



# Kalbim Seni Bir Yaz Kuşu Dinler Gibi Dinler: Cinuçen Tanrıkorur'un Müzik Anlayışında Sosyolojik Öğeler\*

M.Mücahid SAĞMAN\*\*

## Özet

Müzik insanın en muazzam mahremidir diyebiliriz. Hepimiz duygularımızın esintisini, müziğin içimize işleyen bazen sert bazen yumuşak bazen duygusal bazen motive edici yönüyle kendimize itiraf ederiz. Bu anlamıyla müzik insanın kendiyile bir hesaplaşması ve dahi yüzleşmesidir kimi zaman. Çoğu zaman başkasına anlatılamayan bir duygu içimizde patlayan bir notanın gizemine bırakır kendini. Roman modern batı da nasıl itiraf kültürü üzerine kendini inşa ettiyse müzik de bir bakıma icracının topluma itiraflarıdır. Ama aynı zamanda toplumsal bağlamın kişi de tezahür eden yansımasıdır. O halde müzik (belki de tüm sanat alanları) ne bireyin ne de toplumdur aynı zamanda hem bireyin hem de toplumdur diyebilir miyiz? Bireyi ve toplumu konuşmamızı sağlayan kültür, onun bağlamını oluşturan tarihsel süreç vs. de özne konumunda konuşulmalı mıdır? Müzik, icracının yaşadıkları mıdır yoksa yaşamak istedikleri midir? Bu yazı Tanrıko-

\* Makale Geliş Tarihi: 7 Ocak 2022 Makale Kabul Tarihi: 1 Nisan 2022

\*\* İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyoloji Bölümü (Doktora Öğr.)ORCID: 0000-0001-8095-7336

gur'un idealize ettiği müzik tarzının sosyolojik öğelerini anlamaya ve anlatmaya çalışacaktır

*Anahtar Kelimeler:* Dil, Kültür, Batılılaşma, Müzik, Gelenek.

### Sociological Elements in Cinuçen Tanrıkorur's Understanding of Music

#### **Abstract**

We can say that music is the most incredible private of a person. We all confession to ourselves the breeze of our emotions, sometimes hard, sometimes soft, sometimes emotional and sometimes motivating. In this sense, music is sometimes a way of coming to terms with oneself and even confronting oneself. Most of the time, a feeling that cannot be explained to anyone else flow itself to the mystery of a note that explodes inside us. Just as the novel built itself on the culture of confession in the modern west, music is, in a way, the composer's confession to society. But it is also the reflection of the social structure that manifests itself in the person. In that case, can we say that music (perhaps all fields of art) is neither the individual's nor the society, but both the individual and the society at the same time? The culture that enable us to talk about the individual and society, the historical process that creates its context, etc. Should it be spoken in the subject position? Is the music what the performer or composer lives or wants to live? This article will try to understand and explain the sociological elements of the musical style that Tanrıkorur idealized.

*Keywords:* Language, Culture, Westernization, Music, Custom.

## Giriş

Adorno sanat eserinin tek bir yaratıcısı olduğu türünden açıklamaları eleştirir. Mutlak bir eser yaratıcısı veya deha sanatçı tanımlamasında bir hata görür. Bu noktada enstitünün diğer üyeleri gibi sanatçının eserleri sadece kendi düşüncelerini, içsel yaşantılarını ya da zihinsel süreçlerinin bir anlatımı, dışavurumu değildir. Sanatçı konumundaki özne hem bireysel hem toplumsal bir öznedir. (Ülger, 2009: 98) Edward Said edebiyat gibi müziğin de toplumsal ve kültürel bir ortamda yapıldığını ancak aynı zamanda onun varlığı yadsınamaz biçimde bireysel performans, alımlanma veya üretim şartlarına bağlı bir sanat olduğunu söyler (2006: xii). Ve bu sanat hiçbir zaman kendini bütünüyle sunabilecek bir maharete sahip olmayacaktır. Duyguların sınırı yoktur ancak bunu ifade etmek zaten bir sınırlandırma çabasıdır ve haliyle o sanatçının bize yansıttığı kadardır. Ayas'ın ifadeleriyle duyguların sınırsızlığına karşın müzik ancak sınırlı duygular ifade edebilir (2015: 74). Said ise: "Aslına bakılırsa, iyi müzisyenlerin çoğunun parmak uçlarında, dudaklarında ya da yüreklerinde, alenen icra ettiklerinden çok daha fazla müzik olduğunu söyler. Bellek – tabiri caizse- her icracının içinde taşıdığı yeteneğin bir parçasıdır. Gene de biz performansları ancak sahnede, bizzat performans tarafından sınırlanan bir program içinde görürüz" (2006: 42) der.

