

ŞEHİR-MÜZİK İLİŞKİSİNE DAİR KURAMSAL DÜŞÜNCELER*

Burhanettin TATAR **

Özet

Şehir ve müzik ilişkisi aynı tarihi sürecin iki farklı boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehir tarihinin akış yönü aynı zamanda müzik tarihinin de akış yönünü gösterir. Şehirlerin çoğulcu yapısı kaçınılmaz olarak birden fazla müzik türü ya da zevkinin şehirde kendine mekan açmasına yol açar. Ancak müziklerin mekanları da şehirlerin düzeyini açığa çıkarır. Osmanlı'dan günümüze şehirlerimizin kaliteli müziklerin mekanından arabesk türü müziklerin mekanına doğru evrilmesi aynı zamanda gerçek ve üst düzey kültürel anlamıyla şehirlerimizin hala yaşayıp yaşamadığı sorusuna da yol açmaktadır.

Anahtar kelimeler: Şehir, müzik, mekan, yer, tarih

SOME THEORETICAL REMARKS ON CITY-MUSIC RELATIONS

Abstract

City-music relations disclose themselves as two different dimensions of the same historical process. Direction of historical continuity of a city represents also direction of history of music in this city. Nevertheless, due to pluralistic nature of city, different types and tastes of music happen in the city as different musical spaces. Evolution of these musical spaces from refined qualified music to so-called Arabesk music from Ottoman period to our current times forces us to ask the following question: Do we have still cities in its real and high-cultural sense?

Key words: City, music, space, place, history

“Müzik” derken genellikle insan ya da enstrüman sesi aracılığıyla gerçekleştirilen icraları kastetsek de, gerçekte müzik icrası, bestelerin ait olduğu tür (genre), zaman, mekan, gelenek, müzik kuramları, müzikal algıyı belirleyen toplumsal, psikolojik, ekonomik unsurlar olmaksızın gerçekleşemez ve fark

* Bu makale "Uluslararası Hikmet ve Medeniyet Algıları Bağlamında Şehir ve İslam Sempozyumu"nda (28-29 Eylül, 2012 Isparta) sunulan tebliğin gözden geçirilerek genişletilmiş halidir.

** Prof.Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi.

edilemez. Müzik icrası her ne kadar konser salonları gibi fiziksel mekanlarda gerçekleşse de, bu icrayı hem mümkün kılan hem de anlaşılır yapan şey yukarıda değindiğim kültürel unsurlardır. Daha açık deyişle, bir icra esnasında müzikal seslerin gerçekte yankılandığı yer konser salonları değil, icracı ve dinleyicilerin sahip oldukları kültür dünyasıdır. Herkes sahip olduğu veya ait olduğu kültür dünyası ölçüsünde müzikal icrayı fark edip yorumlayabilir.

Bunun temel nedeni, müziğin sadece bir ses değil, aynı zamanda bir anlam dünyası olarak varolması ve fark edilebilmesidir. Müzikal sesler daha ziyade müzikal anlam dünyasının ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde rol oynarlar. Buna karşılık oluşmakta olan müzikal anlam dünyası seslerin yeni besteler ve icralar içinde yeni formlar kazanmasına yol açarlar.

Bu açıdan bakıldığında müzik ve şehir denen hususların nasıl da karşılıklı bağımlılık içinde oldukları daha iyi fark edilebilir. Yüksek düzeyde müzik ürünleri ya da kaliteli müzikal sesler şehirlerin estetik düzeyde bir anlam kazanmasında yani şehirlerin müzikal ufkunun / dünyasının ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde rol oynarlar. Buna karşılık bu tür şehirler müzikal seslerin kalitesinin eleştirisine, yeni yorumlara konu olmalarına, yeni formlar kazanmalarına yol açarlar. Bu durumu klasik Türk müziği ile İstanbul,¹ klasik Batı müziği ile sözgelimi Viyana arasındaki karşılıklı tarihsel etkileşimde rahatça görmekteyiz.

