



İSTANBUL MÜZİĞİ

ERSU PEKİN

BİZİM kuşak “İstanbul müziği” sözünü ilk kez Niyazi Sayın’dan duydu galiba. O da Mesud Cemil’den işittiğini söylüyor. Mesud Cemil Bey, babası hakkında yazdığı *Tanburî Cemil’in Hayatı* başlıklı kitabında uzun bir yer ayırdığı, Cemil’in hamisi Ferik Yanyalı Mustafa Paşa’nın oğlu, Cemil’in gençlik arkadaşı ve hayranı Mahmut Demirhan’dan aldığı bir mektupta söz eder bundan:

... bizimki ne Türk musikisi, ne şark musikisi, ne de hududu ve mefhumesi içine dergâh, Enderun ve meyhane giren Osmanlı musikisidir. Bu benim görüşümle ve ihtisasımla ancak “İstanbul musikisidir”; kökleri ve unsurları ile melodilerini bu güzel şehrin, cennetpâre İstanbul’un o emsalsiz şafaklarından, mehtaplarından, tulû ve guruplarından ve her tarafı saran aşk ve zarafet tecelliyatından alıp bizi esirî bir iştiğrak içinde bayılınan bir musikidir ki bunu da halkeden büyük Tanburî Cemil’dir.¹

Bu yaklaşım, bir efsane yaratma eğilimi taşıyorsa da, elbette önemli bir iddiayı da ortaya atıyor. Bütün bir tarihi, bütün bir müzik kültürünü bir kişiye bağlayan böyle bir iddiayı görmezden gelmek onu hafife almak olur. Bunun bir benzeri, şiirde Yahya Kemal’in İstanbul sevgisinde görülür. Yahya Kemal, İstanbul üstüne bir “şiir kurar”; İstanbul’a aşkını anlatacak şey şiirdir ancak. Demirhan’ın hayranlık dolu bir aşkla yansıttığı bu şiirsel anlatıma “İstanbul müziğini gerçekten Cemil temsil eder mi?” diye bir soruyla bakmak istiyorum.

Birkaç parametre üzerinde durabiliriz. İlk olarak “müziyen”: “Müziyen” diye tek tek bireylerden değil, bir karakterden, bir meslekten, bir sanatçı kategorisinden söz ediyorum. Osmanlı kültüründe müzik yazılan değil, icrayla var olan, hocadan çırağa meşk ederek geçen, hem kişisel hem de toplumsal belleğe teslim edilmiş bir sanat alanıdır. Bunun doğal sonucu unutulmak,

farklılaştırılmak, değiştirilmektir. Bir eser, her icra edilmişinde bir kez daha aynı yapılamayacak biçimde yeniden yaratılmış olur bu yolla. Nota gibi bir başka mecrada temsil edilmeyen eser, böylece her zaman kendisi olarak hayatını sürdürecektir —eğer gözden düşüp unutulmazsa. Eserin değişmeden yinelenmesi söz konusu değildir. Bu değişimi gerçekleştiren “müziyen”den başkası değildir. İcrada eseri her müzisyen değiştirir, ama değişimin hem diğer müzisyenlerce hem de toplumca benimsenmesi zorunludur. Bunu yapabilecek yeteneğe, yaratıcı güce sahip müzisyeni yaratıcı icracı diye nitelemek isterim. Yaratıcı icracılar arasında sesini duyabildiklerimizin en eskilerinden biridir Tanburî Cemil. Ses kaydının yapılabildiği, bu kayıtların yayılabildiği bir dönemde yaşadığı için şanslıdır Cemil Bey. Biz de Cemil Bey’i dinleyebildiğimiz için şanslı olmalıyız. Ama Tanburî Cemil Bey gibi müziği kendi yeteneği ve bu yeteneğin imkan sağladığı müzik anlayışıyla ortaya koyduğu, özellikle, tanbur ve kemençe icraları yalnız sazendeleri değil, neredeyse İstanbul’daki bütün 20. yüzyıl müzik evrenini etkisi altına almış, sanki bütün bir Osmanlı müzik tarihindeki icralar bu üslupla yapılmış gibi gerçek olma olanağı bulunmayan bir yanılığa yol açmıştır.

İkinci parametre “meclis”: Osmanlı toplumunda halka açık konserler olmadığına göre, bir yaratıcı icracı’yı toplum nasıl dinleyecekti? Osmanlı zırafası sohbet edip, şiir söyleyip, müzik icra ettiği meclislerde bir araya gelirdi. Patrimonyal bir yapıya sahip Osmanlı toplumunda model padişah meclisleriydi. İster padişahın, ister yüksek bir devlet görevlisinin, ister şairin veya sıradan bir kişinin meclisi ya da Anadolu’da bir kentteki yaran meclisi olsun, içerik ve biçim bakımından neredeyse birbirlerinin aynıdır. Katılanlara özel, mahrem toplantılardır

bunlar. Bu toplantıların ana karakterini birlikte zaman geçirmek, aynı şeyden birlikte zevk almak, böylece birlikte “hal olmak” diye özetleyebilirim. Amaç vecde varmak ise bunu gerçekleştirecek araçlardır aşk, içki, şiir, müzik ve dans. Meclis yapısını Hollandalı tarihçi Johan Huizinga’nın, *homo ludens* adını verdiği kültür yaratıcı bir paradigma olarak geliştirdiği *oyun kuramı* üzerinden açıklayabiliriz.² Oyunlar bir mekânda ve bir zamanda oynanıyorlar. Belli bir alanı ve belli bir zamanı var oyunun. Oyuncular yalnızca bu alanda ve oyun süresince olmak üzere gerçek kimliklerini bırakarak katılıyorlar oyuna. Gerçeklik, artık bu süre içinde bu alanda olup bitenlerdir ve bunların geçici olduğunun bilincindedir katılanlar. Buradaki gerçeklik katılanları yükseltmeli, ortak bir “gönül birliği”ne ulaştırmalıdır. Bir süre sonra oyun biter, her şey sona erer, ama deneyimlenen vecd hali, yükseliş ve arınma sizi içine almıştır. Bunu sağlayan, Aristo’nun *katharsis* kavramında içeriğini bulan belli bir estetik çerçevesinde sanata dönüşmesidir meclisin.³ “Müziyen” kendini bu meclis için, meclis de müzisyeni kendisi için yenden var eder. Müzik orada değişir.

Müzik söz konusu olunca, bir mecliste iki grubun varlığını görmek zorunludur: Söyleyenler ve dinleyenler. Söyleyensiz bir dinleyici olamaz doğal olarak, dinleyicinin yolunu çizen söyleyendir. İki de meclisin bileşenidir. Ne müzisyen “konser sanatçısı”, ne de dinleyici “konser izleyicisi”dir; ne de bu ikisini seyreden bir “seyirci” vardır ortada. Meclisi var eden katılımcıdır. Bunun, Nietzsche’nin “ideal seyirci”siyle⁴ Umberto Eco’nun, yazarın niyetini tam olarak anlayan “ideal okur” kavramına atıfla *ideal dinleyici* olduğunu söylemek gerekir.⁵ Dinleyici, meclis bütünü içinde müziğin estetiğini yaratan icracının yanında, ona cevap veren iki parçasından biridir.



Tanburi Cemil Beyin Beyati Araban Taksimi taş plağı.^{QR}



Mesud Cemil.

Üçüncü parametre “üslup”: Eser ancak her seferinde icrayla yeniden yaratılarak hayat bulduğuna göre, *yaratıcı icracının* dinleyen tarafından onaylanmış estetiği kendi çağının üslubunu belirleyicidir. Bu hem hanende hem de sazende için böyledir. Osmanlı müziğinde zaman içinde pek çok çalgı kullanılmış, bunların bir bölümü zamanın estetiğine ayak uyduramayıp yok olmuş, yenileri gelmiş, kimileri gelişerek istenen tınıya kavuşmuşlardır. Çalgının anlamı nesnesinden çok onu çalış biçimindedir. Üslubu ortaya çıkaran çalgıyı çalan kişinin yaratıcı dehasından başka bir şey değildir.

Cemil Bey’in sazı tanbur İstanbul’da gelişmiş bir çalgı. 17. yüzyıldan bu yana giderek teknesi büyümüş, derinleşmiş, bağadan yapılmış sert mızrabıyla çalınarak kendine özgü “enînlî tanînlî”⁶ bir sada edinmiştir. Bu gelişme kendiliğinden olmadı tabii ki. Bir yandan tanburiler, öte yandan çalgı yapımcıları ve beri yandan çağın gelişen estetik anlayışı tanburu İstanbullu zurafanın zevkine karşılık verecek bir

yapıya kavuşturdular. Tanburi Cemil’in tanburlarından bu yana bu çalgının gelişimi sürmektedir. Tanburun bugüne dek süregelen evrimi İstanbul’da, İstanbullularca sağlandı. Bunun için İstanbullu bir çalgıdır tanbur.

Mahmut Demirhan’ın, Tanburi Cemil Bey’i bütün bir İstanbul müziğini temsil eden bir sazende olarak göstermesi, yalnızca tanbur çalmasından ya da İstanbul’un büyüleyiciliğinin esiri olup içine dalmaktan çok İstanbullu müzisyenin, Cemil gibi *yaratıcı icracıların* ve onların içinde yaşadıkları kültürün sonucudur. Eğer bir İstanbul müziğinden söz edeceksek, bu, Cemil’in yaptığı gibi, III. Selim’in müziğini de, apokries şenliklerindeki dansları da, çingene çalgıyı da kendi üslubunun içinde kaynaştırarak icraya “modern” bir estetik getirmekle mümkün olabilir. **Z**

NOTLAR

1 Mesud Cemil, *Tanburi Cemil’in Hayatı* (Ankara: [Sakarya Basımevi], 1947): 87.

2 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Ayrıntı, 2013).

3 Sanat-estetik alanında zihin açıcı bir sözcük olarak *katharsis* kavramı için bkz. Aristoteles, *Poetika. Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Samih Rifat (İstanbul: Can Yayınları, 2007): 32.

4 Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013): 44-51.

5 “Niyet”, “örnek okuyucu”, “ideal okuyucu” kavramları için Umberto Eco’nun şu kitaplarına bkz. *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2011); *Genç Bir Romancının İtirafı*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011); *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2011).

6 “Eninli taninli” deyişi Melih Özaltner’e aittir. Bkz. Melih Özaltner, “Tanbur yapımı üzerine notlar”, yayına hazırlayan Bülent Aksoy, *Musikişinas* 3 (Bahar 99): 41-50.



Aşağıdaki QR karekodu okutarak bu yazı ile ilgili bir müzik videosuna ulaşabilirsiniz.



Müzik bir dildir: her kültürün kendi mantığıyla konuştuğu bir sanat dili.

Değer ölçüleri güzel-çirkin, akıcı-zorlama, aslî-özenti, klâsik-modern, akademik-folklorik, samimî-ticarî vb. nitelik birimleridir. ..

Bırakın evrenseli, aynı toplum içinde dahi bütün insanların aynı tür müziği aynı oranda anlayarak dinlemeleri mümkün müdür?

Türk köylüsü Dede Efendi'den anlamaz da, Fransız köylüsü Rameau'dan, Bavyera çobanı Haydn'dan çok mu anlar? .. Ancak, kendi toplumlarından başka toplumlarca da zevkle dinlenebilecek nitelikte müzik eserleri vermiş olan dâhi besteciler vardır;

bu da hem Batı için geçerlidir, hem Doğu için. Yani “evrensel”le ne denmek isteniyorsa, işte o şu veya bu müzik değil, ancak şu bestecinin şu eseri gibi spesifik örnekler olabilir.

Cinuçen Tanrıkörür