## Müzik ve Günlük Hayat

Müzik günlük deneyimin kodlarını üzerinde taşır. Ayas'a göre müzik düşünce ve eylem için bir model olabilir, belli bir ortama dikkat çekebilir, tüketime fon oluşturabilir, bedenin hareket ve enerjisini yeniden düzenlemek için referans alabileceği parametreler sağlayabilir (Ayas, 2015: 69). Öyleyse müziğe zaman ve mekân atfetmenin sorunlu olduğunu iddia edebiliriz. Zira müzik hem geleneksel alışkanlıkların/toplumsal reflekslerin yanı başında yürümekte hem de modern araçlarla gelişen eylemlerin kimi zaman organizatörü kimi zaman temel nesnelere biridir. Ezanın okunduğu makamlardan tutunda çok güncel bir örnek olarak insanların iletişiminin vazgeçilmez parçası olan cep telefonlarına koyulan melodiler ve dahi son dönemlerde okul zillerinde çeşitli müziklerin kullanılması, ıslık çalma alışkanlığımız vs. bu iddiaya örnek olarak getirilebilir. Yine Ayas'a göre müzik bir medeniyetin derinlerdeki birleştirici sesidir (Ayas, 2014: 4). Müziğin bu yönü toplumsalın inşasında bir şekilde etkin bir rol oynar. Zaten yazının ilerleyen kısımlarında da göstermeye çalışacağımız gibi Tanrukurur gibi müziği tarihsel süreçten gelen kadim bir gelenek olarak gören birçok musikişinas, onunla 'estetik olan'ı geri getirme/yeniden üretme uğraşısı içine girmiştir. Dayatmacı bir batılılaşma politikasına karşı kadim müziğin köklerini kendine referans etme uğraşısı bu anlamıyla bir hafıza inşa etme mücadelesi olarak görülebilir. Zira toplumsal hafızayı inşa ve dahi ihya eden saiklerden biri (belki de en önemlilerinden biri)

o toplumun bir şekilde referans kaynaklarından hareketle ürettiği her türlü sanat eseridir. Estetik kavramının Arapça karşılığı sözlükte ‘cema’ olarak geçmekte. ‘Cema’ ise 2 manaya gelmektedir: Birincisi; insana mahsus olup gönlünde, bedeninde veya işlerinde sergilenen güzelliştir. İkincisi; kendisinden başkasına ulaşılan güzelliştir (İsfahani, 2006: 260). Müzik eğer gerçekten bir emek ve üretim sürecinin sonucu ise ilk tanımın kapsamına girecektir. Tanrıkorur’un özellikle müzikte ‘seviye’ olarak tanımladığı durum bu noktada ‘Cema’ (estetik) kavramına dâhil olur. Örneğin Tanrıkorur, Osmanlı müziğini: “tezhibi, nakşı (minyatürü), halısı, hattı ve ebrusuyla, Batılıların *sublime art* dedikleri ‘ulvi’ bir güzellik olan Osmanlı sanatının – mimarideki taş yerine- ses’te billurlaşmış şeklidir.” şeklinde tanımlar (2016: 15). Bu tanımda ses, mimari yapı gibi bir estetizasyon sürecinden geçerek kendini bulmuştur. Ve o artık taş değil muazzam bir eserin bütünlüğü içinde kaybolan özel bir parçadır. Romantik sanat görüşünü benimseyenler müzikten insanlığın evrensel dili olarak bahsederler. Tanburi Cemil Bey’in müziği “lisanullah”, yani Allah’ın dili olarak tanımlaması da bir bakıma aynı bakış açısının sonucudur (Ayas, 2015: sf 78). Dil insanı büyüleyen bir araçtır. Müzik ise bu dilin en muazzam takdim şekillerinden biridir. Haliyle müzik dili çoğunluğa göre evrenseldir. Tanrıkorur’un batılılaşma hastalığı olarak gördüğü süreçte, ‘evrensel dil’in estetik bağlamı köreltilmiş, yerine batı merkezli ve formüle edilebilen bir dil ikame edilmiştir. Tanrıkorur birçok toplumsal krizin temelini burada görmektedir ve eğer yeniden bir ‘ufuk’ oluşturulacaksa başlangıç noktası bura olmalıdır.

### **Tanrıkorur’un Müziği**

Cinuçen Tanrıkorur, ilk defa annesinin ellerinde gördüğü ‘ud’ ile başlayan müzik serüvenine koca bir hayat armağan etmiştir. 1938 yılında Fatih-Mutaflar’da doğan Tanrıkorur, babasının Türkçe hassasiyetinden ve de dil devrimin şiddetli toplumsal yansımından dolayı birkaç ay isimsiz kalmış ve nihayetinde babası Zaferşan beyin isminin tam Türkçe karşılığı olan “Cinuçen” ismi kendisine münasip görülmüştür (Tanrıkorur, 2014b: 33). Amcalarına ve halalarına, dedeleri tarafından verilen Lütfuhak, Savnihüda, Sun’igüzin, Şanuzaffer (babası Zaferşan), Dürrüsem ve Mecdinevin (2014b: 34) gibi Arapça-Farsça karışık isimler ailede isim konusunda önemli bir hassasiyet olduğu izlenimi veriyor. İleride sıkça karşılaşacağımız dil hassasiyetinin kökenini burada aramamız sanırım hatalı olmayacaktır. İtalyan lisesinde okuyan Tanrıkorur burada 8 yıllık eğitiminde İtalyancanın yanında Fransızca ve Latince öğrenmiştir. Daha sonra kendi çabasıyla İngilizce öğrenen Tanrıkorur TRT’nin görevlendirmesi ile gittiği Bağdat’ta bir süre kalmış ve Arapçasını geliştirmiştir. Gerek konserleri gerek kurumsal görevlendirilmeleri gerekse son dönemlerinde tedavi için sık sık yurt dışına çıkması

onun fikirlerinin oluşmasında önem arz eder. Özellikle konser vermek için gittiği Avrupa turnelerinde tanıştığı çeşitli alanlardaki sanatçıların hem kendi kültürlerine olan sadakatleri hem de özellikle dünyanın onların literatürü ile doğusuna olan ilgileri onu ziyadesiyle etkilemiştir.\* Bu sadakatın körü körüne bir bağlılık yerine dışlamadan üretilen eleştirel bir mekanizma yaratması Tanrıkorur'a göre güçlü olmalarının temel etkenidir. Burada Tanrıkorur'u bizce farklı kılan hayranlığın özenmeye değil anlamaya doğru yönlendirmesidir (Tanrıkorur, 2009: 191). Çünkü Osmanlı'nın son dönem aydınlarının çoğu hayranlıklarının ardından hayran oldukları değerleri kendi dünyalarında aslı gibi 'imal' etme derdine düşmüşlerdir. Hatta bu tartışmalar içinde en az 'batı'lı görülen "teknikini alıp, kültürünü almama" fikriyatı bile bu teknik ahlakından bağımsız görme zaafını ortaya çıkarmış ve nihayetinde üretilen kültürel metaları aynen taklide yönlendirmiştir.