İstanbul'un tarihsel müzik dünyası ya da ufku ile asırlardır yapılmakta olan müzik icraları arasında karşılıklı etkileşim söz konusu olmuştur. Bu nedenle klasik Türk müziğine "İstanbul müziği" adı da verilmektedir. Bu adlandırmayı, 'İstanbul olmasaydı, klasik Türk müziği gelişmezdi' şeklinde tek taraflı ele almak yanlış olur. Zira tersi de doğrudur: Klasik müzik olmasaydı İstanbul tarihsel gelişimini bu düzeyde gerçekleştiremezdi.

Şehirlerin müzik faaliyetlerinde oynadığı rol, bu yüzden, sadece icra kalitesi ile sınırlı değildir. Zira icra kalitesinin artabilmesi için her şeyden önce müziğe dair teknik ve kuramsal dilin oluşumu, mekanların akustik olarak yapılandırılması, zaman algısı ile icra arasında ilişkinin kurulması, şehrin kültürel yapısı ile müzik türleri arasında bir bağın oluşumu zorunludur. Bu bağlamda hatırlanması gereken önemli husus, halk müziklerinin bile kendi teorilerini ve kavramsal yapısını şehirlere borçlu olduklarıdır. Şayet şehirlerde geliştirilen kavramsal yapı ve kuramlar olmasaydı, halk müziğinin notalara dökülerek korunması, türlere ayrıştırılması, diğer müzik türleri ile arasındaki ilişkilerin

¹ Bu konuda bkz. Gönül Paçacı, "İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği", *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, 2008, http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0708.html; http://www.obarsiv.com/pdf/gonul_pacaci.pdf (02.10.2012)

belirlenmesi, yerel şartlar ve olaylar ile müzikal eserler arasındaki ilişkinin analiz edilmesi söz konusu olamazdı.

Bu nedenle şehirler, yüksek düzeyde müziklerin yalnızca icrasında değil aynı zamanda kuramsal veya entelektüel mahiyetlerinin açığa çıkmasında da rol oynarlar. Diğer bir deyişle, şehir-müzik ilişkisi sadece müzikal seslerin duyulması ve hissedilmesi ile sınırlı değildir. O aynı zamanda müzikal seslerin düşünülmesi, kavramsal olarak ele alınabilmesi, fiziksel analizlere konu olması, toplumlar ve bireyler üzerinde etkilerinin fark edilmesi gibi hususları da kapsarlar.

Felsefi kavramlarla söyleyecek olursak, şehirler, müzik aletlerinden veya insandan yayılan müzikal titreşimleri ontik düzeyden ontolojik düzeye çıkarır ve sürekli olarak müzikal seslerin ontolojik dönüşüm ve gelişiminde rol oynarlar. Burada ontik derken, enstrümandan veya insan ağzından yayılan ve yalnızca fiziksel boyut taşıyan titreşimleri kast ediyoruz. Ontolojik derken bu titreşimlerin insan bilincinde bir melodiye dönüşmesini ve bu esnada anlamını yaymasını kast ediyoruz. Ancak bunun söz konusu olabilmesi için şehirlerin de hem ontik hem ontolojik düzeyde gelişimi gereklidir. Şehirlerin ontik düzeyi ile şehirlerin fiziksel mekanlarını, binalarını, konser için uygun alanlarını kast ediyoruz. Şehirlerin ontolojik düzeyi ile daha çok “şehirli insan”ı amaçlıyoruz. Yüksek düzeyde müzik kültürüne sahip olamayan bir şehir insanına kaliteli müzik icralarının yüksek düzeyde anlamını açabilmesi mümkün değildir.

