

İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği

Gönül Paçacı
11 Haziran 2008



OSMANLI BANKASI
ARŞİV VE ARAŞTIRMA
MERKEZİ

Garanti Bankası kuruluşudur

http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0708.html

Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nde yapılan konuşma metni, araştırmacıların kişisel kullanımları için web sayfamıza konulmaktadır. Bu konuşma metinleri, ticari amaçlarla çoğaltılıp dağıtılamaz veya Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nin izni olmaksızın başka kurumlara ait web sitelerinde veya veritabanlarında yer alamaz.

İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği

Gönül Paçacı

İstanbul'un temelinde yer alan, şehrin mimarisi ve doğası kadar önemli olan, bunların üzerini kaplayan bir müzik boyutundan bahsetmek gerekir. Klasik müzikten bahsettiğimizde yerli yerinde kullanılması gereken, kendine özgü birtakım kavramlar söz konusudur.

Genelde müziklerin bir melodik, bir de ritmik boyutu, özelde Osmanlı müziğinin bunlardan hareketle zaman içinde oluşan formları vardır. Makam dediğimiz, kısaca seslerin birbirine karşı ilişkilerinin zaman içinde düzenlenerek kulakta alışkanlık doğurmasıdır. Usul dediğimiz ise ritmik kalıplardır, eserde eğer söz varsa onlarla birleşerek bir başka işitsel tekrar ve zenginlik yaratırlar.

Rahatlıkla söylenebilir ki, klasik Türk musikisi poliritmik bir müziktir: Ritmin kendi içindeki bölünmeleri, sözlerin vezin dediğimiz kendi kalıpları, bunların birbiriyle uyumu ve ritim aletlerinin bu işin içinde kendi tınılarıyla varlığı önemli unsurlardır.

Seslerin harfleri notalar, Osmanlı müziğinin yapısından dolayı bizim kültürümüze geç girmiştir. Aslında ebced dediğimiz, sayısal karşılıkları olan Arap harflerinden hareket eden bir formül söz konusu olmakla birlikte, çeşitli nedenlerle yaygınlaşmamıştır. Bu müziği yazabilmek için farklı nota denemelerine girişilmiştir; bu gerçekten uzun ve biraz da karışık bir süreçtir. Ustadan çırağa nakledilen, dinledikçe ve o icraya katıldıkça hem yorumcu bazında hem de dinleyici açısından değişebilen, bir anlamda muğlak ama bir anlamda da kolektif hafıza ürünü olan bir toplam söz konusudur. İstanbul bu açıdan zaman içinde kendi

içindeki nüfus ve kültürel zenginlikleri de bu işin içine katan bir kent merkezidir; uzun yıllar imparatorluğun başkenti olması önemli bir birikimi yaratması sonucunu getirmiştir.

Osmanlı'ya hem 17. yüzyılın başında hem de o yüzyılın ortalarından itibaren iki Batılı katılmıştır: Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu. Birincisi Polonyalı, ikincisi Romanyalıdır. Ali Ufkî Bey saraya gelmiş, IV. Mehmed'e tercümanlık yapmış, musiki öğrenmiş, santur çalmış ve Santuri Ali Ufkî olarak anılmaya başlamıştır. Dönemindeki saray hatıralarını ve musiki etkinliklerini yazmış, daha folklorik yapıda olan eserler çoğunlukta olmak üzere yüzlerce eseri yazma halinde bırakmıştır. Ondan bir süre sonra, aynı zamanda bir tarihçi de olan Kantemiroğlu gelir; Osmanlı topraklarına iki kere gelip gitmiş, burada yirmi yıl kadar kalmış ve bir notasyon sistemi, harf notası icat ederek bununla 350 kadar eseri kaydetmiş, ayrıca Osmanlı müziğinin perdelerini, makamlarını, usüllerini anlattığı bir nazariyat bölümüyle birlikte külliyyatlı bir eser vücuda getirmiştir.

Bu musikinin notaya yazılması çok da önemli değildir; çünkü zaten bire bir notaya da geçirilemez; arada değişen sesler, değişen makam anlayışları vardır. Dolayısıyla sesin kaydedilebilmesinden, yani gramofonun icadından, 19. yüzyılın sonları civarından itibaren -örneğin o dönemdeki "pesendide makamı" anlayışını Tanburi Cemil Bey'in pesendide taksiminden duyma imkânına sahip olabildikten sonra- daha nesnel tesbitler yapabiliriz. Yani ondan önceki müzik örnekleri kaçınılmaz olarak değişmiştir. Oysa aynı konuyu kâğıt üzerinden kavramaya çalıştığımızda tasavvurumuzu devreye katmak zorundayız, ki o tasavvurlar da birdenbire oluşmaz; arada edvarlar, teori kitapları, farklı tanımlar vardır. Dolayısıyla bu seslerin kaydedildiği süreç aslında müziğin kendisi için, hele böyle şifahi bir müzik için çok önemlidir.

Değişimden söz edildiğinde mutlaka çevre koşullarını da göz önüne almak gerektiğini düşünüyorum. Örneğin Bolahenk Nuri Bey Karagümrük'te oturur, Tophane'deki görevine gidip gelirken her sabah ve akşam yürürmüş; bu arada peşrevden başlayarak besteleri usulleriyle birlikte hafızasında tekrarlayarak içselleştirdiğini belirten bir anektod hatırlıyorum. Bu hakikaten iyi bir yöntem; ama Bolahenk Nuri Bey'in bunu yaptığı dönemdeki sosyal çevre, fiziki ortam, trafik, mimari, gürültü, nüfus elverişliydi; oysa bugün buna imkân olmadığını söylemeye bile gerek yok. Zekâîzade Ahmet Efendi'nin müzik kulağının mutlak (absolut) olduğunu, hassasiyetini anlatmak için de, "Boğazdan geçen tüm vapurları düdüklerinden tanıyabilirdi" cümlesini okumuştum. Bu da kent ve müzik ilişkilendirilmesi açısından ilginç bir örnek.

Türk müziğinin tekniklerinden biri, akıp giden zaman içinde belli vurguların gruplaşarak kulakta bir duyum oluşturmasıdır. Çok basitinden, "düm tek tek, düm tek tek"

diye eşit üçerli gruplar tekrar etmek kulakta bir melodi oluşturur. Güfteler vezinler yoluyla usüllerle örtüşür. “Prozodi” denen şeyde de klasik müzikte birebir yazılı olmasa da akan bir mekanizma mevcuttur. Diyelim İtrî’nin 17. yüzyıldaki “Câm-ı lâlindir senin âyine ruy-i enverin”i, “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninde, devr-i kebir usulünde, 28 zamanlı bir murabba bestedir. 150 sene kadar sonra Dellalzade’nin “Sînede bir lahza ârâm eyle gel canım”ı da aynı vezinle, 28 zamanda bir usul devreden büyük müzik cümlelerinden oluşur. Aradan 100 -150 sene geçmiş olsa bile gelenek bu kalıpları, bu vezinlerle bu usulleri eşleştirirken belli noktaları belli vurgulara tesadüf ettirir. Tabii bunlar tesadüfe değil, “prozodi” denen bilimsel metoda dayalıdır; neyin arkasından hangi vurgunun, usulün hangi bölümünün geleceğini anlarsınız, ki eski ustalar bunu duydukları anda anlıyor olmalıydılar. Çünkü müzik eserlerini duyma yoluyla tevarüs ediyorlardı. Zekâî Dede eline bir güfte aldığında “Bu hangi usul olur...” diye düşünüp havaya bakarak bestesini yaparmış; şimdi ise bizim böyle bir şansımız yok. Zaten kâğıdın üzerinde ölçüleri anlamak için küçük bölümlere ayırıyoruz; klasifikasyonlarımız değişti.

Prozodi denen, müzik cümlelerinin vurgularıyla veznin vurgularının eşleştirilmesi tekniği birtakım klasik mimari örneklerle de karşılaştırılabilir: Ölçüler bellidir, akımlar çeşitlenmemiştir. Neyin arkasından nereye geçeceğinizi bilirsiniz; hangileri taşıyıcıdır, hangileri kiriştir, hangileri kolondur... Klasik eserde de bu tür taşıyıcı unsurlar mevcuttur. Aynı vezinle yazılmış arka arkaya dört beş eser dinlendiğinde, melodinin deformasyonu veya güftenin yanlış yerde söylendiği anlaşılabilir.

Klasik anlayıştan, vurgulardan, boyutlardan, mekânlardan gitgide uzaklaşıyoruz. Eski klasik formlar, murabbalar, semailer, peşrevler artık işitsel hayatımızdan çıktı. Küçük bir ayrıntı gibi görünmekle birlikte, bana göre buralardan temelleniyor, toplumsal farklılaşmanın önemli bir kısmı.