Taklit ve taklit ettiğin şeye benzeme gayretinin getirdiği nesneleşme, öteki kimlikte yok olma serüveni kendini, 1700'lerden itibaren başlayıp Osmanlı'nın son dönemlerinde daha belirgin ortaya çıkacak ve Cumhuriyet'in kurulma aşaması ve sonrasında şiddetli şekilde kurucu değerleri meşrulaştırma, kurumsallaştırma ve koruma sürecinde ortaya koyacaktır. Sanat devletlerin kendi kitlelerini yaratma sürecinde başat rollerden birini oynamak zorundadır. Her devlet 'muktedir' olma sürecinin hangi aşamasında olduğunu ancak oluşturduğu/oluşturmak istediği toplumun her bir bireyine sirayet edecek değerleri test ederek tespit edebilir. Doğal olarak 'iktidar' 'aynı'lığı sevmek ve desteklemek ve hatta organize etmek zorundadır. Kitlelerin zihninde bir heykelin aynı çağrışımı yapması modern ulus devlet olma sürecinin başarılı bir sonucudur. Althusser'in de belirteceği gibi sanat alanı, devletin bir ideolojik aygıtı olarak iş görmekte ve devletin baskı aygıtlarının hedeflerini gizli bir şekilde kitlelerin bilincine değerler dünyasını yeniden kurarak yerleştirmektedir (Ülger, 2009: 48).

Tanrıkorur daha sonra babasının isteğiyle mimarlık fakültesine kayıt yaptırmıştır. Hem müzikle olan bağına devam ettirmeye hem de mimarlık fakültesini başarılı bir şekilde bitirme gayreti içine girmiştir. Müzik çalışmalarının mimarlığa, mimarlığında aynı şekilde müzik çalışmalarına olumlu katkıları olduğunu sık sık vurgular. Hatta bir defasında okul projesinde balık lokantası veya vapur iskelesi yerine Türk Musikisi Araştırmaları Enstitüsü teklifi götürmüş fakat Akademi müdürü Asım Mutlu tarafından 'çağ çoktan geçti!' cevabı verilmiş ve Tanrıkorur'un teklifi kabul edilmemiştir (Tanrıkorur, 2014b: 75)

\* *Ayas müzikte doğu ve batı diye temel bir ayrım ortaya çıkmasını Platon'un "müziğini değiştirirseniz duvarları yıkılır." sözüyle ilişkilendirerek bir bünye uyumsuzluğuna bağlar. Bu uyumsuzluk Batı müziğinin Doğu'ya olduğu gibi aktarılmasıyla ortaya çıkan toplumsal 'direnci' izah etmektedir (Ayas, 2014: 5). Said'e göre ise doğu ve batı bir sınırın tahayyül edilmesi, Batıya üstünlüğün Doğu'ya ise zaafın atfolunmasıdır (Said, 1998: 78).*

Daha sonra TRT’de göreve başlayan Tanrıkorur burada uzunca bir süre hem maişetini karşılamış hem de bir Türk Musikisi inşası için mücadelesini daha da yoğunlaştırmıştır. TRT’de çalışma hayatı boyunca kendi inancıyla bütünleşen müziğin toplumun ruhuna sadır olması için gayret göstermiş ama her defasında bürokratik engellemelerle önü kesilmiştir. Nitekim 1982 yılında kurumdan istifa etmek durumunda kalmıştır. Tanrıkorur’un biyografisinde ilginç olan yönlerden biri Konya Selçuk Üniversitesinden aldığı tekliftir. Bu durumu ilginç kılan ise yıllarca TRT’de ya da diğer kurumlarda ısrarla yapmak isteyip başaramadığı Türk Musikisini diriltme çabalarının ayağına gelmiş olmasıdır. Dönemin rektörü, her şeyiyle Tanrıkorur’un organize edebileceği bir konservatuar açmayı teklif eder. Tanrıkorur, hayali daha sonra sağlık problemleri nedeniyle sekteye uğrasa da ve gerek öğrenci gerekse üniversite personeli olarak muhayyilesinin çok uzağında bir tablo ile karşılaşsa da bu çabadan sitayişle bahseder (2014a: 354). Tabii burada yazının konusunu aşmasına rağmen müziğin üniversite gibi ‘bilim’in yani modern bilginin teorisini inşa eden bir kurumun çatısı altında aslını ne kadar koruyacağı tartışılabilir. Zira rasyonelleşme sürecinin en temel kurumu olan üniversitenin ‘bilgi’yi matematiğin alanına hapsedmek bir handikabı bilinmektedir. Oysa Tanrıkorur müziğin hissedilmesinden bahseder ki ‘his’ metafiziğin konusudur. Ayas, Weber’in Batılılaşma/rasyonelleşme sürecinin en temel öğelerinin birincisi Bilim, ikincisi müzik olarak tanımladığından bahseder (2015: 110). Bu durum Weber’e göre kulaklarımızı “kadim müzik kültürünün melodik inceliklerinin tadına varmamızı sağlayan” duyarlılıktan, müzik geleneğini de ustadan çırağa şahsi ve yüz yüze aktarılan ‘sırlar’dan ve kadim ritüellerin büyüsünden yoksun bırakmıştır (2015: 113).