Böylece şehir-müzik ilişkisinde sorun “şehirli insan” (klasik tabirle “medeni insan”) sorunu ile buluşmaktadır. Bu noktada ‘Şehirdeki insan’ ile ‘şehirli/medeni insan’ arasındaki farka dikkatleri çekmek uygun görünüyor. ‘Şehirdeki insan’ müzikal sesleri yalnızca ses (icra) düzeyinde algılar. ‘Şehirli insan’ ise müzikal sesleri çok sayıda kavram eşliğinde algılar. Sözgelimi, bir icranın hangi enstrümanlarla, ne tür bir yorum tarzı içinde gerçekleştiğini fark edebilir; hangi makamlarda ne tür bir beste formunu dinlediğini anlayabilir; bu beste ve makamın yapısı hakkında kabaca bilgisi bulunabilir; müzik ile mimari yapılar, giyim kuşam, davranış kodları, dil kullanımı, toplumsal gelenekler ve farklı kültürler arasındaki etkileşimler hakkında birşekilde bilinç sahibidir.

Kısacası ‘şehirli insan’, bir icrayı dinlediğinde sadece müziğin değil, bu müziğin çağrıştırdığı ve ait olduğu dünyanın sesini de dinler. Şehirli insan için müziğin bir dünyası vardır. Oysa şehirli olamamış şehirdeki insan için ortada sadece ‘dünyası olmayan müzikal sesler’ vardır. Bu da gösteriyor ki, şehir müziğe bir ‘dünya’ kazandırır, müzik de şehrin dünyasına en kaliteli ‘sesler’i kazandırır.

Müziğin anlam dünyasının söz konusu olmadığı bir icra esnasında müzikal sesler ve sanatçılar kaçınılmaz olarak ancak kendilerine işaret edebilirler, dinleyicinin dikkatlerini ancak ses ve insan üzerinde toplayabilirler. Oysa müziğin

dünyası dediğimiz şey, müzikal seslerin ve sanatçının ait olduğu ve müziğin anlamını en yüksek düzeyde açığa çıkarabildiği bir network, bir anlam ağı, karşılıklı referanslar sistemidir. Müziğin dünyası dediğimiz şey, seslere ve sanatçılara içinde nefes alabildikleri, hayat kazanabildikleri bir ortam bahşeder ve dinleyici bu ortama girebildiği ölçüde müziğin kendisine ait olur. Müzik böylesi bir dünyada karşılıklı paylaşılan ve paylaşıldıkça enstrümanları, sesleri, sanatçıları, dinleyicileri, fiziksel mekanı kendi dünyasında buluşturur. Tam da bu buluşma gerçekleştiğinde ortaya şehir çıkar, şehirleşme tezahür eder, şehirli insan belirmeye başlar.

Bu son hususu belki “yer” ve “mekan” kavramları açısından yeniden ele almak, dikkat çekmeye çalıştığımız noktayı farklı bir açıdan kavramamıza imkan verebilir.

‘Yer’ (place) kavramı, Türkçede yerleş(tir)mek, yerli, yerde gibi kelimelerin kullanımında da görüleceği üzere, belirlenebilir bir noktada bir şeyin konumlan(dırıl)masını veya belirlenebilir bir nokta ile bir şeyin açıkça fark edilebilir ilişkisini dile getirmektedir. Burada esas olan husus, bir şeyi görünür ve fark edilir kılan hususun temelde ‘yer’ olmasıdır. Bir başka deyişle, bir yerden hareketle görünürlük kazanan bir şeyin anlamı aynı zamanda o yerin anlam sınırları içinde şekil alır. Böylece yer kavramı, anlamı peşinen kavranmış bir görüş alanı olarak, kendisinde konumlan(dırılan) bir şeyi kendisine ait bir husus olarak sunar.

Buna karşın ‘mekan’ (space) kavramı, uzayıp giden bir açık alan, tasarım ve anlam düzeyinde kendisine sınır konamayan bir eylem ortamı olarak karşımıza çıkar. Sözelimi, tuval, resmi oluşturan boyalar için bir yerdir, ancak tasarım düzeyinde sonsuzca farklı resim yapılmasına imkan verdiği için ve bir kez resim yapıldıktan sonra resmin çok farklı anlam düzeylerine açık kalmasından ötürü farklı yorumları gerektirdiği için bir mekan teşkil eder. Tuval, yer olarak, izleyiciyi karşısında tutmasına karşın, tuval üzerindeki resim (muhteva, anlam dünyası) aracılığıyla açığa çıkan mekan aynı izleyiciyi içinde bulunduğu konumun ötesine taşır ve ona farklı şeyler söyler. Bu nedenle Pablo Picasso’nun, mesela, *Guernica*’sı her zaman bir yerdedir—en temelde tuvalin üzerinde ve tuvalin işgal ettiği fiziksel ortamdadır. Ancak onun savaşın acımasızlığını ve kötülüğünü açığa çıkaran anlam dünyası kendine özgü bir mekana sahiptir ve bu mekan tablo yorumlandıkça yayılmakta ve genişlemektedir.

Şehirde, şehirli insanda müziğin bir buluşma mekanı haline gelmesi, müziğin şehirde her hangi bir yerde icra edilmesinden çok farklı anlamlara gelir. Zira yukarıda belirttiklerimizden anlaşılacağı üzere, müzik bir yerde icra edilmeye ve anlam dünyasını açığa çıkarmaya başladığında artık o kendisine özgü bir mekanı açmaya ve insanları bu mekanda buluşturmaya başlar. Bu nedenle müziği “yer” kavramına göre ele almak, onu daima bir yerde konumlandırılabilir bir şey gibi incelemek, müziğin yeni mekanlar açan ve böylece şehirleri fiziksel yerleşim

kavramının ötesine götüren boyutlarını gözden kaçırmak olur. Şehirli insan, müziğin açmakta olduğu yeni mekanlar içinde dünyaya yeniden ve farklı gözlerle bakmayı öğrenir.

Tam da bu nedenle İslam dünyasında genel olarak sorulmakta olan klasik soru, İslam'ın müziğe yaklaşımı sorusu, her zaman kendi içinde perspektifi sınırlama ve bu yüzden eksik ve hatalı olarak konuya yaklaşma problemini barındırmaktadır. Zira İslam'ın müziğe yaklaşımı sorusu, hemen anlaşılacağı üzere, müziğin bir yerde konumlandırılabilir olduğunu varsayan ve bu yüzden müziğin sürekli yeni mekanlar açabilen özelliğini göz ardı eden eksik ve hatalı bir yaklaşımdır. Müziğin mekan açması demek, müziğin insanları dönüştürebildiğini fark etmek demektir. Müziğin insanları dönüştürebilir özelliğini fark etmek, müzik tecrübesi içinde İslam'ın yeni ve farklı açılardan nasıl algılanmakta olduğunu fark etmek demektir.²

Buna karşılık, İslam'ın müziğe yaklaşımı gibi soruyu tek yanlı formüle etmek, müziği İslam karşısında bir tür Aristocu aktif-pasif şeması içinde pasif kutbunda yerleştirmektir. Bu yaklaşımın özellikle fıkıh otoriteleri tarafından asırlardır belki de farkında olunmadan benimsendiğini ve Aristocu aktif-pasif şeması içinde anlaşılacak her şeyi İslam diye tasavvur ettikleri bir bilgi kaynağı karşısında pasif konumda yerleştirdikleri görülmektedir. Bu nedenle fıkhi düşünmenin en fazla “yer” (place) kavramı ekseninde şekillendiğini de fark etmekteyiz. Fıkhi düşüncenin her şeyi “bir yere yerleştirerek” anlaması ve hakkında hüküm vermeye çalışması, müzik dahil çok sayıda hayati unsurun mekan açıcı ve bu mekanlar içinde insanları dönüştürücü etkisini kavramamıza imkan vermemektedir.

Çok muhtemelen bu nedenle, Osmanlı dönemi dahil İslam tarihinde sık sık şehirlerin mekanları içinde müzik ve fıkıh arasında bir tür gerilim ve mücadeleye tanıklık etmekteyiz. Fıkhi düşünce temelde şehir içinde tüm mekanları kendi perspektifi içinde kontrol altına almak yani fıkhi düşüncenin şekillendirmeye çalıştığı mekanlar içinde hemen her şeyi bir yere yerleştirmek ister. Müzik ise, özellikle kavramsal olmayan melodik karakteri ve anlamının belirsizliği / çoğulluğu sayesinde kendine özgü mekanlar açarak fıkhi düşüncenin belirlediği yerde konumlandırılmamaktadır. Bir yere yerleşemeyen, konumlandırılmayan yani aktif karakteri yüzünden insanları dönüştüren müzik genel olarak İslam tarihinde fıkıh ile çatışan bir görünüm kazanmıştır.