18. yüzyılın ortalarında İstanbul’a gelmiş olan bir başka Batılı, Charles Fonton’un bir gözlemi vardır: “Doğulular melodilerin üzerine dökülecekleri kalıplar halinde usulleri hazırlamışlardır.” Bu sayede güftelerle birtakım nazik noktalar bir araya gelir ve tabii, bu ayrıntıların gündelik hayatta yer alıyor, sürüyor olmasına sosyal çevre de cevaz vermektedir. Osmanlı kültürü böyle ayrıntılardan müteşekkildir, aslında. Bununla birlikte, her şey bu kadar kurallı da olmayabilir. Taksim veya gazel dediğimiz doğaçlamalar, daha özgür davranabildiğimiz daha büyük formlar, ölçü sayısı değişebilen, ritim değişikliği yakalayabileceğimiz örnekler de vardır. Örneğin, bir bestekâr bir kâr bestelemeye niyet etmişse istediği yerine terennüm koyar, istediği usullere geçiş yapabilir. Örneğin İtrî’nin Neva kâr’ını duymuşsunuzdur; on dakikanın üzerindedir. Güftesi Farsça olan bu hacimli eser,

17. yüzyıl Osmanlı şehir görgüsünün, estetiğinin esintilerini zamanımıza taşır. Ondan etkilenen ve bunu kendi zamanına ve sanatına tercüme eden Yahya Kemal'in dizelerinde de günümüze ulaşır. Münir Nurettin Beyin icrasından dinlediğimizde, işte bu eser üzerinden bir sürekliliği yakalama fırsatı doğar. **(Müzik...)**

Hacı Faik Bey'in Dügah kâr'ı da güzel bir örnektir. Eserin başında rahmetli Aka Gündüz Kutbay'ın kısa bir ney taksimi vardır. "Ettim bu düğâh kârı ehıbbaya hediye / Kim dinler ise Faik'i yad eylemelidir" gibi cümlelerle bestekârın kendi meramını anlattığı eser aynı zamanda kâr formunu, düğâh makamının inceliklerini, usul geçkilerini de içermektedir. Özgür bir form olmasına rağmen bestekâr kendi içinde çok tutarlıdır ve melodik cümlelerini, eserin bölümlerini son derece düzenli bir şema içinde kullanıp bütünlüklü bir eser yaratmıştır. Aynı beste formunda ardarda dinlediğimiz bu iki klâsik eser üzerinden tutarlı bir değişimi izleme imkânı da buluyoruz.

Osmanlı'nın yüzünü artık iyice Batı'ya döndüğü, Fransa'da Fransız Devrimi'nin olduğu, Osmanlı ordusunun yenildiği, mehterhanenin ilga edildiği, Müzik-yı Hümayun'un kurulduğu, Batı'dan gelen hocalarla müziğin dilinin değiştiği bir dönemde, şarkı formu ve daha gündelik daha kısa formlar modası yayılmaya başlar. Müzik anlayışıyla birlikte müzik icrasında da ciddi değişiklikler görülür. Tanburi Cemil Bey o döneme kadar Tanburi Ali Efendi'lerde, Osman Bey'lerde görülen klasik tanbur çalış tarzını farklı melodik istiflerle ve icra biçimiyle başka bir yere taşır. **(Müzik...)** Şarkı formu da yeniliğin bir parçası olur. Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Rahmi Bey, daha önce Dede Efendi'nin kuşağından Dellalzade'ler Şakir Ağa'lar batılılaşmayla birlikte mevcudiyetlerini korumakla birlikte gelişmelere pek de karşı duramazlar. Dede Efendi "kâr-ı nev"i besteler, semâi usulü, vals usulü girer Osmanlı'ya. Artık müziğin dili yavaş yavaş değişmektedir. Bu arada Batı notası da kullanılmaya başlar. Batı notasıyla birlikte müzik yayınları da artar, nota yayınları başlar. Peki Münir Bey'den devam edelim: bu da eski bir gazel. Taksim örneğini bir sazda verdik serbest icra olsun diye, bu gazelde de Münir Bey 20'li yaşlarında "Ey gamze söyle zahmü dilimden zebanım ol" güftesi üzerine hicaz makamında melodik cümleler kuruyor. Bu usulsüz icra, biraz önce dinlediğimiz eserin yerini tutan bir örnek. Bunun bestekârı Münir Bey olduğu için Rahmi Bey'den biraz daha yeni diyebiliriz. **(Müzik...)** Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil Bey ile 1920'lerde gerçekleştirdikleri bir kayıt **(Müzik...)** evet dört mısra tamamladı.