Tanrıkorur daha sonra tedavi için yurtdışına çıkar. Böbrek nakil ameliyatı için gittiği Amerika’da 2 yıl içerisinde tam 117 eser bestelemiştir (Ak: 227). Kendisine bunu nasıl başardığı sorulduğunda ‘memleket hasreti’ cevabını verir. Müzik, başta bahsettiğimiz ‘mahrem’in dışı vurumu olma özelliğini burada göstermiştir. Hasret insanın içsel bir serzenişidir ve şairde kelimelere dökülür müzisyende melodiye.

### **Tanrıkorur ’un Söylemlerinde Müzik ve Kültür**

Cinuçen Tanrıkorur müziği köken itibarıyla süregelen bir kültürün ürünü olarak lanse eder. Ona göre (2014a) köksüz ve haliyle kültürüyle çatışma halinde olan bir müzik taşralıdır. Ama bu taşralılık coğrafi bir mekânı temsil etmez. Onun köylülük vurgusu çoğu zaman sanat algısı körelmiş ve ideolojik olarak başka bir kültüre angaje olmaya çalışan/olmuş bir topluluğun/bireyin zihin kodudur. Taşralı müziği duymaz. O sadece ideolojik olarak giyinmek istediği elbisenin derindedir. Ve bu elbise Tanrıkorur’a göre ‘asıl’ olandan yani ‘iyi ve güzel’ olandan uzaklaşma halidir (2014a).

Ayas'a göre toplumlar bir müziği uzun bir sosyalizasyon süreci aracılığıyla duymayı öğrenirler. Sosyalizasyon süreci içinde kulağa aşına hale gelen müzik sistemi adeta ahlaki düzenin de bir parçası olarak görülmeye başlar. Yerleşik adetleri kasten ihlal eden müziklerin ilk ortaya çıktığında büyük çoğunluk tarafından tepki görmesi veya anlaşılmaması bundandır (2015: 83). Ayas'ın kastettiği yerleşik adetleri özellikle toplumsal organizasyonun temel taşları için değerlendirdiğimizde, değişme kavramının yerini 'bozulma'nın aldığını görmekteyiz. Tanrıkorur İbrahim Ağa'nın sevdiğini "Kul oldum bir cefakara, cihan bağında gülfemdir" diye nitelemesinden "Kıl oldum abi"ye geçiş sürecini "düşüş" kavramı ile tanımlar (2014a: 54). Ona göre bu müzik zevkinin değişimi değil tam anlamıyla bir seviye kaybıdır. Ve daha da önemlisi bu kayba neden olan şey halkın beklenti ya da arzuları değil onlara dayatılan ideolojik heveslerdir. Burada heves kelimesini özellikle kullanmaktayız zira Tanrıkorur'a göre batılılaşma, onun tabiri ile "birkaç tane kendini bilmez devlet adamı"nın (2014a) Avrupa'ya hayranlığının sonucu üretilmiş yapay bir süreçtir. Haliyle evrenselleşme olgusu yerel dinamikleri yok etmek zorunda değildi. Batı anlaşılabiliriydi ama bu onun gibi olma arzusu doğurmalıydı. Hele de müzik gibi sanatın 'kulağı' hedef alan tek söylem biçiminin yabancılaşması toplumsal olanı kör ve çarpık kılma riski barındırmaktadır. Doğrusu bu okuma biçiminin modernleşme sürecini değerlendirmede zayıf kaldığını itiraf etmek durumundayız. Her şeyi ile kendinden öncekine meydana okuyan bir değişimin kritik bir coğrafyada birkaç kişi de yankı bulması ve o birkaç kişinin arzuları üzerinden değişimi zorlaması eksik bir modernleşme okuması olacaktır. Ayas'a göre Türkiye'de Batılılaşma toplumsal hayat düzeyinde ortaya çıkan ihtiyaçların veya taleplerin bir sonucu olmayıp, yukarıdan aşağıya uygulamaya konan bir devlet siyaseti biçiminde ortaya çıkmış ve bu minvalde gelişmesini sürdürmüştür. Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batıcı politika, Batıya benzemekten ziyade Batının meydan okuması karşısında devletin bekasını sağlamanın bir yolu olarak tercih edilmiştir (Ayas, 2014: 22). Hesaplaştığı olgunun kökenini çürütmekle işe başlayan modernizm, elbette müziği de tarihi süreçteki olumsuzlukların müsebbiplerinden bir olarak lanse edecektir. Bunu yerli dilin imkânları içerisinde yaptığında ise 'meşrulaştırma' ve 'içselleştirme' ameliyesi daha çabuk işleyecektir. Bu durumda Tanrıkorur'un ifadeleriyle 'batılılaşma hastalığı' birkaç kişinin değil vakıayı oluşturan kadronun bütüncül algısı olmak zorundadır.

\* Burada 'kulak'tan kastımızın sözlü gelenek olduğunu söylemeliyim. Sözlü gelenekten yazılı geneleğe geçişte sanat, hukuk, bilgi vs gibi alanlarda meydana gelen değişimler modernizasyon süreci olarak sıklıkla okunur. Müzikte ozan/dengbej geleneği sözlü kültürde kulaktan kulağa aktarılarak orijinalliğini uzun süre korumuştur.