Ancak İslam dünyasında şehirlerde bu gerilimli ilişkiyi üst düzeylere taşıyan bir anlama tarzı pek vuku bulmamış gibidir. Zira fıkıh ve müzik arasındaki söz konusu gerilimin azaltılmasında mesela Endülüs Emevi, Selçuklu ve Osmanlı

² İslam düşünce tarihinde müziğin yer ve mekan açısından ele alınmasına ilişkin çeşitli bilgiler için bkz. Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Sema*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.

klasik mimari üsluplarının hayli rol üstlendiği fark ediliyor. Klasik mimari üslup bir taraftan fikhi düşüncenin temel mekansal (harem-selamlık gibi) taleplerini dikkate alırken diğer taraftan hem (saray, konak, cami ve dergah gibi yerlerde) müzik faaliyetlerinin icra edilebilmesine imkan veren mekanları oluşturmuş³ hem de özellikle tezyinat ve dekorasyon aracılığıyla klasik müziğin ayrıntılara önem veren yaklaşımını fiziksel olarak somutlaştırmış gibidir.

Şehir, yukarıda işaret ettiğimiz üzere, farklı mekanları ve yerleri kendi içinde barındıran, yeni mekan ve yerlerin oluşumuna imkan veren bir süreçtir. Bu yüzden şehir daima farklılıkların ve bazen zıtlıkların bir arada yaşayabildiği ortamlardır. Bu özelliği nedeniyle fikhi düşüncenin sınırlandırmak ve bazen tümünden yasaklamak istediği müzik, şehirlerin çoğulcu ortamı içinde kendisine yeni mekanlar açmaya devam etmiştir. En temelde de cami minarelerinde ve ibadet esnasında farklı makamlara göre ezan ve Kur'an'ın okunmasıyla cami vb. ibadet edilen yerlerde kendi mekanlarını açmaya devam etmiş yani Müslümanlar arasında bir ortak dile dönüşmüştür.

Dahası Ortaçağlarda Doğuda Buhara'dan Batıda Kurtuba'ya değin İslam şehirlerinin bir ortak dili haline gelen müzik ortak anlamayı yani şehirlerin bir tür ortak kimliğini temsil etmekteydi. Endülüs'te bestelenen yeni müzik eserleri birkaç ay içinde sözgelimi Bağdat'ta icra edilmekte ve şehre yeni bir atmosfer kazandırmaktaydı. İbn Hazm'ın *Tavku'l-Hamame (Güvercin Gerdanlığı)* adlı eserine baktığımızda Endülüs şehirlerine hakim olan felsefi dünya görüşü ile müziğin ve bu bağlamda müziğin temel dayanağı durumundaki şiirin kaynaşmakta olduğunu fark ederiz. Bir başka ifadesiyle, şehirlere hakim olan felsefe, müzik ve şiirin birbirlerini karşılıklı olarak beslediğini ve ürettiğini anlarız. Benzer durumu farklı ölçülerde Ortaçağların diğer klasik şehirlerinde gözlemlemek mümkün görünüyor.

Osmanlı döneminde klasik Türk müziği, Osmanlı tebaası olarak yaşayan tüm halkların bir ortak dili (lingua franca) haline geldiği için,⁴ klasik dönemde şehirlere hakim olan genel metafiziksel felsefenin bir müzikal bedenleşmesi gibidir. Ermeni, Rum ve Yahudi gibi etnik kimlikler altında çok değerli müzik insanları hem kuramsal düşünceleri hem de beste ve icralarıyla klasik Türk müziğinin zenginleşmesinde önemli roller oynamışlar ve böylece müziğin kendine özgü (kavram-üstü) anlam dünyasının teşekkül tarihinin parçası haline gelmişlerdir.

³ KlasikTürk müziğinin mekanla ilişkisi hakkında bir tarihsel analiz için bkz. Cem Behar, *Zaman, Mekan, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul, 1993, s. 119-134.

⁴ Iannis Zannos, "Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 22 (1990), ss. 42-59 (Published by: International Council for Traditional Music Stable, <http://www.jstor.org/stable/767931>, (02.09.2012).

Şehir-müzik ilişkisinde dikkat çekici bir yön de şehirlerin tarihsel dönüşümleri ile müziğin tarihsel dönüşümü arasındaki paralelliklerdir. Kanaatimizce İslami hayat tarzı da bu dönüşümden nasibini aldığı için İslam-müzik ilişkisini şehirlerin tarihsel dönüşümleri bağlamında yeniden ele almak mümkün görünmektedir.

Mesela Osmanlı imparatorluğunun güç kaybına uğraması ile birlikte şehirlerin ritmik hayatının bozulmaya başlaması benzer şekilde müzikal ritim anlayışının da değişmeye başlamasını gerektirmiş olmalıdır. Özellikle Sultan III. Selim sonrasında klasik müziğin eski düzenli ve yerleşik melodi (bu arada usul) anlayışından uzaklaşmaya başlayarak daha kısa ritimli ve hareketli eserlere yönelmesi ve sonunda Hacı Arif Bey sayesinde “şarkı” formunun ön plana çıkması şehirlerin radikal dönüşümlere maruz kalması süreciyle eş zamanlı hususlardır.⁵ Zira III. Selim sonrası Osmanlı şehir hayatı gittikçe daha fazla Batılı hayat ve şehir tarzıyla iç içe geçmeye başlamış, Batı müziği (opera ve diğer formlarıyla) klasik Türk müziği üzerinde belirleyici rol oynamaya başlamıştır.⁶ Bir bakıma bu dönemler, klasik Türk müziğinin kendini savunma ve meşruiyet arama sorunlarıyla derinden yüzleşmeye başladığı zamanlardır. Klasik Türk müziğinin savunma ve ayakta kalabilme çabası içinde gittikçe kendi içinde küçülmeye başlaması beraberinde daha kısa usuller içinde kısa müzikal eserlerin bestelenmesini getirmiştir. Bir başka deyişle, Osmanlı topraklarındaki büyük kayıplar neticesinde şehirlerde oraya çıkan alt üst oluşlar, göçler, şehirlerin elden çıkarılışı kaçınılmaz olarak “yerleşik mekan” algısına dayalı büyük ve uzun müzikal eserlerin bestelenmesini zorlaştırarak bir tür dinamik hayat ortamını, belirsizliği veya sürgünü ön plana çıkaran kısa ritmik eserlerin bestelenmesine yol açmış görünmektedir.

Bilimsel olarak kanıtlanması pek mümkün görünmese de, şu düşüncemizi burada serdedebiliriz: Osmanlı şehir hayatında, yukarıda kısaca andığımız nedenlerden ötürü, gözle fark edilebilir bir hızlanma ve değişimin ortaya çıkması ile aynı zamanda müzikal icra tarzlarının gözle fark edilebilir bir değişime uğradığı düşünülebilir. Mesela Tanburi Cemil’in hayli ritmik ve çok mızraplı tanbur icrasını keşfi ve bunu yaygınlaştırması, enstrümental müziğin ve buna dayalı olarak virtüözlüğün klasik dönemlerle mukayese edilmeyecek kadar önem kazanması,⁷

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Walter Feldman, “Cultural Authority and Authenticity in Turkish Repertoire” *Asian Music*, Vol. 22, No. 1 (Autumn, 1990 - Winter, 1991), s. 73-111 (Published by: University of Texas Press, <http://www.jstor.org/stable/834291>, (03.09.2012).

⁶ Ayrıca bkz. Gönül Paçacı, “İstanbul’da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği”, *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, 2008, http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0708.html, (03.09.2012)

⁷ Türk müziğinde virtüözlüğün tarihsel gelişimi hakkında bkz. Cem Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, ss. 83-114.

sonuçta müziğin kendi içinde söze dayalı ve salt enstrümental besteler şeklinde daha derin bir ayrışma içine girmesi, müzikte usulden çok melodilere ağırlık verilmesi (melodilerin yalnızca usul kalıplarına dökülecek nağmeler olarak görülmemesi) ve bu açıdan beklenmedik melodik yapıların, geçkilerin ve taksimlerin değer kazanması şehir hayatındaki ani değişimlere paralel hususlardır.

Bu bakımdan, sözgelimi, Tanburi Cemil'in bir taraftan Sultan III. Selim döneminin yerleşik mekanı varsayan klasik müziğine derin bir hasretle yaklaşırken diğer taraftan o dönemin müziğinde belki de hayal bile edilemeyecek bir ritmi ve belirsizliği (sürprizi) ön plana çıkaran icra tarzı arasındaki büyük mesafe⁸ aynı zamanda şehirlerdeki bölünmüş bilinç ve zaman ile müzik arasındaki paralellliği ortaya çıkarmaktadır. Zira Osmanlının çöküş sürecinde bir taraftan geçmişin yüceltilmesi ve özlenmesi ile şimdi-burada ortaya çıkan gerçekliğe uyum sağlanması arasında tarihsel bilinç gel-git yaşamakta ve kendisini ne tam olarak geçmiş ne de şimdi içinde konumlandırabilmektedir. Benzer bölünmüş tarihsel bilinçlilik durumunu müzik adamlarında da bulmaktayız: Bir taraftan İtri, Hafız Post, Dede Efendilerin müziği bir tür kanon (kıstas) olarak kabul edilirken diğer taraftan bu kanon anlayışıyla açıklanamayacak şekilde bir müzikal anlama ve icra süreci faaliyet halindedir.

Artık müzisyenler kendilerini sadece kendi müzikal gelenekleri içinde değil, ayrıca bu geleneğin sorgulanmasına yol açan Batı müziğinin etkisi altında algılamaktadırlar. Bu sorgulamada elbette bazı son Osmanlı padişahlarının tutumlarının da etkisi vardır. Son dönemlerde gerek askeri müziğin yeniden düzenlenmesi, Operaların icra edilebilmesi amacıyla bazı padişahların Batılı müzisyen ve orkestraları İstanbul'a getirttikleri bilinmektedir.⁹ Aynı padişahların bunları yaparken çok muhtemelen düşündükleri şey, klasik Türk müziğinin arzu edilen modernleşmenin öncüsü olmak bir yana, bu sürece uyum sağlayamadığı, dahası bu süreci engelleyen bir işleve sahip olduğudur. Kısacası söz konusu padişahların şehir ve müzik arasındaki ilişkiyi Batılı modern şehir imgeleri ekseninde yorumladıkları anlaşılıyor.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde şehir-müzik ilişkisinin daha bir radikal sürece maruz kaldığını görmekteyiz. Bu dönemde şehirlerin Batı medeniyetinin vizyonuna uygun düşecek şekilde yeniden yapılandırılması anlayışı içinde klasik Türk müziğinin en azından resmi kurumlarda bir süreliğine dışlanması ve Osmanlı döneminin olumsuz bir simgesi olarak görülmek istenmesi söz konusudur. Aynı vizyona paralel olarak kökeni yine Batı felsefelerinde bulunan "sahihlik" ve

⁸ Geniş bilgi için bkz. Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2002.

⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Süleyman S. Güner, "Çok Sesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 2007/2, Sayı: 6, ss. 49-70.

