toplum inşasının da önemli bir yapıtaşı olarak

¹³ Japonya’dan bağımsızlığın kazanıldığı ve Amerikan eğitim sisteminin merkezi hale geldiği 1945 sonrasında bu durum sürmüştür. Günümüzde de Kore’de müzik öğretmenleri ağırlıklı olarak Batı müziğinde eğitilmektedir (Howard, 2013: 326).

görülür. Böylece Doğu Asya'da Japonya'da başlayıp diğer ülkelere yayılan müzik reformları çağı başlar. Doğu Asya'nın ilk modern gücü haline gelen Japonya bu reformlara önderlik ederken çevresindeki ülkeler açısından hem bir örnek olmuş hem de işgalleri ile bu kültürün taşıyıcısı olmuştur. Dolayısıyla Japonya'nın deneyimlediği reform süreci diğer ülkelerde de bir ölçüde benzer şekillerde tekrarlanır.

Japon müzik reformu geleneksel müziğe belli bir alan bırakması açısından diğerlerinden ayrılır. Japonların Batı ve Japon kültürlerini birbirinden bağımsız olarak yaşatmak istemesi bunun altındaki nedendir. Bununla birlikte Japonya, geleneksel müziğin Batı müziğine göre değerlendirilmesi düşüncesinden muaf değildir. Geleneksel türler içerisinde imparatorun simgesi olan saray müziği gagaku bir ölçüde korunmakla birlikte modernleşme karşıtı olarak görülen ve eski dönemi çağrıştıran gelenekler kaybolmaya başlamıştır. Gagaku müzisyenleri bir yandan geleneksel saray müziğini icra ederken diğer yandan Batı tipi bandoda yer alarak bu ikili kültür varlığına katkıda bulunur. Bu dönemde yurt dışına gönderilen Japon öğrenciler Batı kültürünü ülkeye taşımaya başlarken Japon müziğine yönelik eleştiriler de beraberinde gelir. Yeni eğitim sistemi müzikte, Batı kültürünün modernliğini ve geleneksel kültürün milliliğini birleştirme hedefiyle yola çıkar. Batı müziğinin yapısal öğeleri, formları, icra biçimleri, tekniği ve estetik anlayışı geleneksel müzikte önemli değişimlere yol açarak sentez fikrine dayanan yeni müzik akımları oluşturur. 'standartlaşma' ve 'modernleştirmeler' geleneksel türlere, çalgılara ve icra tarzlarına darbe vurur. Bu bakımdan geleneksel kültür Japon müziğinde varlığını sürdürmekle birlikte 'modernleşme' dalgasının etkisi altında kalmıştır.

20. yüzyılda Japonya'nın elde ettiği askeri ve ekonomik başarılar, çeşitli toplumsal sorunlarla boğuşan Çin için bir umut ışığı olarak belirir. Japonya, modernleşmeye yönelik reformları sayesinde kısa zaman içerisinde Asya'daki dengeleri değiştirecek güçte bir ülke haline gelmiştir. Böylece Çin için hem ciddi bir tehdit hem de bir örnek olan Japonya, Çin modernleşmesine önemli ölçüde etki eder. Batı ve Japonya ile mücadele edebilmenin formülü Japonya'nın izlediği yolda görülmektedir. Bu sebeple Japonya öğrenci gönderilen ülkelerin başında gelir. Japon öğretmenler ve Japon tipi eğitim ülkeye getirilir. Batı ile sentezi öngören Japon müzik eğitimi de bu sırada ülkeye girer. Müziğin milliyetçilik ve yeni bir ulus inşası bakımından kullanılması fikri de Japonlardan edinilir. Çin müziğinin 'ilkelliği' ve 'geri kalmışlığı'na yönelik kanıtlar, bilimsel olduğu öne sürülen Batı müziğinin teknik özelliklerine dayanılarak yapılmıştır. Böylece Japonya'da olduğu gibi Batı müziğinin çeşitli unsurları geleneksel müziğe uygulanmaya çalışılır.

Çin müziğinde reforma yönelik düşüncelerde Japonya ve Kore ile ayrılan nokta komünist ideallerdir. Henüz komünist fikirlerin iktidarı ele geçiremediği dönemden itibaren reform arayışında bir ikileşme görülür. Batı tipi modernleşme arayışı, bu tip bir uğraşı burjuva değerlerinin yüceltilmesi olarak

gören kesim için uygun değildir. Böylece Batı müziği bir ideal olarak değil politik hedefler açısından kullanışlı olabilecek teknik gelişmeler olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Kültür devriminden itibaren müzik türlerine karşı kesin bir tutum sergileyen Komünist ideolojinin ideali, kitleleri politik olarak harekete geçirecek işlevsel bir müziktir. Bunun için karşıt ideolojiyi temsil eden türler, Batılı ya da geleneksel olduğuna bakılmaksızın dışlanır. Konfüçyüsçü düşüncelerin uzun süredir eleştirilmeye başlandığı ülkede bu düşüncelerle ilişkilendirilen ve eski sınıf ayrımlarını hatırlatan geleneksel türler ve çalgılar da yasaklanır. Başka bir deyişle Çin’de değişen ideolojiler reform fikirlerini ortadan kaldırmamış yalnızca biçimini değiştirmiştir. İzleyen süreçlerde ideolojiler yine değişse de modern ve geleneksel tartışması henüz sonlanmamıştır.