Tanrıkorum'un seviye kaybı olarak tanımladığı şey belki de popüler kültür kalıpları içerisinde ele alınmalıdır. Zira müzik tarihin belki birçok döneminde farklı coğrafyalarda farklı çağrışımlar yapmış hatta aynı şehirde aynı mahallede farklı etkiler bırakabilmiştir. Ama problemin aslı 'estetikten uzak' olanın 'genelin kabulü' haline gelmesidir. Keyif duymayı şehveti, tat almayı ve toplum içinde birlikte eğlenmenin verdiği haz duygularını müzik yoluyla uyardırmanın yeni olmadığını söyler, Wicke. O'na göre zamanımızda müziğin bu türünün toplumun günlük yaşamında böylesine büyük bir yer tutması, her an karşılaşılabılır olması ve bu duruma uygun olarak popüler sıfatıyla adlandırılması, 18. yüzyılın sonlarına doğru burjuva sınıfının yukarılara doğru tırmanışı ile gerçekleşmeye başlamıştır (Wicke, 2006: 8). Haliyle toplumun kültür düzeyini belirleyen kitlenin arzuları toplumun yansıyan haline gelmiştir. Resim gibi sanatların ticari bir meta haline gelerek 'zevk' meselesinin sınıf temelli bir karaktere bürünmesi, elbette müziği de etkilemiştir. Modern üretim mekanizmasından postmodern tüketim kalıplarına doğru seyreyen kent tasarımlarının doğurduğu varoşlar, hüznü simgeleyen arabeski veya 1980 öncesinin siyasi olaylarının gölgesinde protest müziği benimserken, geçmişi ile otantik bağ kurma potansiyeli olmayan burjuva, popüler müziğe yönelmiş ve bu müziği dinlemeyi hatta anlamayı ve tarz edinmeyi bir 'üst kimlik' meselesi yapmıştır. Tanrıkorum'un hatıralarından anladığımız kadarıyla muhatap olduğu kitle şehirleşme sürecini Osmanlı'dan itibaren yaşayan doğal olarak modernleşme hamleleriyle ilk yüzleşen nüfustur. Kendisi gibi o günün bürokratlarının neredeyse hepsi belirli düzeyde eğitim almış ve cumhuriyetin organize olmasında aktif rol almış kimseler veya onların çocuklarıdır. Doğal olarak Tanrıkorum'un böyle bir kitle ile mücadeleye girişmesi birçok zorluğu aşılmaz kılabilmiştir. Avrupa ile olan iletişim kanallarının bu nüfus için kolay ulaşılabilir olması da onları modernizm konusunda her daim diri tutmuştur. Örneğin bir moda akımı sık sık Roma, Paris gibi kentlere gidenler aracılığıyla İstanbul'a taşınmış bunun Anadolu'ya aktarımı ise daha uzun sürede ve elbette daha melez şekliyle olmuştur. Cumhuriyet kadrosu sık sık 'dans'lı toplantılar düzenlemiş ve bu balolarda örneğin Güney Amerika genelevlerinden 'Avrupa burjuvasisi'nin eline geçen 'Tango'yu ya da 'Vals'i bir gelişim sıçraması olarak önemsemişlerdir. Güney Amerika'nın taşra\* dans tarzı olan tango, modern tekniğin geleneğine uyarak kendi eşyasını, davranış tarzını vs. yanında taşımıştır. Wicke'in aktarımına göre önce Parisli bir tatlıcı küçük pastalarının vaftizini tango diye yaptı. Daha sonra berbat bir sarı rengi moda oldu, sonra bu moda 'tango bluzu', 'tango şapkası', tango mektup kâğıdı, kalemi, ayakkabısı, parfümü, tüyü, takma saçı, makyaj malzemesi taşımaya yarayan ve dansa giden kadının yanından eksik edemeyeceği yassı çanta, ona uygun yassı parfüm şişesi, yassı pudra kabı vs. diye devam etti (Wicke, 2006:

---

\* Genelev



126). Oysa Tanrıkörür'un idealize ettiği toplumsal şartlar ve ona uygun müzik ruha dinginlik veriyordu ve örneğin tüketime teşvik etmiyordu, doğal olarak modernleşme süreci için bir 'ucube'ydi. 1940'lardan başlayan ve bugün daha geniş kesimlerin eğlence biçimi olan müziğin gerçeklikten koparıp haz âlemine aktaran tarzı estetik algıyla çatışmayı bir görev biliyordu. Moda, müziği hissedilenin alanında çıkardı ve popülerin geçiciliğine hapsetti.

Oysa Tanrıkörür müziği hissedilebilen gerçek olarak ifade eder:

*Suflerin 'dilsizlerin dili' (lisan-ı bizebanan) sözüyle anlattıkları, kelimeye dökülmesi mümkün olmayan, ancak sadece hissedilebilen 'gerçek'i terennüm eden bu musikinin karakteri, kaynağı olan Türk musikisinin genel karakteri içinde mütalaa edilir. Yani: Kuzey ve Doğu Asya'da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya'da 7 (heptatonik) aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihi orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usullü veya usulsüz, ama mutlaka bir makam'a bağlı olarak çalıp söylediği; müziğin sadece ritim ve melodi unsurlarını kullanarak insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziği (2016: 16).*