“köken” anlayışının müziğe bir rol biçtiğini görmekteyiz. Özellikle Ziya Gökalp gibi kimi ideologların yönlendirmesiyle, Türk ruhuna en uygun düştüğü ve bunu temsil ettiği varsayılan Anadolu halk müziğinin Batılı formlar ve icra tekniklerine göre yeniden düzenlenmesi ve böylece sahilik üzerine dayalı bir modernleşmenin gerçekleşebileceği düşünülmektedir.¹⁰

Arzulanan hedef ne olursa olsun, sonuçta halk müziğinin şehir mekanında yeniden anlam kazanmaya başlaması kaçınılmaz olarak bu müzik üzerinde hem folklorik araştırmaları hem de kuramsal düşünmeyi beraberinde getirmiştir. Hala halk müziğinin bir teorisi oluşmamış olsa da, onun klasik Türk musiki bağlamında oluşturulan kuramsal ve tarihsel birikim aracılığıyla yeniden anlamlandırılma süreci devam etmektedir. Bu durum halk müziğini klasik müziğe yaklaşan ölçülerde şehirlileştirmeye ve ona yeni bir mekan algısı kazandırmaya devam etmektedir. Böylece Osmanlı döneminde şehir-müzik ilişkisini daha çok klasik Türk müziği (son dönemlerde buna Opera ve Batı Orkestra müziklerini dahil etmek uygun düşecektir) temsil ederken, artık bu ilişki içinde halk müziği de önemli bir temsil alanına sahiptir.

Özellikle 1980 sonrası dalga dalga yayılan ve etkileri hala devam etmekte olan “Arabesk” tarzındaki müzik faaliyetlerini şehir-müzik ilişkisinin felsefi sorunlarını fark etmek için bir tür ayna olarak ele almak yararlı olabilir.

Sonuç olarak söylesek, şehir ve müzik ilişkisi adeta aynı tarihi sürecin iki farklı boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Şehir tarihinin akış yönü aynı zamanda müzik tarihinin de akış yönünü gösterir. Şehirlerin çoğulcu yapısı kaçınılmaz olarak birden fazla müzik türü ya da zevkinin şehirde kendine mekan açmasına yol açar. Ancak müziklerin mekanları da şehirlerin kültürel düzeyini açığa çıkarır. Osmanlı’dan günümüze şehirlerimizin kaliteli müziklerin mekanından arabesk türü müziklerin mekanına doğru evrilmesi aynı zamanda gerçek ve üst kültürel düzey anlamında şehirlerimizin hala yaşayıp yaşamadığı sorusuna da yol açmaktadır. Bu soru temel anlamını yüksek kültüre göre ele alınan şehirlerden ziyade Belediyecilik faaliyetlerine göre ele alınan şehir kavramından kazanmaktadır. Yüksek kültürün oluşmadığı yerlerde ancak Belediyeciliğe göre tanımlanan şehir kavramı söz konusu olur.

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Cem Behar, *Musikiden Müziğe, Osmanlı /Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, YKY, 2005, s. 271-279; Karl Signell, “The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese”, *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia (1976), ss. 72-102 (Published by: University of Texas Press, <http://www.jstor.org/stable/833790>, (02.09.2012).

KAYNAKÇA

Behar, Cem, *Musikiden Müziğe, Osmanlı /Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, YKY, 2005.

Behar, Cem, *Zaman, Mekan, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul, 1993.

Cemil, Mesud, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2002.

Feldman, Walter, "Cultural Authority and Authenticity in Turkish Repertoire", *Asian Music*, Vol. 22, No. 1 (Autumn, 1990 - Winter, 1991), s. 73-111 (Published by: University of Texas Press, <http://www.jstor.org/stable/834291>, (03.09.2012).

Güner, Süleyman S., "Çok Sesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 2007/2, Sayı: 6.

Paçacı, Gönül, "İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği", *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, 2008, http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0708.html; http://www.obarsiv.com/pdf/gonul_pacaci.pdf (02.10.2012)

Paçacı, Gönül "İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği", *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, 2008, http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0708.html, (03.09.2012)

Signell, Karl, "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese", *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia (1976), ss. 72-102 (Published by: University of Texas Press, <http://www.jstor.org/stable/833790>, (02.09.2012)

Uludağ, Süleyman, *İslam Açısından Müzik ve Sema*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005.

Zannos, Iannis, "Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 22 (1990), ss. 42-59 (Published by: International Council for Traditional Music Stable), <http://www.jstor.org/stable/767931>, (02.09.2012).