Çin ve Japonya’nın arasında kalarak iki ülke çekişmelerinin merkezinde yer alan Kore, Japonlar tarafından işgali sonucunda modernleşmenin ithal edildiği bir ülke durumuna düşmüştür. Kore diline ve inancına olduğu gibi geleneksel müzik kültürüne de kısıtlamalar getiren Japonlar kendi müzik deneyimlerini Kore’ye taşımıştır. Bandoların kurulması, misyoner faaliyetlerinin Batı müziğini desteklemesi ve Japon tipi okul şarkılarının eğitim sistemine dahil oluşu iki ülkenin reform süreçlerinde görülen benzerliklerdir. Bu benzerlikler iki ülke milli marşlarının bestelenmesinde aynı ismin görev almış olmasına dek varır. Japonya ve Çin’de olduğu gibi geleneksel müziğin küçümsendiği ve Batı müziğinin teknik özelliklerinin bu üstünlüğün sebebi olarak gösterildiği Kore’de diğer ülkelerden farklı olarak müziğin düşük statü ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Batı müziğinin ülkeye girişiyle bu düşük statü yalnız geleneksel müziğe atfedilir olmuş, Avrupa elitlerinin müziği olarak görülen klasik Batı müziği ise bir sınıf atlama aracına dönüşmüştür. Bes-tecilik ya da şeflik gibi geleneksel müzikte bulunmayan kavramların Batı müziği ile ülkenin müzik kültürüne girişi, çalgıların ‘geliştirme’ adı altında Batılı tipte modifiyesi ve orkestra düzeninin Batılı modellere öykünmesi Kore müzik kültüründeki önemli değişimlerden bazılarıdır. Bu değişimlerin sonucu olarak, müzik kelimesine yüklenen anlamların Batılı türleri kapsayacak şekilde genişlemesi, özellikle Güney Kore müzik kültürünün büyük oranda Batılılaşmış bir kültüre dönüştüğünün göstergesidir.

19. ve 20. yüzyıllarda Batı ile karşılaşan tüm ‘diğer’ toplumlar gibi Doğu Asya’nın bu üç ülkesi de modernleşme adı altındaki kültürel hegemonyanın etkisine girmiştir. Tüm geleneksel türleri Batı örneğinde reformlara zorlayan bu hegemonya, etkileri günümüzde de görülen kalıcı izler bırakmıştır. Bu bağlamda her ne kadar her ülkenin kendi dinamiği ve sonuçları farklı olsa da 19 ve 20. Yüzyılda Batı müziğini temel alan reformların tüm bu ülkelerin günümüzdeki müzikal süreçlerinin yorumlanmasındaki önemi yadsınamaz durumdadır.

Kaynakça

- Adriaansz, Willem (1973). *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music*. University of California Press.
- Atkins, E. Taylor, (2017). *A History of Popular Culture in Japan: From the Seventeenth Century to the Present*. Bloomsbury Academic.
- Büyükbaş, Hakkı (2003). Japon Modernleşmesi Üzerine (1868-1912), *Bilim-name*, 3, 65-86.
- Chiang, G. Ü. (2017). 4 Mayıs Hareketi ve Çin Edebiyatında Modernleşme: Modern Çin Edebiyatının Öncüsü Zhu Ziqing ve Unutulmaz Eseri 'Beijing' folklor/edebiyat, 23 (89), 37-53.
- Dae-Cheol, S. (2009). *Korean Music In The 19th Century*. Working Papers in Korean Studies, School of Oriental and African Studies, University of London, <https://www.soas.ac.uk/koreanstudies/soas-aks/soas-aks-papers/file55350.pdf> sitesinden erişildi.
- Day, K. (2013). The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music. *Nineteenth-Century Music Review*, 10, 265-292.
- Esenbel, S. (2012). *Japon Modernleşmesi ve Osmanlı: Japonya'nın Türk Dünyası ve İslam Politikaları*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Galliano, L. (2002). *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*. Martin Mayes (Translator). Scarecrow Press Inc.
- Gild, G. (1998). Early 20th century 'reformns' in Chinese music. Dreams of renewal inspired by Japan and the West. *Chime Journal*, 12-13, 116-123.
- Gong, H. (2008). Music, Nationalism, and the Search for Modernity in China, 1911-1949, *New Zealand Journal of Asian Studies*, 10 (2), 38-69.
- Gökçe, Ö. ve Gökmen, E. (2016). 1897-1910 Kore'nin politik durumu ve Dehan İmparatorluğu, *DTCF Dergisi*, 56 (2), 93-110.
- Gönder, H. (2018). 1956-66 Pre-Cultural Revolution period and Mao's lack of self-criticism, *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8 (15), 1734-1748.
- Hebert, D. G. (2000). Tradition and Modernity in South Korean Music Education: A Critical Analysis, *Contributions to Music Education*, 27 (2), 95-108.
- Howard, J. H. (2015). 'Music for a National Defense': Making Martial Music during the Anti-Japanese War, *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, 4 (1), 238-284.
- Howard, K. (2013). Korean Music Before and After The West. Ed. Philip V. Bohlman, *The Cambridge History of World Music*, (pp. 321-351) içinde, Cambridge University Press.
- Huang, H. (2011). Why Chinese people play Western classical music: Transcultural roots, *International Journal of Music Education* 30 (2), 161-176.
- Hwang, O. (2009). No "Korean Wave" Here: Western Classical Music and the Changing Value System in South Korea, *Southeast Review of Asian Studies*, 31, 56-68.
- Jian, G., Song, Y. & Zhou, Y. (2006). *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*. The Scarecrow Press Inc.

- Jie, J. (2015). *Çin Müziği: Eski ve Modern Çağlardan Yankular*. çev. Hasan Böğün Kaynak Yayınları.
- Kang, L. (2009). The Development of Chinese Piano Music, *Asian Culture and History*, 1 (2), 18-33.
- Kitayama, A. (1990). Historical Changes in the Objectives of Japanese Music Education, *Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 1 (4), 32-37.
- Komiya, T. (1969). *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*. Translated and Adapted by Donald Keene. Toyo Bunko.
- Lam, J. (2008). Chinese Music and its Globalized Past and Present, *Macalester International*, 21, 29-77.
- Luo, M. (2018). Cultural policy and revolutionary music during China's Cultural Revolution: the case of the Shanghai Symphony Orchestra, *International Journal of Cultural Policy*, 24 (4), 431-450.
- Oh, J. (2013). *Fusion of Korean and Western Musical Styles in HaeSik Lee's Durumagi*, (doktora tezi), University of Alabama, School of Music http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0001191/u0015_0000001_0001191.pdf adresinden erişildi.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm*. Çev. Nezih Uzel. İrfan Yayıncılık & Tanıtım. İstanbul.
- Şenel, O. (2018a). Bir Müzik Kültürünün Politik Dönüşümü: Meiji Restorasyonu ve Japon Müzik Kültüründe Batılılaşma, *Müzik ve Politika Sempozyumu*, 22-24 Mart 2018, Bursa, s. 513-529.
- Şenel, O. (2018b). Modernleşme İdealinde Batı Müziği Deneyimi: Japonya ve Türkiye Benzerliği, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (82), 102-122.
- Tang, Y. (2016). *Anthology of Philosophical and Cultural Issues*. China Academic Library, Singapore.
- Tsukahara, Y. (2013). State Ceremony and Music in Meiji-era Japan, *Nineteenth-Century Music Review*, Volume 10, Issue 2, Cambridge University Press.
- Varley, P. (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai Press.
- Ward, R. & Rustow, D. (1964). *Political Modernization in Japan and Turkey*. Princeton University Press.
- Weakland, J. H. (1969). Cultural aspects of china's 'cultural revolution', technical report, Mental Research Institute Palo Alto, California, <https://apps.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/696671.pdf> sitesinden erişildi.
- Wong, I. K. F. (1991). *From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in The Twentieth Century*. Ed. Bruno Nettl ve Philip V. Bohlman, Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology içinde (s. 37-55), Chicago University Press.
- Yoo, H. Y. (2005). *Western Music in Modern Korea: A Study of Two Women Composers*. (Doktora tezi) Rice University, Houston, Texas. <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/18850> adresinden erişildi.



The Hegemony of Europeanism in The Work of José Maurício Nunes Garcia

Pedro Razzante Vaccari*, Dorotéa Machado Kerr**

Abstract

It is proposed to study the work of the Brazilian black priest José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), considered the greatest national composer of the Colonial Period, from the perspective of the hegemony of Europeanism - of European music that dominated all three phases, mainly Germanic and Italian. From this perspective, one can see how the structure of his work was developed, and with the methodology of Ethnomusicology, it could be considered that it is mostly oriented as a direct importation of Europeanism from the XVIII and XIX Centuries, and almost nothing has of Brazilian. This is partly due to his own humble and black origin - grandson of slaves - he had to completely subordinate himself to the will of his hierarchical superiors, both of the Church and of the Royal Court of Rio de Janeiro.

Keywords: Black father, European hegemony, Father José Maurício, ethnomusicology, Europeanism

Introduction

This article aims to expose the results obtained in the doctoral research with UNESP – São Paulo State University, continuing the thought presented in my article published this year called “Father José Maurício Nunes Garcia: historical whitening?” (Vaccari, 2018). From this publication, it was possible to see how the clearing of black personalities in Brazil, such as the composer José Maurício Nunes Garcia, was deliberated, with the sole purpose of making him closer to the whites and giving him greater humanity and dignity - which was forbidden to the black slave.

From this hypothesis the following thesis was elaborated: José Mauricio

* PhD Student, São Paulo State University (UNESP), pedrovaccari@hotmail.com.
(This article has been produced from the first author’s doctoral thesis).

** Assoc. Prof., São Paulo State University (UNESP), dkerr@uol.com.br

Nunes Garcia (1767-1830), a Brazilian colonial scholar, would have been whitened by history with the purpose of making it more European, which is, moreover, fully visible in his work, almost all based and influenced by the German composers Mozart and Haydn. This can be showed in my article *José Maurício Nunes Garcia and the Musical Mulatism: Historical Whitening?* (Vaccari, 2018), where I prove that the priest composer was, indeed, black, and not only mulatto – as the Brazilian musical historians tried to convince us through the centuries. This thesis is based on the fact that many scholars consider that their parents were both black (Figueiredo, 2012) and even Mattos, 1997 - How can a mulatto be the son of blacks, both mother and father? Besides, there are portraits from that period that show a much bleached José Maurício, denoting a certain tendency to make mulattos famous blacks. Recent portraits, however, present the darkest priest, with more black features, corroborating the thesis that he was, in life, blacker than he tried to impute the story to him.

It outlines the framework of the history of the black priest composer relying on the theory of ‘Eurocentrism’, or hegemony of Europe in the world of the nineteenth century, particularly in the Americas and Brazil. To this end, the work of the historian Sergio Buarque de Holanda is used, which in 1936, in *Roots of Brazil* (2016), defines the Brazilian land as an aberration - in the sense that it is a country with a tropical and multiethnic climate that adopted forms of culture, of civilization imported from a completely disparate nation, with habits alien to ours and devoid of meaning for our people and our culture. This complex and disproportionate hybridization in the tropics has resulted in the feeling that Brazilians, even today, feel themselves, on the national soil, as foreigners. It is necessary to point out that, even though apparently separated from its former colony, from the independence of Portugal in 1822, Brazil continued to suffer the overwhelming European hegemonic influence, less Iberian than French and English, in economic and cultural terms. In music, however, the predominance was alternated by the Germans, sometimes by the Italians, and the confluence of the two was what, culturally, structured the entire work of José Maurício Nunes Garcia. Contradicting, therefore, the myth of ‘racial democracy’ propagated by the sociologist Gilberto Freyre (2016), proposes a view in which multiracial Brazil is, in fact, a sectarian country in which, although predominant, the black race still suffers the hardships of inequality and human misery.

European hegemony in nineteenth-century Brazil was due to a number of factors, among them the scientism that claimed to be the highest white in the intellectual sphere - a concept that determined and perpetuated racism as something totally natural and even desirable - and the nationalism that sought these theories in practice. In addition to the European hegemony in relation to Brazil, there was also the great internal division of the country that took place in two great castes: the one of the masters and the one of the slaves.

Among them circulated some types who, with rare exceptions, achieved upward social mobility - but almost impossible a freed slave would ever wear cotton clothes. Belonging to the proprietary class presupposed, in addition to the racial element, the sharing of a set of values, styles and behaviors molded to the European conception of progress and civilization. It is within this framework that, for most of the nineteenth century, French and Italian operas, but especially the latter, were consumed obsessively by the elites who thus differed culturally from the free and slavery freed slaves who made up the majority of the population (Hazan, 2009: 25). Therefore, more than European hegemony, and allied to it, suffered the Brazilian nation of a preponderant financial elite that was identified rather with the European elite and culture. Dictating the rules of what should be the Art and Culture in general, this elite has dominated, over long centuries, the national thought regarding (good) customs, literature, music, theater, dance, politics and the press. Within this society, still slaver, anachronistic and colonial, was born José Maurício, in the capital of the Empire, black and grandson of slaves.

José Maurício and the 'Defect of Color'

José Maurício possessed all the attributes necessary for his ordination as a priest, except for the 'visible defect of color', as Mattos (1997) and Oliveira (2008) have put it. That is, they asserted that there was a white portion in him - which could exempt him from the color defect. The desire of many blacks and mulattoes to ascend socially through the priesthood is corroborated by a series of examples (Freyre, 2016), which reifies my thesis that the common man of color of colonial times had in his favor the following instruments of social promotion: the priesthood, and marriage with whites. Both, therefore, depended on the sphere of the Catholic Church to consolidate, which places it as practically the only mean of a liberated Negro to rise socially in the Empire. From the point of view of historical symbology, it is probable that men like José Maurício represented not just a personal social promotion, but also that of his whole family - who would have invested in some way and contributed to his ordination as a priest (Oliveira, 2008). This process, therefore, would constitute a representative allegory - in the field of macrocosm - of several families that would have been engaged in promoting such social mobility, forming in society as a whole a pressure that may have led to Abolition.

The so-called 'defect of color', in this way, was not an impediment to its ordination, and was even treated in a meritocratic way by some ancients like Viscount of Taunay. For Mattos (1997), the fact that José Maurício is a black man has a certain fascination - being almost fetishistic object of musicological veneration for its poor origin and color. The myth made and redone, over the centuries, of a humble black composer who 'asked for nothing' and was completely subordinate to his superiors, goes back to the historical binary idea that the Negro should be either extremely obedient or insubordinate (Hol-

anda, 2016). He, however, seems, in a way, to weave a prejudice by stigmatizing the Negro as the indolent and main cause of the notorious 'laziness of the tropics.' He goes so far as to say that "the very creation of the world would have been understood by them as a kind of abandonment, a divine languishing. How, in the meantime, can we assess which people are more apt to idleness, since it is the Portuguese colonizer also known to enjoy the drowsiness? The desired effect of an annulment of the 'defect' seems to have been the perpetuation of rigid Iberian Catholicism, established on Brazilian soil, not yet without a violent resistance that almost achieved its objectives. But how, of course, could transplanted Europeanism adapt itself to slavery monoculture, in which nothing but contradictory relations, completely foreign to those undertaken in Europe (Ribeiro, 1995) Mattos (1997), the most important biographer of the priest, can not specify, even after deep research in primary sources and documentation, the white ancestry of José Mauricio. This puts us once again the question already observed in my article (Vaccari, 2018): "would not he be a Negro who, for various historical reasons, and because of the 'defect' himself, had been whitened by the novelist romanesques of the nineteenth and twentieth century's?"

The Hegemony of Germanism in José Mauricio

It should be noted that any layman who listens to the music of José Mauricio must be considered to be fully European, particularly German and Italian - is in a lesser proportion, that in more. This is how the structure of his work gradually develops: in the first phase, which covers the period from the end of the 18th century to the date of 1808, it is basically eighteenth century, that is, influenced by the French and Italian styles of the 1700s. From 1808, the date of the arrival of King Dom Joao VI to Brazil, which will be installed with his court in the capital Rio de Janeiro, the priest found himself compelled to assume another compositional style. From the harmonic simplicity and simple structuring of its previous phase new nuances arose, originating, to a large extent, from the Italian opera, but to the new way of making musical were amalgamated old European practices, like the polyphony and the fugue. In this way, together with the recitative and the arias of great vocal virtuosity, the exaggerated ornamentation of the Baroque remained in his work, constituting José Mauricio a composer who can include, in one piece, Baroque, Rococo, Classicism and Opera Pre-Romanticism and Rossinian Romanticism. He is, therefore, one of the Brazilian composers, along with Carlos Gomes, who most felt the European musical hegemony in his pieces. There is not even a characteristic in his style that could qualify him as a legitimate Brazilian - his plays are extremely Europeanized, and although they have certain idiosyncrasies, they can be considered true literal imitations of the Italian and German composers - see his Requiem of 1816, almost all inspired by Mozart's Requiem of 1791 that is practically a plagiarism. Nevertheless, its historical

value is undeniable - for the first time since the colonization gave rise to a Brazilian composer, whose mastery could be assimilated to that of a European like the Portuguese Marcos Portugal. The hegemony of Germanism was structured by his admiration for the Austrian geniuses Haydn and Mozart, and it should not be different - a black composer, grandson of slaves, born on Brazilian soil, could never have been a Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a Brazilian nationalist composer, in the same way that the mulatto Carlos Gomes (1836-1896) has a work almost entirely under the hegemonic influence of nineteenth-century operatic Italianism.

This phenomenon could not have been different; apart from race, the Brazilian nation preceded the racial formation, resulting in a hybrid art (Andrade, 2006). It also corroborates the thought of Sérgio Buarque de Holanda in *Roots of Brazil*, in which the country has been linked, since its invasion and colonization, to a complete importation of foreign elements that, placed on this soil, sometimes do not make any sense, or entirely devoid of it (Holanda, 2016).

That is not enough; there is still a general tendency in all aspects of national culture to overestimate the European matrix of thinking, conception, and ideology, and in the field of music, performance, instrumentation, orchestration, colors, and aesthetics, roughly.

This submission was already set in the turbulent process of colonization, extending over virtually all centuries of Lusitanian domination in Brazil. Soon a scene was drawn in which Africans, newcomers here came across a culture totally different from their own, and they had two options: to participate in the cultural tangle - mixed of diverse cultures in a slow and irregularly formed syncretism - or to resist. But the second alternative was almost impossible. They had no resources, no financial resources, no human resources, no social resources - to resist such white oppression. They were left, therefore, with resignation, as race, as creed, as culture and society.

In this context, Fr. José Maurício fits perfectly. If there is still a strong current of exaltation of the achievements of the Europeans - the Germans and the Italians of the nineteenth century, especially - who will tell how their influence in the Brazilian-colonial period would not be overwhelming. The Master's work consists of three distinct phases, all marked by an accent of a different foreign nationality: the first, until 1808, when the Portuguese Royal Court arrived, is considered to be its eighteenth phase. At this stage, the production of the 1700's music, a more simplified writing, evolves into a style derived in part from that of the pre-classicism in vogue in Italy (Mattos, 1997).

At the same time, and contradictorily - like every Portuguese colony - there were places of cultural and heritage preservation in Africa, such as the churches of Nossa Senhora do Rosário and São Benedito dos Pretos. That is, once again, a hesitant pendulum between Europe and Africa, which has

marked our whole history. The second phase of the composer dates from about 1808 - when the Lusitanian royal family arrived in Brazil - until 1812, the most fertile and profitable period of all its production, when Royal Chapel Master. His style, which still retained some rudiments of eighteenth-century colonialism, now deepens and springs into solutions of extreme symphonism.

From 1812 the priest's situation worsened when he was removed from his duties as organist of the Royal Chapel - a position he had held since 1808 without receiving a penny more - due to his growing illnesses and intrigues with Lusitanian musicians, according to Mattos (1997). His mishaps with Marcos Portugal and his entourage are so well-known, and so constant they seem to have been the humiliations due to his skin and Brazilian origin, that is very widespread the phrase attributed to the priest: 'what I suffered of those people only God knows' (An anonymous biography, 1897: 4). From 1808 onwards he will produce less than he had been doing since the king's arrival, and Marcos Portugal's predominance as an official court composer will be accentuated more and more. His third phase, from 1812 to his death in 1830, signified a progressive simplification of writing, and a less abundant production, although there are two of his most expressive works: *the Office*, and *the Requiem*, or *Mass of the Dead*, both from 1816.

The great similarity with that *Requiem* with Mozart's one is known by all the investigators of the priest, and by any listener who knows more thoroughly the two works. Although they are constituted of undeniable similarities - beginning with the tonality, some themes, instrumentation and development of the work, when we analyze the *Introitus*, for example, of the two pieces, we realize

that of Mozart is a theme, a motif, a subject, accompanied in polyphonic writing in the other voices. In short, it is an escape, and in this he answers according to the contrapuntal formation of the author. Formation that José Mauricio did not have. This style is not yours, and is treated harmonically (Mattos, 1997: 122).

Taunay (1930a) even believes that the authorship of José Maurício's *Requiem* in D Minor of 1816 could be attributed to Mozart himself if it were an anonymous work found in Austria. By importing this music from abroad, and transcending it from a few national contours, adapting it to the structure available in Rio de Janeiro at the time, to its instruments and musicians, the work is presented as a simplified tribute to Mozart's *Requiem*.

It is not surprising that the *Requiem* of 1816 was all based on that of Mozart - it was certainly something to be expected of a poor and black musician of the 19th century that he tried to prove that he could, at the risk of losing his own identity, to transmute his work into a semblance of a great foreign work. However, in undertaking his *Mass of the Dead*, José Mauricio trans-

cended mere reproduction, as will be seen below. Considering that many of his plays, however much they are predominantly sacred, carry the conflict between the religious and the profane (Heitor, 1930), José Maurício can show to his time and posterity that the elements of both cultures can transubstantiate themselves into a third culture of syncretism. Thus are his *modinhas* songs, at the same time popular - because they are touched by the wire viola - and erudite, derived from his sacred writing, by the difficulty of vocal writing. And it is also, no doubt, his *Requiem* of 1816. By simplifying Mozart's writing, as in the well-known passage from the *Kirie Eleison*, he transforms the intricate counterpoint of the traditional European mass, by varying it in a more accessible style to the congregation of the churches of his time. By melding the Mozartian style with a more colloquial syllabic simplicity, but without forgetting the great consecrated forms, José Maurício performed a prodigy: he brought the classical German Mass to the multicultural colonial bosom of Rio de Janeiro. And the result is extraordinary - how he blends Viennese characteristics clearly with seemingly simple Brazilian colonial vocal polyphony. Obviously the similarities with Mozart's *Requiem* are what most draw attention to the first audition.

Starting with the tonality: D Minor. The first theme of José Maurício's *Requiem Introitus*, played by the cellos and basses, completed by the clarinet, already refers automatically to the theme that opens Mozart's, with a similar design on the clarinet in F (Figure 1 and Figure 2). The instrumentation of the priest in the Introit is slightly denser: there are divisions between two clarinets, and also between violas - Viola I and Viola II, and there are flutes, which is not the case with Mozart. The above-mentioned theme of the clarinet in the priest (bars 2 and 3) is very similar to that of Mozart (bars 2 to 5), and the similarity in bar 5 is even more evident. At this point, the design of José Maurício's clarinet seems to be the theme of this Mozart's 5th measure, only liquidated - the liquidation process consists of preserving some more important elements and eliminating less important ones, keeping the essential rhythmic-melodic elements making the (Schoenberg, 1990).

Requiem

Corni di Bassetto
in F[♯] (M.)

Adagio

Figure 1 Mozart, 1791 [1791]: 1.

Clarinetto 1
in B

Figure 2 Garcia, 1816 [1816]: 1.

This *Requiem*, therefore, although it was composed of an acculturated Negro - who developed the technique of the dominant white culture and began to behave as if it were one of them - can symbolize the mass for the black deceased, who at the time were to complete three centuries of slavery in national territory. For Lázaro (2013) the black suffered three deaths, since his capture in Africa: an intellectual death, where the Negro was considered inferior in the matter of the mental faculties and of the logical and abstract thought: "The simple fact to walk by the same sidewalk was cause of anger for the residents of the city. It was not fair for them to walk the same place where a Negro, an ex-slave, a poor man and an illiterate walked. All this in one man [...]" (p. 37). The second death was the pain: to see your loved ones going through numerous difficulties, practically insurmountable due to the skin. The third and final death would be the literal.

The first death, the intellectual death, undermines all hope of black social advancement, and often leads to the next two. Deprived of education, education, intellectual tools such as rhetoric and academic knowledge, the second death falls on the black, the painful daily affliction of being despised and debased. The third can happen by joining the previous two, or it can be a mere shot in the middle of the night, by chance, or case-by-case.

José Maurício surpassed the first: even with an education full of gaps, he could be ordained priest, and no biographer of him affirms that he was deficient in the rational and scholarly field. Quite the contrary, there are reports and more accounts of his cognitive abilities, and the works that survived our time show a creative and timeless, transcendent character of colonial music itself, presenting innovations and compositional structure superior to those of his contemporaries. Thus Taunay tells us, in a biographical sketch of the priest who precedes the edition of his *Requiem* by Alberto Nepomuceno:

From that year of 1792, admitted in the best circles of the society of Rio de Janeiro, to take advantage of all the prejudices of then stingy color, [...] Jose Mauricio was much appreciated for the vastness and depth of his knowledge in various sciences and languages, mastery with which he played organ, harpsichord and then piano and improvised in them [...] (Garcia, 1897: 5).

Given the proper caveats of the romanticism of the time, which probably led Taunay to commit exaggerations of adjectivation, it is necessary to argue, meanwhile, that there is a consensus among musicologists as to the intellectual faculties of Jose Mauricio - he was, rather, a great musician and man of culture and literate, above average.

The second death, however, seems to have given him intense moments of anguish. We cannot say with conviction, but perhaps the song *modinha* "Kiss the hand that condemns me" was not only a whimper, but a real claim for social recognition. In the same text above Taunay reports that

however, increased the displeasures and struggles with the arrival, in Rio de Janeiro, of the celebrated Marcos Portugal in 1811 [...]. the innumerable intrigues and perverse gossip, all this became for José Maurício, not for a few years, the cause of ceaseless displeasures, vexations and undone that he knew how to endure (Garcia, 1897: 5-6).

The last death, in the end, would occur in 1830, sick and miserable, and he would have said, still according to Taunay himself: "Today [...] instead of the great orchestras that once caressed my ears, I only hear the sing of the crickets, my groans and the whining of the dogs, which upset me and sadden" (Garcia, 1897: 6). An anonymous biography gives the following - and no less romanesques - record of the last days of the priest-master: "The health of José Maurico (sic) was in a precarious state. He had weak memory; he did not recognize his own works, previously written - he cried when he remembered the past" (Biography, 1897: 6).

It is common to find in several documents the general acceptance that his death was due to palace intrigues. And his departure from musical activities and isolation were the natural and ultimate event. From a point of view, then, would not *the Requiem* of 1816, in a certain way, be a funeral mass to its own fate and misfortune, which would be realized in death in the penury, 14 years later?

Conclusion

In Brazilian musical historiography, few are those that give the composer José Maurício the place that would be due to him - or idolize or despise him. His first biographers, Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), the Viscount of Taunay (1843-1899) and Luiz Heitor (1905-1992), have a deeply rooted notion of the priest, a composer that, in his view, suffered for his humble color and origin, and would have accepted his cruel social deprivation silently.

The most complete biographer of José Maurício, however, was Cleofe Person de Mattos (1913-2002), who has been considered the greatest scholar, collector and preserver of the collection of scores of him - which resulted in the publication of the thematic catalog, and the most complete biography of the composer - José Maurício Nunes Garcia - Biography. A fundamental source for the knowledge and understanding of the life and work of the musician Father, it has rarely been approached from the anthropological or social point of view. Anthropology, which constitutes one of the main methodological tools of ethnomusicology, is essential for the deepening of the research of the rise of a black musician in the Portuguese colony of Brazil.

None of the aboves dealt with the premise that José Maurício was a composer who acted under the overwhelming hegemonic aegis of the Europeanism of his time - mainly Germanism and Italianism - that was decisive

for the structuring of his entire work. Perhaps only Mario de Andrade (1893-1945) understood the priest in his totality - neither poor man nor genius and, although he was the greatest Brazilian colonial composer, he did not surpass the Italians of his time, which 'universally was little' (Andrade, 2006: 131).



Figure 3 Father José Mauricio (artist unknown). Shows the composer 'whitened' to approach the Caucasian European (Mattos, 1997, front cover).



Figure 4 Father José Maurício Nunes Garcia (Lanzelotti, date unknown). Portrait made by his son, José Maurício Nunes Garcia Jr., shows him more endowed with real human characteristics.

References

- Andrade, M. (2006) *Música, doce música* (3th ed.). Brazil: Itatiaia.
- Biography of Padre José Mauricio Nunes Garcia* [1897]. Brazil: unknown.
- Figueiredo, C. A. (2012). In *Dicionário Biográfico Caravelas Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*. Retrieved from http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html.
- Freyre, G. (2016) *Casa-Grande e senzala* (51th ed.). Brazil: Global.
- Garcia, J. M. N. (1837) *Beijo a mão que me condena*. Unknown place: Pierre Flif-Forge.
- Garcia, J. M. N. (1897) *Missa de requiem: Reduzida para órgão ou harmonium por Alberto Nepomuceno*. Brazil: Bevilacqua.
- Garcia, J. M. N. (1994). *Requiem in d*. Germany: Verlag.

- Heitor, L. (1930, unknown month). O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração Musical*, 3, 75-78.
- Holanda, S. (2016) *Raízes do Brasil* (27th ed.) Brazil: Companhia das Letras.
- Lanzelotti, date unknown. Portrait made by José Maurício Nunes Garcia Jr. Public Domain.
- Mattos, C. (1997) *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Brazil: Biblioteca Nacional.
- Mozart, W. A. (1987). *Requiem*. Toronto: Dover.
- Oliveira, A. (2008). Suplicando a ‘dispensa do defeito da cor’: clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro. s. XVIII. *History Meeting in Anpuh Rio*, 13, 1 -8.
- Ribeiro, D. (1995) *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Brazil: Global.
- Schönberg, A. (1990). *Fundamentos da composição musical*. Translation: Eduardo Seincman. São Paulo: São Paulo University.
- Taunay, V. (1930). *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos.
- Taunay, V. (1930). *Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos.
- Vaccari, P. R. (2018). Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico? *Música Magazine* from University of São Paulo, 18, 170-85.

TEŐEKKÜRLER

Etnomüzikoloji Dergisi'nin 3. (üçüncü) sayısında sayı hakemlerimize ve sponsorlarımıza teşekkür ederiz.

SAYI HAKEMLERİ

İlhan Ersoy
Cenk Güray
Evrım Hikmet Ölçer
Ulaş Özdemir
Hande Sağlam
Mehtap Demir
Elif Damla Yavuz

SPONSORLAR

TÜRKAN BEYZA KORAL
HUKUK BÜROSU

*

YUSUF BENLİ MÜZİK MERKEZİ



Etnomüzikoloji Derneği

info@etnomuzikoloji.org

www.etnomuzikoloji.org

ISSN 2619-9572