Bu meşk Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhanelerde yapılırdı. Mehterhane; Hunlardan beri, yabancı ve ürkütücü bir müziğin gümbürtülü sesiyle düşmanın moralini bozmak ve harbi ortadan kaldırmaktı. Enderun; dil, din, ırk farkı gözetmeksizin imparatorluğun her tarafından gelen yüksek kabiliyetli gençleri alıp yetiştiren saray üniversitesinin musiki bölümüydü. Mevlevihane; Kur'an ve mesnevi derslerinin yanı sıra ney, hat, tezhib, ebru sanatlarının eğitimi verilen güzel sanatlar akademisiydi (2014b: 55). Doğal olarak müzik, aslında toplumun her 'an'ındadır. Bu koparılamaz parça kendini toplumsal süreçte değişen dinamiklere göre konumlandırır ve yeniden aynı düzeyde üretir. Nefiri Behram Ağa'dan Ebubekir Ağa'ya kadar süren vakar ve ihtişam, Hacı Arif Bey'de yerini ye's ve melale bırakmış, artık iyice yıpranmış olan imparatorluğun keder, hicran ve ümitsizliği Tanburi Cemil'de en nihai noktasındandır (Tanrıkörür, 2016: 33). Bugün ise artık müzik, piyasa için üretilen bir ticari ürün olmuştur. Ticari bir meta olan müziğin çeşitlilik adı altında aynı olanı tekrar etmesi ise kültür endüstrisinin bir oyunudur (Ülger, 2009: 203). Adorno, "Müziksel Dinlemenin Gerilemesi ve Fetiş Karakter" adlı makalesinde müziğin fetiş bir karakter kazanmasını psikolojik terimlerden çok marksist fetişizm(meta) ve yabancılaşma ilişkisiyle açıkladığını aktarır, Ülger. Ülger'e göre bu makalede yeni olan Adorno'nun fetişizm ve müzikte dinlemenin gerilemesi kavramla-

rı üzerinde durması ve bunları geliştirmekte oluşuydu. Artık müzik, piyasa için üretilen bir ticari ürün olmuştu. Ticari bir meta olan müziği çeşitlilik adı altında aynı olanı tekrar etmesi ise kültür endüstrisinin bir oyunuydu (Ülger, 2009: 203). Harvey'e göre postmodernizmin doğuşu ile ortaya çıkan durum sadece müziği etkilemedi. Bu bütüncül bir değişimdi ve modern müzikte belki de olumlu bir şekilde yapını aldı:

*1910 dolayında belirli bir mekân parçalandı. Sağduyunun, bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın mekânıydı bu; o ana kadar günlük söylemde de, soyut düşüncede de iletimin içinde yürütüleceği çevre ve kanal olarak kutsanmış olan bir mekân ( ... ) Öklidci ve perspektivist mekânlar referans sistemleri olarak ortadan kalktılar. Onların yanı sıra, kasaba, tarih, babalık, müzikte tonal sistem, geleneksel ahlak ve benzeri “ harcı âlem ” şeyler de. Bu, gerçekten hayati bir andı (Harvey, 2010: 300).*

Harvey'in Postmodernizmle bitişini söylediği tonal müzik modern müziği simgeliyor. Adorno'ya göre müziğin tonal duyarlılığının gelişmesi yanlış bir bilinç durumudur. Yanlış bir estetizasyonun iktidar belirleniminden başka bir şey değildir. Ayas ise; cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında, Doğu-Batı ayrımının üstünü örterek Batı tekniğinin dünyadaki geçerli tek evrensel-bilimsel müzik sistemi olduğunu ve bunu kabul etmenin Batı taklitçiliği olarak görülemeyeceğini ileri süren görüşün yaygın olduğunu aktarır. Her ne kadar oryantalist söylemi eleştiriyor gibi görünse de bu görüş aslında Batı müziğinin evrensel müzik, bu müziğin dayandığı çok sesli-tonal sistemin de bütün dünyada geçerli tek sistem olduğu yanılsamasının dayatılmasına hizmet etmiştir (Ayas, 2014: 51). Tanrıkorur'a göre batı müziğinin evrensel geri kalan müziklerin ise çağdışı lanse edilmesi toplumun sadece müzikle/sanatla olan bağını değil bir şekilde bütüncül olarak sosyal dokusunu zarar uğrattı. Zira ona göre dil toplumun ruhuydu ve bu ruh çürümeye terk edilmek isteniyor ve köksüzleştirilmeyle tehdit ediliyor.

Müziğin tıpkı bir ilim tahsili gibi kendine özgü metodu olan bir kurumdan öğrenilmesi o'nu köklü kılacaktır. Ticari metaya dönen müzik postmodern sürecin her şeyi tüketim nesnesi haline getirdiği bir dünyada imtihanını erotik (hatta pornografik) imgelere boğularak, anlık bir hevesi/arzuyu tatmin etme amacı güderek, bireyi daha çok tüketmeye sevk ederek kaybetmiştir. Zira modernizasyon sürecinin ertesinde insanoğlunun bir kaçış veya sığınak noktası olarak gördüğü postmodernizmin yarattığı şizofren birey müziğin akışı içerisinde mekanın dar kalıplarından kurtulup zihninde kurduğu sanal dünyada sonsuz özgürlük yaşama imkanına kavuşmakta. Müzikteki bu değişimi batılılaşma hamleleri sonucu bir bilinç kaybı olarak okuyan Tanrıkorur

geçmişle bağların sıkı kurulması noktasında 'dil' merkezli bir gayret göstermekte. O, dil'in etkin ve şuurulu kullanılması ile müziğin değer kazanımı arasında bir ilişki öngörür. Çünkü dile uygun olmayan bir melodi 'prozodi'ye neden olacaktır (Tanrıkorur, 2009: 23). Bu kelime 'söz ile müzik arasındaki, öğrenme ve icrayı kolaylaştıran uyum ve denge' olarak tanımlanır ve en belirgin örneği de İstiklal Marşının bestesinde ortaya çıkan problemdir (2009: 24).