Gazel türünün amacı bir makamda belirli bir güftenin veya belli sözlerin üzerine melodik istifler koyarak o makamı tanımlamak, özetle ustalık göstermektir. Bugün yaşayan, notadan müzik öğrenen, bu makamları kafasında sürekli yaşatan bir süreklilikten gelmeyen bir öğrenciye örneğin Münir Bey'in hicaz makamında bir gazeli gibi gazel okutmak mümkün

değildir. Bu bir görgü işidir. Münir Bey 14 yaşlarında Şark Musiki Cemiyeti'ne girmiştir, girdiği andan itibaren kafasında da o sesler vardır, hem yeteneği vardır, hem de müziği ustalarından duyduğu şekilde öğrenmiştir. Dolayısıyla onun gazeli daha sahil ve daha doğal ortamının ürünüdür; baktığı evlerin cumbaları, kafesleri, oylumları nağmelerinde görülür.

Hepimizin kulaklarında olan bir şarkısı vardır Hacı Arif Bey'in: "Olmaz ilaç sine-i sad pareme..." Güftesi biliyorsunuz Namık Kemal'indir. Şimdi bu eserde Münir Bey ile Safiye Ayla'yı arka arkaya dinleyerek icranın nasıl değiştiği görülür. **(Müzik...)**

Sesin kaydedilip tekrar dinlenebilmesinin yolu açılınca artık icrada değişiklikler başlamış, plaklar ticari meta olmuştur. Hacı Arif Bey'in, Şevki Bey'in şarkı formuyla hemhal olduğu o dönem, şarkı formunun çok revaçta olduğu bir dönemdir. Bestecilerin çoğu bu yolu takip etmişlerse de, daha eski tarzda örneklerin önü de tam kapalı değildir. Nasıl Zekâi Dede çıkıp sadece klasik eserler yaptıysa, bu müziğin kendi içinde de bu tip yaklaşımlara her zaman imkân vardır.

19. yüzyıla doğru özellikle Avrupa'dan başlayan güçlenen milliyetçilik akımlarıyla toplumlar halkçılığa doğru yönelmiş, küçük milliyetçiliklerle bölünmüştür. Türkiye Cumhuriyeti'nde de kültür anlayışının temelini teşkil eden, özellikle Ziya Gökalp'in tezleri üzerine temellenen bir halkçılık akımı belirleyici olmuştur. Osmanlı kültürde, özellikle müzikte "Araptan, Bizanstan, Farstan etkilenmiştir. Aslında bizim halk müziğimiz, yöre müzikleri daha saftır" diye özetlenebilecek bir yaklaşım. Başta söz ettiğim Ali Ufkî'nin derlemelerindeki melodik yapılarda koyu halk müziği olarak gördüğünüz, ama makamlı, belki daha naif söyleyişli geleneğin içinden bugünkü anlayış kadar kopmamış olan çok sayıda örnek söz konusudur. Örneğin bir muhayyer murabbasında "Olmasaydım âlemde aşkınla rüsva keşki / Gülmeseydi halime hicrinle âdâ keşki / Ben de zülfünden ne mihnet çektiçeğim bilmeseydim / Başıma kâkül gibi düşseydi bu sevda keşki." Gayet anlaşılır bir Türkçe kullanmıştır. Melodiler daha yalındır, ama muhayyer makamının da ölçüleri bellidir.

Bizim bugün halk müziği-sanat müziği diye ayırıp tamamen ayrı enstrümanlara, ayrı anlayışlara, ayrı sosyal sınıflara adeta hapsettiğimiz müzik türleri o zaman o kadar ayrımış değildir, birbirlerinin içinden gelir.

Her şey değişiyor; hayat, vezin, edebi anlayış değişiyor, kabul... Ancak bir şekilde iyi örneklerin de duyulabilmesi ve hayatımızın bir yerinde varolması gerek. Bugün maalesef ne entelektüel düzeyde, ne okullarda, ne TRT'de böyle âdil bir varolma ortamı mevcut. Hayatımızda estetik olarak iyi düşünülmüş, ayağı yere iyi basan, klasik göndermeleri olan yüksek sanat eserleri daha fazla yer alsın, hayattan daha fazla zevk alacağımızı düşünüyorum. Genç nesiller açısından, böyle bir müzik karmaşasında bulunmak şanssızlık gibi geliyor bana.