Tanrıkorur, musikinin her toplumun kendi öz kültüründe şekillenen bir duygu-düşünce, her kültürün tarih, inanç ve geleneklerini anlatan kendi mantık, estetik ve semantiği içinde konuştuğu özel bir dil olduğunu söyler (Özcan, 2010: 573). Ses ve anlam arasında kurulacak olan bir bağın, insanda hangi duyuya hitap ettiği formüle edilmeye kapalı bir alandır. Müzik bestelerini bize hoş gösteren şey işitme gücümüz değil, o besteden çeşitli telkinler çıkaran idrak yeteneğimizdir. Sesin duyumu, ses ahenginin cazibesi ruha en büyük ve en tatlı hazzı verir. Bunun için seslerin düzenli olarak birbirine ahengi, besteleri, ahenkli vuruşların düzenli ve kurallara uygun oluşları, insanı derinden derine etkiler (Ak: 46). Ama bu etkinin konu (formüle) edilemezliği özellikle Bourdieu'nün çalışmaları ile sosyolojinin konusu haline gelmiş ve 'beğeni'nin evrensel kabul normu tartışılmaya açılmıştır (Ayas, 2015: 131). Örneğin popüler bir ürünün ya da sözleri ile çok anlamsız olan bir şarkının 'saçma' ya da 'seviyesiz' olarak tanımlanması, beğenilmemesi bir kültürel zemin isteyen yargıdır. Elinizde daha iyi olduğunu iddia ettiğiniz bir eser varsa kıyas ederek onun 'daha iyi'liğine ya da yalnızca 'iyi'liğine hükmedebilirsiniz. Bu da içinde yetiştiğiniz toplumsal yapıdan elbette bağımsız değildir. Örneğin Batı'da (özellikle Amerika'da, Fransız Banliyölerinde vs.) düzene isyanı simgeleyen 'rap' müzik Türkiye'de bayağı müzik olarak olumsuz addedilebiliyor. Oysa Türkiye'de otoriteye karşı üretilen özellikle sol grupların bestelediği 'ezgi'ler daha yüksek kültür ürünü olarak lanse edilir ve çoğu zaman onları dinlemek 'aydın'ca bir faaliyet olarak görülür. Ya da tersi bir örnek olarak arabesk taşra müziği olarak lanse edilmiş ve küçümşenmiş aynı şekilde Latin Amerika'da özellikle genelevlerin yoğun olduğu bölgelerde kabul gören 'Tango' Avrupa'da ve Türkiye'de bir dönem sonra elit görülebilmiştir (Güngör, 1990: 108). Aslında bu durum müziğin ötesinde onun çağrışımı ile alakalıdır. Erol'a göre resimler şeyleri temsil eder ve böylece onları ifade etmek için kullanılabilirler. Fakat verili bir başlık gibi özel şartlar (isim verme) olmaksızın müzik normal olarak belirli bir topluluğu, bir mizansen ve resimlerin yaptığı gibi olayları temsil etmez. Burada öne çıkan şey, müziğin kendisi olarak değil, onun anlamını belirlemede katkısı olan koşulların tümünü ifade eden bağlamdır (2002: 151).

Tanrıkorur'un müzik anlayışını şekillendiren temel tartışmalardan biri müziğin tek seslilik çok seslilik meselesidir. Müzik tartışmalarının başat konularından olan bu tartışma özellikle cumhuriyeti kuran kitlenin Osmanlı

müziğini tanımlarken sıkça kullandığı bir argüman halini almış ve tartışmanın boyutu sıkça buraya kaymıştır. Yaygın görüşe göre modern batı müziği çok sesli olmayı başardığı için bir armoni oluşturmuş ve bu müziğin duygu yükünü, yansıtma kapasitesini artırmıştır. Modernleşmenin toplumsal zeminini bütünüyle kuşatma ve dönüştürme iddiasının müzikte tek sesliliği bitirme ve onun yerine farklı enstrümanların bir araya gelmesiyle oluşan orkestrayı dinsel yerine inşa etme olduğunu söyleyebiliriz. Dinsel orta çağ Avrupa'sında müntesiplerinin hem ruhsal hem ekonomik ihtiyaçlarını karşılama iddiasındaydı. Halk mülk edinme hakkına sahip olmadığından mülk Tanrı adına hüküm verebilen ve eşyanın gerçek sahibi olan kiliseye yani dini otoriteye aitti. Modernleşme hamlesi din dilinin Cristocentric (İsa merkezli) olmasını da sahiplenerek önce reform hareketine buradan başladı ve dinin özünde insan merkezli bir değişim hamlesi önerdi. Luther'in kapı kapı ilanlar asarak üretmeye çalıştığı şey bu sömürü düzenine karşı kendini keşfeden batılı anlamda 'birey'i yaratmaktı. Dünyanın son 400 yıllık tarihi olan bu değişim elbette bu yazının konusu olacak kadar dar kapsamlı değildir. Ama bizim için asolan şey bu dönüşümün tarihte her şeyin bir şekilde dinle bağını kurduğu toplumlarda müziği nasıl etkilediğidir. Hritiyan kilisesi 'ibadet' biçimlerini bulduktan ve "Gregor Şarkısı" kurallarına uyarlamaya başladıktan sonra yeni ezgilerin bulunması, ana ezgilerin yarı seslerle süslenişi çok sesliliğin başlangıcını oluşturdu. 12. ve 13. yüzyıllarda hümanizmanın da etkisiyle yumuşatılan kilise kuralları geniş bir özgürlük getirdi, çokseslilik hem dinleyenlerin kulak ve ruhunu okşayan, hem kiliseye hizmet eden bir karakter kazandı (Yener, 1983: 58). Tanrıkorur'a göre Osmanlı musikisi asla koro halinde söylenmeye uygun değildir (2016: 16). Koro Batı müziğinin temel sözlü icra biçimidir. Hatta çok sesliliğin kendisi bile kilise korolarının icrasının düzenlenmesinden doğmuştur. (Ayas, 2009: 294) Modern koro anlayışının önemli özelliklerinden biri şefle icracıyı birbirinden ayırmak ve icracıyı tamamen şefe tabi hale getirmektir. Bu durum koro içindeki müzisyenlerin doğaçlamaya dayalı kişisel yorum özgürlüklerini elinden alarak onları silik birer icracıya dönüştürmüştür. Bütün koro üyelerinin aynı perdeden okumasının sağlanması için eserler "dört ses aşağıdan" diye tabir edilen pest kız ney akordunda icra edilmeye başlamış, ritim ağırlaştırılmış, süslemeler elenerek düz bir okuyuş tercih edilmiş, ritim sazlarından vazgeçilerek Batı müziğindeki nüans elemanları ön plana çıkmıştır (Ayas, 2009: 297). Ama aynı zamanda Tanrıkorur tabiatla hiçbir müzik sesinin yalnız olmayacağını iddia eder. O, doğuşkan ya da armonik adı verilen, ana sesin önce 8'lisi (oktavı), sonra 12'lisi (5'lisi), 15'lisi (4'lüsü), 17'lisi (büyük 3'lüsü) vs. düzeninde ve hep daha hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulduğunu iddia eder (2009: 19). Tanrıkorur'a göre burada asıl mesele Kilise'nin insan seslerini önce kadın ve erkek olarak ikiye, onların da kendi içinde üçe ayrılmasından yararlanıp,

herkesin ses imkânlarına göre rahatça söyleyebileceği ezgileri farklı tonlarda notalarla göstermesi, böylece aynı ezgiyle eşliğin birden fazla müzik direği (porte) üzerine yazılıp söylendiği bir şarkı tekniği doğurmasıdır.

### Sonuç

Müzik tabiri caizse kamusal ve özelden oluşan karma koşullarda gerçekleşir. Hiçbirimiz müziğe başka her şeyi dışarıda bırakarak dâhil olmayız ve Adorno'nun en yetenekli ve bağımsız hayranlarından biri olan Pierre Boulez'nin bu hususu denemeleriyle incelemelerinde tekrar tekrar dile getirerek gerçekleştirmesi, hiç de az bir başarı sayılmaz: ciddi müzikal düşünce hem müzikal hem de müzikal olmayan başka ciddi düşüncelerle –ayrılık içinde değil- birleşme içinde kendini gösterir (Said, 2006: 124). Walter Pater'ın, “her sanat müziğin durumuna öykünür” iddiası belki de bu bilmeceye cevap olarak ileri sürülmüştü: ne de olsa müzik estetik etkisini tam da zamansal devinimi aracılığıyla iletiyordu (Harvey, 2010: 233).

Adorno'dan hareketle Ülger: “Sanatın kendisini aştığı, realiteyi yeniden estetize ettiği ve toplumsal gerçekliği eleştirel bir dille yeniden ürettiği sürece bir özgürlüğü ve özerkliği vardır. Çünkü: sanat, ancak kendisini üreten koşulların örtük bir eleştirisini yapabilirse geçerli olmayı umabilir.” der (Ülger, 2009: 13). Çinuçen Tanrıkorum, dil ve kültür hassasiyetini müziğin eşsiz kavrayışına sunmaya çalışmış bir sanatçı. Temel amacı eşsiz bir müzik ziyafeti sunmak değil, harikulade bir müzik geleneği inşa ederek aidiyet hissi duyduğu topluma dinamizm katmaktır.

### Kaynakça

- Ak, A. Ş.: Türk Musiki Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları
- Ayas, G. (2015): Müzik Sosyolojisi: Sorunlar – Yaklaşımlar – Tartışmalar. İstanbul: Doğu Kitabevi
- Ayas, G. (2014): Musiki İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi
- El-İsfehani, R. (2006): Müfredat: Kur'an İstılahları Sözlüğü (Mütercimler: Doç Dr. Abdülbaki Güneş – Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yolcu). İstanbul: Çıra Yayınları
- Erol, A. (2002): Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Güngör, N. (1990): Arabesk: Sosyo Kültürel Açından Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Harvey, D. (2010): Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri. (Çev: Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayınları

- Said, E. (2006): Müzikal Nakışlar. Çev: Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Said, E. (1998): Oryantalizm. Çev: Nezh Uzel. İstanbul: İrfan Yayınları
- Özcan, N. (2010): TDV İslam Ansiklopedisi: Cinuçen Tanrıkorur. Cilt: 39 Sf: 572 – 574. İstanbul
- Tanrıkorur, C. (2009): Müzik, Kültür, Dil. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2016): Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2014a): Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2014b): Saz ü Söz Arasında; Cinuçen Tanrıkorur'un Hatıraları. Yay. Haz: İsmail Kara. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Ülger, E. H. (2009): Bir Müzik Felsefesi Olanğı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bil. Ens. Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalı. Ankara
- Wicke, P. (2006): Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi. (Çev: Serpil Dalaman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yener, F. (1983): Müzik. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları