

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

**OSMANLI MÜZİK YAŞAMININ DEĞİŞİM SÜRECİNDE “GELENEK
İCADI” VE ARTİSTİK İCRANIN TEMSİLCİSİ OLARAK TANBURÎ
CEMİL BEY**

Doktora Tezi

BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

**OSMANLI MÜZİK YAŞAMININ DEĞİŞİM SÜRECİNDE “GELENEK
İCADI” VE ARTİSTİK İCRANIN TEMSİLCİSİ OLARAK TANBURÎ
CEMİL BEY**

Doktora Tezi

BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

Danışman: PROF. DR. M. SAFA YEPREM

İstanbul, 2020

OSMANLI MÜZİK YAŞAMININ DEĞİŞİM SÜRECİNDE GELENEK İCADI VE ARTİSTİK İCRANIN TEMSİLCİSİ OLARAK TANBURİ CEMİL BEY

ÖZET

Bu çalışma, 1871-1916 tarihleri arasında yaşamış, Türk saz müziği sanatçısı, besteci Tanburî Cemil Bey'in hayatı ve sanatsal mirasına dair bilgiler içerir. Sanatçının, Osmanlı devletinin son devirlerine tesadüf eden ömründe, bu dönemin bütün siyâsî ahvalinin yansımaları görülür. Tanzimat devrinin seçkin toplumu, uzun bir süredir değişimlere teşne olarak yaşamakta ve hayata dahil olan yenilikleri karşılamaktadır. Bu evreye gelene kadar Türk toplumunda ve müzik sanatında yaşanan hazırlayıcı süreçler ve Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde gözlemlenen müzik ve toplum ilişkisindeki değişimler çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde yer bulur.

Üçüncü Bölüm, Tanburî Cemil Bey'in müzisyen kimliği ile bu değişim dönemine sunduğu katkıları, sanatsal üretimleri ve bunların tahlil edildiği bölümdür. Tanburî Cemil Bey, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras kalan Türk müziğinin aktarımında, yaptığı ses kayıtlarıyla en büyük araçlardan biridir. Sanatının, kendi yaşadığı devrin ardından görünen tesirleri ise dördüncü bölümde ele alınmıştır. Tanburî Cemil Bey, geçmişte yaşamış herhangi bir tarihî karakter olarak anlaşılmamış; kimi zaman mirasının mevcudu muhafaza eden sonucuna bakılarak geleneksel ve kimi zaman da sadece değişime yönelik tercihleri görülerek modern bir portre olarak algılanmıştır. Dâhi müzisyen Tanburî Cemil Bey, çalışkanlığı, yaşadığı dünyayı algılayışı ve tepkileriyle; ayrıca hususî alanı içerisinde görünür olan taksimleri, eser icrası, besteleri, sahip olduğu her tür müziğe açık bakış açısı, multi-enstrümantalist vasfı, yeni enstrüman icatları gibi ortaya koyduğu yüksek müzikal başarı ile örnek bir müzisyen prototipi olarak halen yaşamaktadır. Hayatındaki bu geniş açılımlar, müzisyenlere ilham olduğu gibi aynı zamanda müzik araştırmaları için de başlı başına bir kaynak olarak tebarüz eder.

Anahtar kelimeler: Tanburi Cemil Bey, Türk müziği, toplumsal değişim, gelenek

TRADITION INVENTION IN OTTOMAN STATE'S MUSICAL ENVIRONMENT AND TANBURI CEMIL BEY AS REPRESENTATIVE OF 'ARTISTIC PERFORMANCE'

ABSTRACT

This study includes information about the life and artistic heritage of Turkish instrument player and composer Tanburî Cemil Bey, who lived between 1871-1916. The reflections of the political atmosphere of this period can be seen in the artist's lifetime, which coincided with the last periods of the Ottoman Empire. The elite society of the Tanzimat era has been living as eager to “changes” for a long time and meets the innovations included in life. Preparatory processes that in Turkish society and music art until this stage, and changes in the relationship between music and society observed during the transition from Ottoman to Republic are found in the first and second part of the thesis.

Tanburî Cemil Bey's contributions to this period of change, his artistic productions and the analysis of these productions take place in the third part of the thesis. Tanburî Cemil Bey is one of the biggest representatives in the transfer of Turkish music inherited from the Ottoman Empire to the Republic by his music recordings. The sides of the effects of his art that seem far beyond his own period are discussed in the fourth chapter. Tanburî Cemil Bey was not understood as ordinary historical character who lived in the past; sometimes he was perceived as ‘traditional’ because of the results of his works which preserves the heritage of his period, and sometimes he was perceived as a modern portrait due to the his pro-innovation choices. Genius musician Tanburî Cemil Bey is still living as an exemplary musician prototype with his high musical achievement, such as his studiousness quality, perception and reactions of the world he lives in, his taksims, musical performances in accompany, open-minded perspective to all music genres, multi-instrumentalist qualities and new instrument inventions. These broad expansions in his life not only inspire musicians but also serve as a huge source for music researches.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, Turkish music, social change, tradition

ÖNSÖZ

Sanatçı, bizi hangi yönüyle ilgilendiriyorsa yahut biz onun hangi yönüyle daha çok ilgili isek onunla yüzleşir ve bu vasfı üzerine düşündüğümüz ve bunu anladığımız ölçüde, onunla aramızda içsel bir bağ kurarız. Müzisyen olmak ortak paydasında Tanburî Cemil Bey ile icracılık anlamında bir yakınlık tesis etmek iddiam olabilirdi. Ancak Cemil Bey’i, sanat kuramları, sosyolojik tahliller ve tarihsel yöntemle bir bütün olarak anlamak, dönemini ve bugüne değin sanatının etkileri üzerinde konuşmak, zikredilen disiplinleri birleştirmek, yani pratik ve teori gibi iki farklı alemini bir araya getirmek söz konusu olduğunda rabıta yolları zorunlu olarak çeşitlenmekte idi. Gerek salt müzikal olarak gerekse disiplinler arası metodla akademik olarak bu anlam ilişkisi kurma işinin hiç kolay olmadığını farkındaydım; bu noktada yetmiş yılı aşkın musiki tecrübesiyle Niyazi Sayın’ın, “*hâlâ Cemil Bey’i tefsir etmekle meşgulüz*” şeklindeki sözleri ve akademik manada doktora tezi ölçeğinde bugüne değin şümüllü bir çalışmanın yapılmamış olması, araştırma sürecindeki zorluklar karşısında kendi kendime hatırlattığım telkinlerdi. Araştırmamda, herhangi bir problemin çözümünde benden evvel yola çıkmış olanların ve bu çeşitli disiplinlerin temsilcilerinin tefsirlerine, fikirlerimin billurlaşması adına muhtaç idim. Aşağıda zikredeceğim isimlerin muaveneti, derme çatma düşüncelerimi derli toplu bir çalışma haline getirdi, hepsine ayrı ayrı teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmamın her aşamasıyla ince ince ilgilendiği gibi gerek müzisyenliği ve gerekse doktora ders sürecinde bana kattıklarıyla minnet borçlu olduğum, örnek aldığım kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Safa Yeprem’e; tarih ve müzik alanındaki çalışmalarıyla öteden beri takip ettiğim, konumun tespitindeki önerisinin yanı sıra çalışmamın esaslarına ilişkin fikir ve yaklaşımları, doğru kaynaklara yönlendirmesi ve daima teşviklerini gördüğüm sevgili hocam Prof. Dr. Namık Sinan Turan’a; tez izleme sürecinde toparlayıcı vasfı ve farklı yaklaşımlar getirerek değerli katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi’ye; tanımakla şerefyâb olduğum, dü cihanda rehberim, himmetlerini her zaman gördüğüm kıymetli büyüğüm Mahmud Nedim Aysoy’a; kendisinden aldığım dersler sayesinde modernizm ve 19. yüzyıl meselelerini daha rahat anlayabildiğim sevgili hocam Prof. Dr. Nuray Mert’e; Tanburî Cemil Bey’e duyduğu samimi hayranlığın neticesinde yıllarca

topladığı Cemil Bey literatürü ve arşivini gençlerle çıkarsızca paylaşması sayesinde birçok kaynağı kolayca erişmeme vesile olan merhum bestekâr Hasan Şanlıtürk hocama; yine kaynaklara erişmek noktasında yardımları ve fikir alışverişinde bulunduğum savunma jürimde de önemli katkıları bulunan sevgili Doç. Dr. Bilen Işıktaş’a ve Doç. Dr. Ayşe Başak İlhan Harmancı’ya; yaptığım özel görüşmelerle Cemil Bey tecrübelerinden istifade ettiğim kıymetli hocalarım (merhum) Fahrettin Çimenli, Niyazi Sayın, Fikret Karakaya, ve kendileriyle mesai arkadaşı olmayı Yaradan’ın lütfuyla bir onur addettiğim Özer Özel ve Dr. Aslıhan Özel hocalarıma; titizlikle ve hassasiyetle son okumalarda samimiyetle yardımcı olan Dr. Selman Benlioğlu’na; kaynaklara erişmek noktasında istişarelerde bulunduğum Ensar Karagöz, Bedirhan Büyükduman, Harun Korkmaz ve Hazar Ertürk’e; edebiyat kuramları hususundaki yardımları için Yasir İslam Kaplan’a; Almanca kaynakların tercümesinde yardımları için Tuba Karagözoğlu’na; notalar ve bilgisayarla ilgili teknik hususlardaki yardımları için Mustafa Selçuk Eraslan, Nurullah Kanık, Özgür Öztürk, Uğur Ferhat Baloğlu, Bayramcan Boy ve Furkan Sarı’ya ve fikirleriyle katkılar sunan Uğur Önür, Ahmet Demirci, Esra Fatma Baloğlu, Muhammed Salih Yıldırım ve Levent Kaya’ya; sebab-i hayatım ve manevî desteklerini her zaman hissettiğim kıymetli annem Hikmet Baloğlu ve babam Osman Baloğlu’na; son olarak, araştırma sürecinin bütün zorluklarını benimle beraber paylaşan, yükümü hafifleten ve varlığını ebediyyen duymak istediğim sevgili zevcem Saliha Atak Baloğlu’na tüm kalbimle teşekkür ederim.

İstanbul, 2020

Bekir Şahin BALOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ.....	iii
TABLO LİSTESİ	vii
ŞEKİL LİSTESİ	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	11
Çalışmanın Amacı	12
Araştırma Sorusu	15
İlgili Literatür	15
Yöntem	19
Bölüm 1: TOPLUMSAL DEĞİŞME KURAMLARI VE 17. YÜZYILDAN 19. YÜZYILA TÜRK MÜZİĞİNİN DEĞİŞİM SERGÜZEŞTİ.....	20
1.1. Zamana Bağımlı Bir İnsan Edimi Olarak Değişim ve Paradigmaları	20
1.2. Toplumsal Değişimin Etkin Bir Unsuru Olarak Sanat	23
1.3. Modernleşme Sancılarının Sarmalında Bir İmparatorluk.....	29
1.4. Osmanlı Sanatında Barok Dönemden 19. Yüzyıla Değişimin Temel İzleri.....	36
1.4.1. Ufkî-Kantemir ve III. Selim Repertuarı Arasında Türk Müziğinin “Karanlık Çağı”	
18. Yüzyıl.....	40
1.5. 19. Yüzyıl Müzikal Değişiminin Kurucu Özneleri III. Selim ve Dede Efendi	45
Bölüm 2: 19. YÜZYIL İSTANBULU’NUN SOSYOKÜLTÜREL ATMOSFERİ İÇİNDE BİR PORTRE OLARAK CEMİL BEY	51
2.1. Pîr’den Deha’ya Osmanlı Sanatı Yüceltme Kültüründe Değişim	51
2.2. Cemil Bey’in Dinleyici Öznesi: Seçkinlerin Meclisleri (Konaklar).....	61
2.3. Türk Müziğinin Mekân Boyutunda Yeni Kavramlar: Konser ve Artistik İcra.....	70
2.4. Modern Bir Trend Olarak Teknoloji ve Müzik	75
2.5. Yazıları ve Yayınlarıyla Bir Tanzimat Aydını	83
Bölüm 3: BİR VİRTÜÖZ PORTRE OLARAK CEMİL BEY.....	97
3.1. Yeni Tanbur Tavrı	97
3.2. Yeni Tanbur Tavrının Evveliyatı.....	98
3.3. Tanburî İsak Tavrı	103
3.3.1 Rauf Yekta Bey’in Tanbur ve Türk Musikisi Hakkındaki Görüşleri	105
3.4. Eski-Yeni Tartışmaları Üzerine Yorumlar	109
3.5. Cemil Bey’in Ses Mirası ve Besteciliği.....	114
3.5.1. Nazire Geleneği, Metinlerarası İlişkiler ve Geçmişle Köprüler	127
3.5.2. Angelika Siegl’in Eser Analiz Modeli	142
3.6. Yüzyılın Modern Ses Mimarı.....	146
3.6.1. Cemil Bey’in Birçok Enstrümanı Ustaca Çalma Yönü	151
3.6.2. Yaylı Tanbur ve Ninni.....	153
3.6.3. Polifonik Tanbur İcrası.....	163
3.6.4. Cemil Bey’in Taksimlerinde Kompozisyon Özelliği	169
3.6.5. Cemil Bey’in Eser İcracılığı	188

Bölüm 4: EFSANEVİ BİR KAHRAMAN OLARAK CEMİL BEY	195
4.1. Efsane ve Realite Arasında Bir Portre: Cemil Bey.....	195
4.1.1 Biyografilerde Tanburî Cemil Bey Mitinin Oluşum Süreci	206
4.2. Sultan II. Abdülhamid'in Huzurunda Bir Sazende.....	236
4.3. Cemil Bey Mitinin Oluşumunda Genetik Bir Katkı: Mesud Cemil	240
4.4. Türk Müziği Pratik Alanında Cemil Bey'in Ardından	245
4.5. Tanbur İcrasında Eskiye Yöneliş: Yeni-Eski Tavrın Temsilcisi İzzettin Ökte ve Yeni Bir Terkip Sahibi Ercüment Batanay.....	247
4.6. Modern Bir Meşk Aracı Olarak Cemil Bey'in Plakları	250
4.7. Tekrarcı İlk Kuşak Talebeler, Yenilikçi Plak Talebeleri ve Bir Kırılma Dönemi Olarak 1950'ler	256
4.8. Günümüzde Cemil Bey Mirasının Algılanışı	275
SONUÇ.....	280
EKLER.....	286
KAYNAKÇA	299

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 Rehber-i Musiki İkinci Baskısında Yer Alan Sözlü Eserler Listesi	90
Tablo 2 Rehber-i Musiki İkinci Baskısında Yer Alan Saz Eserleri Listesi.....	90
Tablo 3 Tanburî Cemil Bey'in Yayınladığı Müstakil Notaların Listesi	95
Tablo 4 Cemil Bey'in "Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil" İsimli Eserde Yer Verilen Besteleri	121
Tablo 5 Cemil Bey'e Ait Olduğu Bilinen Eserlerin Listesi	122
Tablo 6 Cemil Bey'in Besteleriyle İlgili Yapılan Tezler.....	126
Tablo 7 Cemil Bey'in Notaya Alınmış Taksimleri	174
Tablo 8 Cemil Bey'in Eser İcrası Üzerine Yapılmış Çalışmalar	189



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 Rast Şarkı "Karlı Dağı Aştım" - Umumî bilinen versiyonu ve Rehber-i Musiki'deki İki Versiyonuyla 1/3	92
Şekil 2 Şevkefza Peşrevi Notası Açıklama	96
Şekil 3 Ruşen Bey ve Mesud Cemil Bey'in Mehaz Gösterildiği Eserler.....	119
Şekil 4 Refik Fersan'ın Mehaz Olduğu Cemil Bey'in Besteleri	120
Şekil 5 Bestekâr hanesi sehven Cemil Bey yazılmış Şehzade Seyfeddin Efendi'nin Bayatı Peşrevinden kesit	123
Şekil 6 Bestekâr hanesi sehven Cemil Bey yazılmış Tanburî Ali Efendi'nin Suzidil Saz Semaisinden kesit	124
Şekil 7 Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi 1. Hane (İlk İki Ölçü) ve III. Selim'in "Çin-i Gîsusuna" İsimli Beste'sinin Girişi.....	132
Şekil 8 Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi 1. Hane (Üçüncü Ölçü) ve III. Selim'in Peşrevinin Giriş Kısmından Kesit.....	133
Şekil 9 Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi 3. Hane ve III. Selim'in "Çin-i Gîsusuna" İsimli Beste'sinin Meyan Bölümü	135
Şekil 10 Cemil Bey'in Neva Peşrevi Mülazime Bölümü ve İsmail Dede'nin Bestesinin Bir Bölümü	134
Şekil 11 Cemil Bey'in Ferahfeza Peşrevi ile İsmail Dede'nin Beste'si "Ey Kâş-ı Kemân" Eserinin Benzeştiği Kesitler	137
Şekil 12 Nevres Bey'in el yazısı ve imzasıyla Muhayyer Saz Semai.....	139
Şekil 13 Makam analizi için örnek Saba makamında örnek ezgi	142
Şekil 14 Angelika Siegl'in analiz ettiği örnek nota kesiti.....	143
Şekil 15 Angelika Siegl'in Tahlil Ettiği Vasilaki'nin Kürdilihicazkar Peşrevi'nin Hatalı Versiyonu	145
Şekil 16 Cemil Bey'in ninnisinden bir kesit	157
Şekil 17 Kaba Kemençe ile Yanık Ninni 1/3	160
Şekil 18 Cemil Bey'in Tanbur ile Kürdi Taksim'i içindeki polifonik bölüm 1/2	164
Şekil 19 Cemil Bey'in Tanbur ile Nihavend Taksim'i arasındaki polifonik bölüm.....	166
Şekil 20 Cemil Bey'in Tanbur ile Yegâh Taksiminin Polifonik Bölümü 1/2	167
Şekil 21 Yorgo Bacanos'un Uşşak Ud Taksimi arasındaki polifonik bölüm	169
Şekil 22 Cemil Bey'in Kemençe ile İsfahan Taksiminin Notası	177
Şekil 23 Tanburacı Osman Pehlivan'ın ve Cemil Bey'in Taksim İcralarında Tavırlarının Benzeştiği Örnekler.....	178
Şekil 24 Tanburacı Osman Pehlivan'ın Bozuk ile Uşşak Taksimi 1/3	179
Şekil 25 Cemil Bey'in Tanbur ile Şevkefza Taksimi 1/4	185
Şekil 26 Cemil Bey'in İcra Ettiği Şekliyle Hicaz Kadim Saz Eseri	192
Şekil 27 Mevlevî Ayinlerinin sonunda çalınan Hicaz Son Yürük Semai.....	193
Şekil 28 Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Mehmet Celaleddin Dede'nin Dügâh Ayin'inden kesit	194
Şekil 29 Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in Müşterek Şevkefza Taksimleri 1/5.....	271

KISALTMALAR

age	Adı geçen eser
bkz.	Bakınız
c.	Cilt
ev.	Çeviren
ed.	Editör
Hız.	Hazretleri
mad.	Maddesi
RM	Rehber-i Musiki
s.	Sayfa
s.a.s	Sallallahu Aleyhi ve Sellem
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerkleri
yy.	Yüzyıl



*Merhum Hasan Şanlıtürk'ün aziz hatırasına
ve sevgili Saliha Atak Baloğlu'na...*

GİRİŞ

Tarih mefhumunu, kendi içinde tutarlı masallar bütünü olmaktan öte, geçmiş evvelâ kendini tanımak için bilmenin gerekliliği olarak açıklayabiliriz. “Buraya nasıl geldik?” sorusu, bidayeti geçmiş bir dönemde olan ancak etkisi bugüne sirayet eden, sürekliliği olan bir gerçekliği açıklamayı hedefler. Geleceğe ferasetle bakabilen bir vizyon, bu vektörel gerçeğin, “şu anda” idrak edilebilmesiyle mümkündür. Tesiri, meydana geldiği zamanın sınırlarını aşmayan bir olay ise *geçmiş*’tir ve tarihin ilgi alanına girmez. Geçmiş ve tarih arasındaki ayrımın farkına varan insanoğlu, *tarihi*, yaşayan toplumun aynası ve deney alanı olarak merak edegelmiştir.

Şüphe ise, bilimin hangi dalı olursa olsun, bir gerçeği ortaya çıkarmak adına gayret eden araştırmacı için olmazsa olmaz bir dürtü, hatta ön şarttır. Bilim insanı, merakı dahilinde, dogmaları (itikadî sorgulanmazlık anlamıyla değil varsayım anlamında dogma) asgarî ölçüde tutarak mevcut kabulleri sorgular; lâkin dünün dogması bugünün, bugünün dogması yarının şüphesi olabilir. Bütün evren şüphenin menziline girebilir fakat bilimin diğer bir ön şartı olan dogma mecburiyetini yıkamaz. Yani her şüphe bir kabulle at başı gider. Bugünden bakıldığında tarihî bir değer olan Tanburî¹ Cemil Bey’i² anlamaya çalışırken aynı zamanda yaşadığı devrin sosyal bir parçası olması sebebiyle tarihsel yaklaşımla beraber sosyolojik yaklaşımlara da ihtiyaç duyulmaktadır. Sosyal bilimlerin alanındaki sınır ve özgürlük (ya da varsayım ve şüphe) diyalektiği, bilimin diğer alanlarında olduğu gibi burada da geçerlidir. Net ya da tümeli açıklayıcı kesin cevabı ortaya koyulamayacak bir sosyal meselenin çözümü, var olan farklı yorumların bütünü demektir diyebiliriz. O halde meseleye yeni bir çözüm -ya da yorum- arayan araştırmacının, ortaya koyulan her cevabı tekrar şüphe menziline alması gerekir. Bugüne kadar birçok kabul ve sorguyla açıklanmaya çalışılan Tanburî Cemil Bey ve müziğini ele alırken daha evvel yapılan araştırmaların çıkış noktasını, mahiyetini ve meselenin açığa kavuşmasına doğrudan veya dolaylı katkılarını/etkilerini incelemek bu sebeple gerekli olmaktadır.

¹ Tanbur kelimesi birçok kaynakta sehven tambur olarak geçse de kastedilen mana anlaşılmaktadır. Bu sebeple kaynaklardaki kullanım şekline dokunulmamış, literatür olduğu gibi yazılmıştır. Ancak biz tanbur ve tanburî demeyi tercih ettik.

² Çalışma içerisinde Tanburî Cemil, Cemil Bey veya Tanburî Cemil Bey derken aynı kişiyi kastedeceğiz.

Sanatçı için diyebiliriz ki mevcut imkânları ve şartları yaratıcılığının ve cesaretinin en üst limitinde kullanarak geleceğe dair estetik prototipleri yaratan kişidir. Sanatçının geleceğe doğru gönderdiği mesaj olarak sanat, bilinçli ve öngörölmüş kurgular şeklinde olabildiği gibi gayr-i ihtiyarî veya doğal yaratım süreci sonuçlarının tesadüfen geleceğin manasına oturması şeklinde de olabilir³. İçinde yaşadığı toplumu, imkân ve şartları değerlendiren yaratıcı *sanatçı*, toplumdan soyut bir parça olarak görölmemelidir. Sanatçı, adeta “gayb aleminden” bulabildiği güzellikleri getiren ve üstelik bunları fiilen yaşadığı zamana uyduramayan kişi değildir. Zira biyografilerde görölür ki sanatçı, ayakları zemine temas edendir ve oradan aldığı enerjiyle *yeni*yi söyler ya da *eski*yi devam ettirir. Durkheim’ın sözlerine katılmamak elde değildir: “...toplum olmadan, birey ideal yaratamaz. İdeal, sadece bireyin erişmek istediği müstakbel bir amaç değildir. Kendi gerçeği ve bünyesi vardır”⁴. Sanatçı, yaratıları zamana uymasa bile yukarıda söylediğimiz gibi mevcut imkân ve şartları maksimum kapasitede kullanabilir; yahut maksimum kapasitede imkân ve şartları kullanabildiği için yaratıları zamana uymayandır. Dolayısıyla mevcudu tanımak, sanatçıyı tanımak için ipuçları vereceği gibi sanatçıyı ve üretimini iyi tanımakla da dönem hakkında ipuçları bulmak mümkündür. Dönemin “şartları ve imkânları”ndan kast ettiğimiz şey ise sanatın ifade biçimi, üslûbu, geleneği, yenilenme dinamikleri demek olduğu gibi sanatsal üretime dolaylı ve doğrudan katkıları olan sosyal çevredir (yani sanatçının ilham aldığı toplumsal-kültürel ortam, patronaj, aile, siyasi ortam vb.). Bu kuramsal yaklaşımın ışığında söyleyebiliriz ki Tanburî Cemil Bey’le ilgili bir araştırmada sanatçının anlaşılması, yaşadığı dönemle diyalektik irtibatının anlaşılmasıyla mümkündür.

Çalışmanın Amacı

Büyük çapta değişmeler yaşayan toplumların gündelik hayatında çok renkli görüntüler ortaya çıkabilir. Böylesi bir toplumda, eski alışkanlıkları sürdüren veya yenilikleri kolayca kabul eden insanların bu vazgeçiş ve sahipleniş öyküleri, sosyal bilimler alanına tükenmez bir kaynak oluşturmaktadır. Bu süreçlerde bazı aktörler nadiren her iki mefhuma da hâkim

³ Sanat, selefî taklitten öte bir iddia gütmeyen sanatçıları da çıkarır. Bu sanatçıların eserleri, ekseriyetle geleceğe uzanamayacağı için sanatçı tanımına yaratıcılıkla birlikte *takipçilik* kategorisi de eklenmelidir. Çalışmamızın dördüncü bölümünde detaylarıyla göröleceği üzere takipçi sanatçı, eserini geleceğe taşımasa da bir üslubun taşıyıcısı ve yaşatıcısı olmak gibi önemli bir vazifeyi üstlenir.

⁴ Bkz. Durkheim’dan aktaran Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979, s. 112

olabilirken bazı durumlarda ekseriyetle ortaya çıkan anomi (kanunsuzluk, kargaşa, normsuzluk) her iki duruma da “az yakın” ya da tamamen yabancı, arada kalmış portrelerin ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir. Türkiye’de, Cumhuriyet öncesi renkli bir değişim görüntüsü veren Osmanlı toplumunun önemli müzisyen portrelerinden olan Tanburî Cemil Bey’in, değişen dünyaya etkisi, katkısı, vazgeçtikleri ve kabullendikleri bu tezin hareket noktasını oluşturmaktadır.

Tanburî Cemil Bey, 1871 yılında İstanbul’un Molla Gürâni semtinde dünyaya gelir⁵. Babası Mehmet Tevfik Bey, Tahran elçiliği, İşkodra⁶ Vali yardımcılığı ve ceza hâkimliği gibi memuriyet görevlerinde bulunmuştur; annesi Çerkez asıllı Zihniyar Hanım ise Adile Sultan sarayında yetişmiş, Sultan’ın kızı Hayriye Sultan’ın dadılığını yapmış, sarayın cariyelerindendir⁷. Mehmet Tevfik Bey, en küçük oğlu Cemil 3 yaşında iken vefat etmiş ve bundan sonra Cemil Bey’in tahsilini ve himayesini önce amcası Refik Bey onun da ölümünden sonra amcazadesi Mahmud Bey üstlenmişlerdir⁸. Bu yakın ailelerin kendi çocukları için sağlanan imkanlardan Cemil Bey de faydalanır, özel hocalardan Fransızca ve musiki dersleri tahsil ettirilir. 18 yaşlarındayken annesinin yanına dönen Cemil Bey, bilahare 1892 yılında Bâbîâlî Tercüme Kalemi’nde mülâzım (stajyer) olarak kısa bir süre çalışmış, daha sonra Hariciye Nezâreti Umûr-i Şehbenderî Kalem katipliği yapmış ve Sultan Abdülhamid’in ihsanıyla aynı birimde atandığı Başkâtip’lik vazifesini ise 1908 yılında istifa edene kadar sürdürmüştür⁹.

Müzik kabiliyeti küçük yaşlarında görünür olan Cemil Bey, ağabeyi Tanburî Ahmed Bey’den ve onun hocası olan Tanburî Ali Efendi’den feyz alır¹⁰. Amcaoğlu Mahmud Bey’in himayesindeyken Kemanî Aleksan Ağa’dan Hamparsum ve Batı notasını öğrenir¹¹. Uzun vadede meşkine devam ettiği bir hocası olmayan Cemil Bey’in, kemençe hususunda da dönemin usta sazandelerinden Kemençeci Vasil’den etkilendiği bilinmektedir¹². Tanbur ve kemençenin yanı sıra birçok saz ile meşgul olmuş, bu iki sazda kazandığı yüksek beceri

⁵ Bkz. Mesud Cemil, *Tanburî Cemil’in Hayatı*, Ankara: Sakarya Basımevi, 1947, s. 11

⁶ Bugün Arnavutluk sınırları içinde Karadağ sınırına yakın bir kent. Arnavutça ismi Shkodra.

⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947, s. 38-39

⁸ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947, s. 17-30

⁹ Nuri Özcan, “Cemil Bey, Tanbûrî”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993

¹⁰ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947, s. 35-37

¹¹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947, s. 26-28

¹² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947, s. 81

seviyesi, uğraştığı diğer sazları da ustalıkla çalabilmesine imkân sağlamıştır. Çello, lavta, bağlama, ud, zurna, rebab, yaylı tanbur vb. enstrümanları ustalıkla çaldığı malumdur.

15 yaşlarından beri İstanbul'un musiki meclislerinde yüksek musiki istidadıyla tanınmış olan Cemil Bey, daha sonra ses kayıt endüstrisinin İstanbul'daki ilk yıldız sanatçılarından birisi olmuştur. Enstrümanında, döneminin ruhunun yansımaları görünen Cemil Bey'in, hayatı ve sanatına dair birçok yorum getirilebilmesine imkân tanıyan veriler, büyük ölçüde bu ses kayıtlarıdır.

Tanburî Cemil Bey, hoca ve bestekâr olarak da musikiye hizmet etmiş bir müzisyendir. Birçok tanburî ve kemençeci yetiştirmiş; şarkı, peşrev, saz semai, longa, oyun havası gibi formlarda besteler vermiştir. Ayrıca müzik teorisi alanında bazı makaleler kaleme almış, Jules G. Verne'in Ay'a Yolculuk romanını¹³ Fransızca'dan tercüme etmiş, *Rehber-i Musiki* isimli bir nazariyat kitabı kaleme almıştır¹⁴.

1901 yılında Şerife Saide hanımla evlenen Cemil Bey'in, bir yıl sonra dünyaya gelen oğlu Mesud Cemil de Türk ve Batı müziğinin önemli bir temsilcisi olmuştur. Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı* isimli kitabıyla babası hakkında kendisinin ve babasının yakın dostlarının hatıralarını derlemiştir.

1916 yılında ahirete intikal eden Tanburî Cemil Bey'in 45 yıllık ömründeki meşgaleleri, Türk müziği dairesindeki birçok müzisyene ilham vermiş, hakkında pek çok akademik çalışma yapılmıştır. Lakin bu kıratda bir müzisyen hakkında; yaşadığı toplum, toplumdaki etkilenişleri ve ortaya koyduğu sanatıyla birlikte ele alındığı bütüncül bir çalışma yapılmamıştır. Tarihsel yöntem ile ele alınan bu çalışmada, sosyoloji ve sanat felsefesi kuramlarının ışığıyla 20. yüzyılın önemli müzisyenlerinden Cemil Bey'in Türk müzik sanatı için ifade ettiği konumun anlaşılması amaçlanmıştır.

¹³ Bkz. Şerif Sait Çeren, "Radyomuzda Anılması Münasebetiyle Tanburi Cemil", *Radyo Mecmuası*, Ekim 1942, s. 5. (Şerif Sait Çeren ismi, Mesud Cemil'in bazı yazılarında kullandığı bir müstear isimdir)

¹⁴ Mesud Cemil'in yazdığı Tanburî Cemil'in Hayatı isimli eserden özetlenen Cemil Bey'in biyografisinin detaylarına çalışma içerisinde geniş ölçekte yer verilecektir. Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947

Araştırma Sorusu

Cemil Bey'in müziğine duyulan hayranlık, bu müziği nasıl yaptığına dair hayret, onun özünü bilimsel yöntemlerle aramaya engel teşkil etmemelidir. Bununla birlikte Cemil Bey'in, sosyal çevresi, ailesi gibi çevreyle sarmalanmış her birey gibi "sıradan" olduğunu; fakat aynı şartlar altında her bireyin yapamayacağı büyüklükte bir sanat edimi ortaya koymak suretiyle arkasında yüzlerce takipçisi olan bir gelenek bırakacak kadar "sıra dışı" olduğu da malumdur.

Yazarı, Türk müziği pratik dünyasının bir mensubu olan bu araştırmanın temel varsayımı; Cemil Bey'in, kendinden sonra gelen birçok müzisyeni etkisi altında bırakan yeni bir gelenek oluşturan kurucu, virtüöz bir solist sazende olduğudur. Bu kabullerle birlikte farklı detaylarda derinleşerek cevabı aranan temel soru Türk müziğinde Cemil Bey'in günümüze kadar ulaşan etkisinin birçok enstrümanı çalabilme (multi-enstrümantalist), eşlikçi, taksimci, bestekâr, hoca, enstrümanda teknik beceri sahibi olmak gibi vasıflarından en çok hangisiyle ilgili olduğudur. Bu temelde gelişen alt başlıkların sorularını şu şekilde sıralayabiliriz:

- Döneminde sanatın sunumuna dair yaşanan değişimlerin neticesinde konserlerin, plakların ve genel ifadeyle müziğin yeni sunum biçimlerindeki artistik icranın temsilcisi olan Cemil Bey, zikredilen vasıfların tamamını barındırmasıyla mı kalıcılığı yakalamıştır?
- 19. yüzyılda modernleşme ile birlikte toplumda beliren değişimlerde müzik algısı ne ölçüde değişmiş, müzisyen kendini nasıl konumlandırmış ve Cemil Bey'in bu duruma iştiraki nasıl olmuştur?
- Yaşadığı toplumun estetik algısı Cemil Bey'in sanatını değerlendirmede yeterli midir?
- Cemil Bey'i geniş kitlelerin ilgisi mi, yoksa estetik algı seviyesi belli bir noktada olan dar bir zümre mi efsaneleştirmiştir?
- Kitlese anlamda Cemil Bey'in tesiri hangi büyüklüktedir? Bu etki, kısa vadede ve uzun vadede nasıl görünür olmuştur?

İlgili Literatür

Azar azar ilerleyen evrensel bilime, tarih ilminin modern metodolojisi ve araştırmaya sevk etmesi bakımından bilim adamında beklenen şüphecilikle bugüne değin Türkiye'de

birçok önemli eser kaleme alınmıştır. Türk kültürü ve müziğine, yabancı araştırmacıların öteden beri var olan ilgileriyle yabancı eserlerin de kaleme alındığı malumdur. Çalışmamızda, ulaşılabildiği ölçüde araştırma sorularımızın cevabına ilişkin yanıtları bulmamıza yardımcı olacağı düşünülen her tür kaynak incelenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte açıklanmak istenen bir konu hakkında kaynaklara yapılan atıflar yeterli bulunduğu kanaatine erişildiğinde benzer veya muadil kaynakların zikredilmesi gerekli görülmemiştir. Literatürde önemli yeri olan bazı kaynakların araştırmamızın bibliyografya listesine dahil olmama sebebi bir nitelik derecelendirmesine tabi tutulmaları değildir. Her geçen gün, Cemil Bey'e dair yeni araştırmaların, arşivlerde gizli kalmış ve henüz ortaya çıkarılan belgelerin sayısındaki artış göz önünde bulundurulursa, bir araştırmada bütün literatüre temas etmenin imkân dahilinde olmadığı anlaşılabacaktır.

Meselenin sosyal bilimler disipliniyle ilgili kavramsal altyapısını oluşturmada yararlandığımız eserler arasında Osmanlı modernleşmesinin tarihsel sürecini anlatan Niyazi Berkes'in *Türkiye'de Çağdaşlaşma*¹⁵ isimli eseri, toplumsal değişme ile ilgili Emre Kongar'ın *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*¹⁶, Mahmut Tezcan'ın *Sosyal ve Kültürel Değişme*¹⁷ gibi eserleri özellikle belirtmeliyiz. Değişim mefhumunu felsefi olarak açıklamalar sağlamak üzere yararlandığımız eserlerden; yaratıcılık için sınırın gerekliliği üzerine duran Rollo May'in *Yaratma Cesareti*¹⁸ isimli eseri, İlber Ortaylı'nın *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*¹⁹ gibi 19. yüzyıl toplum yapısını anlattığı eserlerini, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *On dokuzuncu Asırda Türk Edebiyatı*²⁰ gibi eserlerini anabiliriz. Sanat felsefesi ve edebiyat alanında oluşturulmuş bazı kuramlardan müzik disiplininin işleyişi ile ilgili ortak olan hususlarını anlatmada yararlandık. Bunlardan, sanatçının bireysel bir üslup ortaya koyması veya bir okulun temsilcisi olması tartışmalarında Robin Collingwood'un *Kısaca Sanat Felsefesi*²¹ ve edebiyat kuramcısı Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi*²² isimli eserinden

¹⁵ Bkz. Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012

¹⁶ Bkz. Emre Kongar, *age*, 1979

¹⁷ Bkz. Mahmut Tezcan, *Sosyal ve Kültürel Değişme*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1984

¹⁸ Bkz. Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2008

¹⁹ Bkz. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995

²⁰ Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013

²¹ Bkz. Robin George Collingwood, *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev. Talip Kabadayı, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2011

faaydalandık. Yine aynı tartışma için ileri sürdüğümüz muhafazakâr sanatçının tekrarcılığını tanımlamada *tekerrür* ve yenilikçi hareket için *teceddüd* kavramlarını açışmlarken Soren Kierkegaard'ın *Tekerrür*²³ felsefesinden istifade ettik.

Türk müziğinin değışimini okuyabilmek adına dönemi idrak etmiş müzik adamlarının ifadeleri (hatırat, röportaj, köşe yazıları) ise tarihsel verilerin büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte, ulaşabildiğimiz kaynaklardaki farkına vardığımız çakışan ifadeler arasından sorgulamalar ve mukayeseler yoluyla doğruluğunu tasdik ettiğimiz bilgiyi kullanmaya gayret ettik. Doğruluğu şüpheli dahi olsa her bir veriyi, taşıdığı alt mesajları anlamak üzere inceledik. Zira kaynağın içeriğı kasıtlı bir yanlışlık ise yahut yeterince titiz olunmadığı için yanlışlığı barındırıyor da bize meselenin bir yönünü açıklar. Örneğın Cemil Bey hakkında enstrüman çalarken sapına bülbül konardı²⁴ şeklinde kullanılan bir ibare, doğru veya kurmaca ise de Cemil Bey'in nasıl algılandığı hakkında bir ipucu verecektir. Çalışmamızda, Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil Bey tarafından 1947 yılında neşredilen *Tanburi Cemil'in Hayatı*²⁵ isimli biyografik eseri, Cemil Bey'e dair en muteber verileri ihtiva eden kaynak olarak benimsenmiştir. Bunun yanı sıra ulaşabildiğimiz kaynaklardan Türk müziğı içerikli muhtelif dergilerde, gazetelerde ya da kitaplarda Cemil Bey'in öğrencilerinin ve canlı tanıklarının ifadelerine başvurduk. Bunlardan başlıcaları Refik Fersan'ın hatıratı²⁶ ve Refi' Cevad Ulunay'ın muhtelif gazetelerdeki yazıları olmuştur. Sancılı bir süreç olan bu kaynakların tespitinde udî ve bestekâr merhum Hasan Şanlıtürk'ün (1935-2015) derlediğı Cemil Bey'e dair kaynakları, literatür taramamızı kolaylaştırmış, araştırmamıza büyük zenginlik katmıştır. Yine, 2017'de Hüseyin Kıyak tarafından hazırlanan, Cemil Bey'le ilgili literatürün toplandığı *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*²⁷ isimli bir derleme çalışması, ulaşılması müşkül birçok kaynağı araştırmacıların hizmetine sunmuştur; çalışmamızda buradaki muhtelif makalelerden yararlanılmıştır. Angelika Sieglın tarafından,

²² Bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi-Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2008

²³ Bkz. Soren Kierkegaard, *Tekerrür*, çev. Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014

²⁴ Refi' Cevad Ulunay, "Dinle.. Tanburun Enînin..", içinde *İki Devrin Muhalifi Refi' Cevad Ulunay ve İstanbul*, ed. Sezer Şimşek, İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2016, s. 185-187

²⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 1947. Çalışmamızda, bu ilk baskıyla beraber Uğur Derman tarafından tekrar yayına hazırlanıp neşredilen 2002 ve 2016 baskılarından da istifade ettik. Bkz. Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2002; Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2016

²⁶ Bkz. Murat Bardakçı, *Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları*, İstanbul: Pan Yayınları, 2012

²⁷ Hüseyin Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017

Almanya/Hamburg’da *Tanburî Cemil Bey’in Peşrevlerinde Kompozisyon Tekniği*²⁸ (Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Peşrev des Tanburî Cemil Bey) isimli bir çalışma yapılmıştır (1975). Cemil Bey’in peşrevleri, makam analizi ile incelenmemiş, melodik hareketliliğin evrenselliği varsayımından hareketle Cemil Bey’den önceki bestecilerin peşrevleriyle mukayese edilmiş, bir tür kompozisyon analizi denemesidir. Türk akademisinde pek dikkat çekmeyen bu eser ve metodolojisi hakkında, Cemil Bey’in besteciliğini işlediğimiz başlıklar altında tafsilatlı bir açıklamaya yer verilmiştir.

Cemil Bey’in sanatı ve hayatına dair bugüne kadar yapılan bilimsel makalelere de başvurduk. Bunların büyük çoğunluğunu 2016’da Cemil Bey’in 100. ölüm yıldönümü sebebiyle düzenlenen bilimsel etkinliklerde yayınlanan çok sayıda bildiri, makale ve kitap bölümleri oluşturmaktadır. Bunlar arasından Ruhi Ayangil editörlüğünde hazırlanan 100. *Ölüm Yıldönümünde 'Üstâd-ı Cihân' Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan*²⁹ başlıklı kitap ve *Tanburi Cemil Bey Sempozyum Bildirileri*³⁰ isimli çalışma, önemli kalemlere ev sahipliği yapmıştır.

Cemil Bey’i konu alan eserlerde ise genel itibariyle üç farklı paradigma dikkat çeker. Birincisi, müziğinin efsunundan çıkılamayarak mübalağalı ve duygusal ifadelerin kullanıldığı yaklaşım tarzıdır. İkincisi, hayatı ve sanatına dair salt bilgiler bulunan didaktik metinlerdir ki bunun içine sistematik müzikal analizleri de dahil edebiliriz. Ve üçüncüsü ise birinci paradigmanın kutsallaştırdığı özneyi, normal bir düzeye çekmek isteyen ve hem bu anlatıları hem de Cemil Bey’i eleştirel bir üslupla değerlendiren yaklaşım tarzıdır. Bu son anlayışa, araştırmacının tarafsızlığını izhar etmek için Cemil Bey’in sanatını tahfif edici bir üslubu benimseyen metinler de dahil edilebilir.

İstanbul musiki çevrelerinde ulaştığı şöhretin yanı sıra yaptığı ses kayıtları, şüphesiz ki Cemil Bey’in şöhretine asıl sebeptir. Plaklarda çaldığı repertuardan yola çıkarak dahi ruh dünyasına veya sanat anlayışına ilişkin ipuçları bulunabilir. Yine 2016 yılında, Cemil Bey’in

²⁸ Bkz. Angelika Sieglin, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Peşrev des Tanburî Cemil Bey*, Beiträge zur Ethnomusikologie 5, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1975

²⁹ Bkz. Rûhî Ayangil, ed., *100. Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanbûrî Cemil Bey’e Armağan*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016

³⁰ Bkz. Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu, ed., *Tanburî Cemil Bey Sempozyum Bildirileri*, İstanbul: Küre Yayınları, 2017

doldurduğu plakların bir araya getirildiği *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*³¹ başlığını taşıyan çalışma, Cemil Bey'in hemen hemen bütün kayıtlarını ihtiva etmektedir. Cemil Bey'in kayıtlı müziğini yorumladığımız pasajlarda bu çalışmadaki kayıtlardan, sonraki kuşakların müziklerini değerlendirirken de internet üzerinde yayınlanmış kayıt örneklerinden faydalandık.

Yöntem

Çalışmamız, konuya ilişkin ulaşılabilen belgelerin sayısal değeri üzerinden değil, bu belgelerin etkilerini analiz etmeye yönelik bir çalışma olduğu için literatüre dair evrene gerekli görüldükçe temas edilecektir. Meselenin daha açık anlaşılması için örneklemek gerekirse bir isim Cemil Bey'e dair onlarla ve yüzlerle ifade edilebilecek sayıda çalışma yapmış olabilir. Ancak bunlar, eğer müziğin pratik dünyasına tesir etmemiş ve malumun tekrarı niteliğinde ise burada zikredilmesine gerek duyulmamıştır. Buna mukabil müzikoloji ve müzik alanlarında önemli tesirleri olan Rauf Yekta Bey veya Suphi Ezgi gibi isimlerin bu konudaki az sayıda çalışması, yine Cemil Bey'in yakın dostu olan Mahmud Demirhan Bey'in hatıralarını içeren sadece bir tek mektubu meseleye ışık tutmada daha önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla çalışmamızın bütünüyle tarihsel yöntemle hazırlandığını, kaynak taramalar sonucunda elde edilen verilerin betimsel analizlerle yorumlandığını söyleyebiliriz.

Araştırmanın genel amacı Cemil Bey'in müziğinin nasıl yapıldığını değil daha çok hangi sosyolojik şartlarda yapıldığı ve sanatçının böylesi bir icraya yönelmesinin sebeplerini anlamaktır. Bununla birlikte döneminin sosyokültürel atmosferinin ötesinde Cemil Bey'in sanatın belli bir zaman ve toplumsal düzen içinde ölçülemeyen sınırsızlığına yaptığı atıfları anlamak adına gerekli görüldüğünde kullandığı bazı müzikal unsurların analizlerine yer verilmiştir. Literatürdeki Cemil Bey'i konu edinen yüksek lisans tezleri, taksimlerin makamsal analizleri ve Cemil Bey'in eser icrasındaki yaratıcılığının çözümlenmesine yönelik boşluğu önemli ölçüde doldurmaktadır.

³¹ Tanburî Cemil Bey, *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, İstanbul: Kalan Müzik, 2016

Bölüm 1: TOPLUMSAL DEĞİŞME KURAMLARI VE 17. YÜZYILDAN 19. YÜZYILA TÜRK MÜZİĞİNİN DEĞİŞİM SERGÜZEŞTİ

1.1. Zamana Bağımlı Bir İnsan Edimi Olarak Değişim ve Paradigmaları

Mevcut halden başka bir hale geçmek, varlığın başka bir boyutu yaşaması demek olan değişim kavramını W. Barnouw'un ifadeleriyle “*önceki durum ya da davranıştan farklılaşma*”³² şeklindeki ifadeleriyle özetler. Esasen hayatın her alanında her birey tarafından belli ölçüde idrak edilen evrensel bir olgu olması sebebiyle değişime dair yapılan tanımların birbirinden çok farklı olması beklenmez. Bununla birlikte, belli konularda belli sınırlar içerisinde ortaya çıkan *değişimin* evveli ve sonrası yani sebepleri ve etkilerinden bahsedebilmek mümkündür. Yine coğrafi, siyasî, kültürel vb. sınırlamalardan biri veya birkaçıyla birlikte ele alındığı durumlara göre; *değişimin hızından, yönünden*, ele alınan değişkenin yeni halinde barındırdığı eskiye dair özelliklere bakarak *değişimin yoğunluğundan* yani derecesinden, *değişimin işleyiş süreci* (başlangıcı ve sonu) gibi konulardan bahsetmek mümkündür. Hareket halindeki bir aracın konumunu işaret etmenin zorluğu gibi toplumlarda her an gerçekleşen değişimi eksiksiz olarak açıklamak zordur; değişimden bahsetmeye onun ancak bir süreç olduğu gerçeğini kabul ederek başlayabiliriz. Bu başlıklar için en genel manada söyleyebileceklerimiz ise değişimin yönünün -bakış açısına göre- müspet (olumlu) veya menfi (olumsuz) yönde de cereyan edebileceği, değişimin hızlı veya yavaş olabileceği, mikro veya makro düzeyde olabileceği, bir müddet sonra kısmen sonlanacağı ya da sürekli olabileceğidir. Muhakkak ki her şey bir ölçüde değişim halindedir. Ancak, değişen olgunun hızının, etrafındaki ya da üzerinde bulunduğu zeminde yaşanan değişimin hızından daha fazla olduğu zamanlarda değişimin farkına varılır. Bu anlamda değişime, Muhammed İkbal'in veciz ifadesiyle “*varlığın zaman içinde sürekli bir hareket olarak tasavvuru*”³³ diyebiliriz.

Toplum ve toplumlar gibi büyük boyutlarda gerçekleşen değişimi belirlemek için ise odaklanılan konunun evveli ve bugüne kadarki gösterdiği hareket grafiği, çeşitli açılardan incelenmelidir. Bu konuda, yani toplum veya toplumlar ölçeğinde değişimin seyri hususunda ise sosyal bilimciler birbirinden farklı anlama biçimleri (metod-yaklaşım) geliştirmişlerdir. Toplumsal değişim kuramları, siyaset bilimcilerin ve sosyologların gündemine II. Dünya

³² Bkz. Mahmut Tezcan, *age*, 1984, s. 2

³³ Bkz. Cevdet Said, *Bireysel ve Toplumsal Değişimin Yasaları*, çev. İlhan Kutluer, İstanbul: İnsan Yayınları, 1998, s. 29

Savaşının hemen ertesinde ortaya çıkan yeni toplumsal düzenin odağında girmişse de³⁴ aslında tarihsel düzlemde olan bir malzemeyi de onların hizmetine sunmuştur. Nitekim insanoğlu, zamanın yitip gidişiyle orantılı olan, etki alanında yaşamak zorunda olduğu bu evrensel kural üzerine (değişim) Antik Yunan'dan beri düşünceler üretmiştir. Aynı nehirde iki defa yıkanılmayacağını Heraklitos, Antik Yunan çağında fark etmiş³⁵, İbn-i Haldun toplumsal ölçekteki değişimi 14. yüzyılda öngörmüştür³⁶.

Toplumu oluşturan ögelerin ve değişimi sağlayan dinamiklerin ne olduğu sorusuna verilen yanıtlar doğrultusunda, gözlemlenebilen sosyal değişme örnekleri sistemleştirilmeye çalışılmıştır. İnsan davranışları ve dolayısıyla ilişkileri çok geniş bir çeşitliliğe sahip olduğu için ölçülmesi zordur ve doğa bilimlerindeki gibi tek başına bir kanunun (kuramın) büyük çapta geçerliliğinden söz etmek mümkün değildir. Bu sebeple, 'her bir kuram, gerçeğin bir bölümünü çözümlmeye katkı sunabilir' varsayımıyla konunun çeşitli açılardan ele alınması, olumlu ve zorunlu olarak görülebilir.

Değişimin sosyal boyutunu düzenli bir sistemdeymişçesine algılayarak evrensel bir toplumsal değişme kanunu arayan farklı bakış açılarının varlığından söz edilebilir. Genel bir ifadeyle belirtmek gerekirse belli bir örnekleme, mesela belli bölgedeki ülkeler veya toplumlar üzerindeki toplumsal değişimin gözlemlenmesiyle varılmaya çalışılan kuramlaştırma çabalarıdır. Yekpare bir bütün olarak toplum ve onu oluşturan toplumsal gruplar, sınıflar ve en nihayetinde bireyler dahi ayrı yönlerde değişme ivmesi gösterdikleri için değişimin bir bölgedeki gözlemi sonucunda erişilen kanunun başka bir bölgedeki değişmeyi açıklayamaması tabiidir. Muayyen bir konu üzerindeki değişimi açıklarken kuramların birçoğundan aynı anda yaralanabilme özgürlüğü de sosyal değişimin, bu doğa bilimleri (müspet ilimler) keskinliğiyle ölçülemeyen durumundan kaynaklanmaktadır. Her bir kuram değişimin bir bahsini aydınlatabilir, her biri gözlemlediği ve çalışmasının kapsayabildiği ölçüde doğrudur fakat her bir kuramın da incelenen örneklem dışı evren nazarından bakıldığında yanlışlanabilme olasılığı vardır. Dolayısıyla, doğruluğu bütün insan topluluklarının değişme hareketlerini anlatabilecek tek bir kuramın varlığı metodolojik olarak

³⁴ Bu süreci anlatan bir kaynak için bkz. Cemil Oktay, *Siyaset Bilimi İncelemeleri*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2004, s. 240-242

³⁵ Bkz. Ahmet Cevizci, "Akış Öğretisi", içinde *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma, 2002

³⁶ Bkz. Emre Kongar, *age*, 1979, s. 68

mümkün değildir. Bu bağlamda karmaşıklığının ve çok yönlü ele alınmasının zorluğuyla karşılaşan “sosyal değişim kuramcısı”, zaman zaman belirlediği kanunun evrensel olarak uygulanabilirliğinde ısrarcı olabilmektedir. Yine bununla birlikte, esasen sosyal bilimlerin özü demek olan toplumsal hareketliliği anlama temelinden sapmayan, tarafsız ve bilimsel kuramlarla birlikte topluma veya toplumlara yön verme gayreti içerisinde olan kuramlar da var olagelmıştır³⁷.

İnsan ilişkilerindeki değişimde başat rol oynayan unsur hakkında teorisyenlerin varsayımlarına göre toplumsal değişim kuramları oluşturulmuştur. Örneğin temel unsurun ekonomik gelişmeler olduğu ve işçi (alt) ve işveren (üst) sınıf arası çatışmalar sonucu değişimin gerçekleştiği temel savına dayanan Marx’ın kuramı, yahut insanî ilişkilerde kültürel varlığın, toplumsal olgunun altını çizen Durkheim’in toplumsal değişim kuramları arasında paradigmatik fark vardır. Toplumu “*insan ömründen uzun yaşayan, göreceli bir kararlılığa sahip olan ve kendi kendini devam ettiren bir insan topluluğu*”³⁸ olarak tanımlayan sosyolog Emre Kongar’a göre toplumsal değişimi toplumsal, kültürel ve siyasal alanları kapsayan bir değişim süreci olarak görmelidir. Bu meyanda Kongar’ın toplumsal değişim tanımı şu şekildedir: “*Toplumsal değişim toplumun yapısındaki değişimdir. Toplumun yapısındaki değişim de toplumsal kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerden meydana geldiğine göre, değişim, ilişkilerin değişmesidir. Bütün bunların ardında da toplumsal bireylerin, yani aktörlerin davranış değişimleri yatar*”³⁹. Kongar’ın özetlediği bu tanımdaki temel prensip, görüldüğü gibi insan ve birbirleriyle kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerdeki değişimdir. Yine başka bir toplumsal değişim tanımında da bu kavramlar görülecektir: “*Toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler ağının ve bunları belirleyen toplumsal kurumların değişmesi*”⁴⁰. Toplumsal değişim denince toplumsal, kültürel ve siyasal alanları kapsayan değişimi belirten bir terim olarak bakmak da yanlış olmayacaktır. Nitekim Bernard Berelson ve Gary A. Steiner’in toplumsal değişim tanımı da bunu doğrular:

³⁷ Batı toplumlarının gelişerek değişim modelinin doğu toplumlarında da uygulanmasında ısrar eden modeller bunlara örnek olarak gösterilebilir. Ziya Gökalp’in Türkiye için öngördüğü Durkheim’a dayanan değişim modeli de yine bir nevi toplum mühendisliği anlamına gelebilir. Bizzat teorisyen uygulayıcı olmamışsa da Marx’ın değişim için çizdiği modelin Rusya, Çin gibi farklı bölgelerde uygulanması da bir teoremin -pratiğe geçerken değişmiş de olsa- gerçek bir toplumda ne denli etkilerinin olabileceğini görmek anlamında önemlidir.

³⁸ Bkz. Emre Kongar, *age*, 1979, s. 42

³⁹ Bkz. Emre Kongar, *age*, 1979, s. 58

⁴⁰ Bkz. T.B. Bottomore’dan aktaran Mahmut Tezcan, *Sosyal ve Kültürel Değişim*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1984, s. 2.

“...ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlardaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojiadaki değişimler bu sürecin birer parçası olarak kabul edilirler.”⁴¹

Toplumsal değişim kuramlarını, birbirinden tamamen bağımsız kurgular olarak da düşünmemelidir. Sosyal bilimciler, -varılan sonuca fikren katılmasalar da- kendi öğretilerini anlatmak için daha evvel geliştirilmiş kavramlardan yararlanabildiği gibi bazen bir önceki kuramcılarının görüşünü geliştirerek devamı niteliğini taşırlar. Birbirinden az veya çok farkla ayrılan değişme modellerinin teferruatlı izahı burada verilmeyecektir. Çalışmamızda her bir model ve modeli oluşturan sosyal bilimcinin toplumsal bilime getirdiği kavramlardan gerektiğinde yararlanılacaktır.

1.2. Toplumsal Değişimin Etkin Bir unsuru Olarak Sanat

Toplumsal değişimlerden sanatın etkilenmesiyle birlikte bu değişime sanatın da belli ölçüde katkı sunabileceğinden söz etmiştik. Sanatçıların, değişimi toplumdan önce sezinleyip geleceğe yönelik ihtar edici eserler vermesinden bahsedilir⁴². Lakin konumuz gereği ekonomi, coğrafya, savaş, teknoloji gibi toplumsal değişime doğrudan katkı sağlayan etkenler arasında sanatın da bir kategori olarak sayılabileceği hususu üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Sanat hakkındaki felsefî görüşlerini ifade ettiği yazısında Nejat Bozkurt, sanatın toplumu değiştirci bir güç olduğu hususunu vurgularken, sanatı alımlayan dinleyici/izleyicinin bireysel manada onun tesiri altında olacağından ve bu tesirin geçici olmadığından bahseder⁴³. Yine aynı yazıda “onun [sanat eserinin] mesajını alımlayabilecek düzeyde bilgi ve birikime sahip olmak, o duyarlılığa erişmek gerekir” derken, belli ölçüdeki

⁴¹ Bkz. Berelson ve Steiner’den aktaran Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979, s. 57. Toplumsal değişim kuramlarını değerlendiren bir diğer isim olan Mahmut Tezcan, değişim kuramlarında incelenen konu başlıklarını şu şekilde özetler: “-Toplumsal rol ve statülerdeki değişimler, -Ekonomik varlıklardaki değişimler, -Nüfus artış hızındaki değişimler, -Üretim ilişkilerindeki değişimler, -Aile ve akrabalık ilişkilerindeki değişimler, -Dinsel kurumların değişmesi, -Gelenek göreneklerin değişmesi, -Teknolojik değişimler (üretimde kullanılan araç-gereçlerin değişmesi), -Eğitim kurumundaki değişimler, -Kişilik değişimleri, -Sanatta değişimler, -Çocuk yetiştirme yöntemlerinde değişimler, -Cinsel davranış, tutum ve değerlerinde değişim, -Kitle iletişim sistemlerinin değişmesi, -Dilde değişimler” Bkz. Mahmut Tezcan, *age*, 1984, s. 3

⁴² “Sanatçının öngörüsü, sezgileri bilimadamını ve düşünürü de etkileyip yönlendirir. [...] Sanatçı gördüğünü bize göstererek, hissettiğini bize duyumsatarak, düşündüğünü bize düşündürterek kendisinin bulunduğu noktaya bizim de gelmemizi amaçlar.” Bkz. Nejat Bozkurt, *Felsefe Işığıyla Arayışlar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 515

⁴³ Bkz. Nejat Bozkurt, *age*, 2012, s. 527

toplumsal değişimi de sanat eserinin alımlanmasında koşul sayar⁴⁴. Ne var ki; sanat eseri ile alımlayıcı arasında hermenötik bir anlam yelpazesi vardır. Her bir alımlayıcı (izleyici, dinleyici) sanat eseri ile temasından sonra farklı bir yöne değişebilir. Doğrudan kitleleri aynı yönde etkilemeye yönelik tasarlanmış örnekler yok değildir⁴⁵. Ancak soyut müzik sanatının, toplumu oluşturan bireylerde farklı içsel devinimleri uyandıracak ve sonsuz sayıda etkiler bırakacak malumdur. Yani sanat eseri evvela bireyi etkilemeyi ve değiştirmeyi vadeder, sonra kitleleri⁴⁶. Bu durumda, toplumsal değişimin gözle görülür büyüklükte bir dalgasını tespit etmek güçtür; en azından kısa vadede ve tek bir yönde gerçekleşmiş bir dönüşümde sanatın katkısını ileri sürmek fazla iddialı bir tahmin olacaktır. Vurgulamak istediğimiz temel fikir, toplum tek bir yöne gittiği takdirde değişim gerçekleşir önermesinden ziyade sanatın toplumsal değişime etkisinin ölçülemeyeceğidir. Sanatın toplumsal değişime etkisini formülize eden Bozkurt'un çizdiği '*sanatın bilimi, bilimin siyaseti, siyasetin toplumu etkilemesi*' şeklindeki dolaylı bir etki zinciri elbette inkâr edilemez. Siyaset ve fikir dünyasının yanı başında yer aldığı takdirde sanatın, toplumsal değişime etkisinin olduğuna dair Bozkurt'un verdiği örneklerde (Rusya'da Sovyet devrimi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, Avrupa'da Rönesans) ise sanatın toplumsal değişmeyi başlatıcı değil onu destekleyici bir görevi olduğu vurgulanır. Dolayısıyla sanatın toplumsal değişimle paralel bir çizgide ilerlediği çıkarımına ulaşılabilir.

Müzik özelinde sanatçının toplumla ilişkisini derinleştiren bir diğer etken de teknolojik gelişmelerdir. Kitle iletişim araçlarının ve kayıt teknolojisinin gelişmesiyle birlikte sanatçı, topluma nüfuz edebilir olmuş, toplum tarafından daha büyük bir merakla takip edilir olmuştur. Siyasî erkin patronajına bağımlı modern öncesi toplumda, müzisyenin bu derecede geniş bir şöhrete ve toplum üzerinde bireysel bir etkiye sahip olmadığı malumdur. III. Selim'in müzisyen bir padişah olarak yaptıklarından büyük şehir merkezleri dışında kalan

⁴⁴ Bkz. Nejat Bozkurt, *age*, 2012, s. 527, 515

⁴⁵ Müzik özelinde bu hususta mehter, bando gibi askerî müzikler, kalabalık kitlelere pazarlanan ürünler için tasarlanan müzikler örnek verilebilir.

⁴⁶ Sanatın bireyden topluma giden etki sürecini değişimin önemli bir unsuru olarak sayan Bozkurt'un ifadeleri şu şekildedir: "*Önce tek insanı, sonra da alımlayıcı kitleyi, yani toplumu etkileyerek dönüştüren sanat olgusu, yani sanatçı ve eseri, uygarlığın önemli bir elemanı sayılmakta; onun gücünün bilim ile teknolojinin dönüştürme gücüne katkı yaptığı kabul edilmektedir.*" Bkz. Nejat Bozkurt, *age*, 2012, s. 510

yerler (periferi) haberdar değildir. 20. yüzyılda ise her kesimden insanın sanatçıyı tanıyacak ve sanatına saygı gösterecek kadar sanatla temas derecesi artmıştır⁴⁷.

Toplumsal yapı içerisinde yaşayan bir aktör olarak toplumu, sanat ediminden daha ziyade giyim, hitap, sahne duruşu vb. bireysel tercihleriyle etkileyen Zeki Müren (1931-1996) örneğine yakından bakılabilir⁴⁸. Nitekim 1950’lerde parlayan bir sanatçı olan Zeki Müren, sanatçının marjinalliğini ima ederek ve mübalağalı bir imajı normalleştirerek topluma bir dönüşüm parolası sunarken Türkiye’nin o günkü siyasi konjonktürü de bu tür bir yeniliğe imkân sağlamıştır. Bu örnekte aykırı ve mücerret bir sanatçı mefhumunun, toplum yapısına uyumlu ve somut bir üyesi olarak kabul ettirilmesi söz konusudur. Lakin böyle bir örneğin 1890’ların, 1900’lerin toplumunda bu denli etkili olacağı düşünülemezdi. Daha açık bir ifadeyle, Zeki Müren’i ortaya çıkaran toplum, 1950’lerin değişen toplumudur. Dönüşüm, ileri doğru bir harekettir, dolayısıyla zamanın öncesiyle bağlantısız olsa da her yenilik (dönüşüm) ileriye etkisi altında bırakır. Toplum nezdinde sanatçı algısı değiştikten sonra benzer sanatçıların ortaya çıkması olağandır, olağan karşılanır. Öyleyse söyleyebiliriz ki sanatta emsaller, dönemlerinin kaderidir.

Toplumu sanatıyla etkileyen isimlerden biri de Mısır’lı sanatçı Ümmü Gülsüm’dür⁴⁹ (1898-1975). Ümmü Gülsüm’ün, dinleyici toplum üzerindeki duygusal ve dolaylı etkileri o kadar önemli boyutlara ulaşmıştır ki bunun farkında olan siyasî akıl, hamlelerini onun konserlerine göre ayarlamak zorunda kalmıştır. Ümmü Gülsüm’ün sanatının zirvelerinde olduğu bir dönemde Mısır’da askerî ihtilal gerçekleşir (1952). Devrim sonrası bazı subaylar tarafından, eski dönemin sembolü olduğu gerekçesiyle Ümmü Gülsüm’ün konserlerine yasak

⁴⁷ Bu konuda Necdet Yaşar’ın Yorgo Bacanos (1900-1977) hakkında aktardığı bir anekdotu hatırlamak yerinde olacaktır: “*Kokainci Melahat Beyoğlu’nun namli dilberlerinden. Yorgo Bacanos da daha on sekiz, yirmi yaşlarında, temayüz etmiş bir genç, flört ediyorlar. Kadının da bugün sevgilisi diyorlar, o zaman dost denirdi- bir dostu var. İstanbul’un meşhur kabadayılardan Beşiktaşlı Arap Kemal bir gün Yorgo Bacanos’u çeviriyor. ‘Bak, Yorgo Efendi! Kulağıma bir şeyler geldi. Senin tozunu havaya uçururum. Fakat sanatkar adamsın kıyamıyorum sana’*” Bkz. Gonca Tokuz, *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*, İstanbul: Brainstorm, 2009, s. 310

⁴⁸ Zeki Müren’in sanatı ve topluma bakan yönü hakkında yapılmış bir çalışma için bkz. Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, *Bir Muhabbet Kuşu-Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017

⁴⁹ Ümmü Gülsüm’ü ve yaşadığı toplumla birlikte değerlendiren bir çalışma için bkz. Virginia Danielson, *Mısır’ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu*, çev. Nilgün Doğrusöz ve Cem Ünver, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008

getirilir⁵⁰. Konserlere yasak getirilmesi, sanatçının toplumdaki intibainın delilidir. Ancak bu etkin gücü gösteren daha büyük bir delil, karardan vazgeçilip Ümmü Gülsüm'ün enerjisinin yeni rejime, geleceğe taşınmasıdır. Zira darbe hareketinin lideri Cemal Abdünnasır (1918-1970), yasağı öğrendikten sonra şu sözleri sarf eder: *“O zaman piramidleri yıkıp, Nil’i kurutun. Onlar da eski Mısır’ın sembolleri. Ümmü Gülsüm, Mısır’ın dördüncü piramididir.”*⁵¹

Osmanlı’da kayıt endüstrisinin ilk yıldızlarından olan Tanburî Cemil Bey de toplum üzerinde başka türlü bir dönüştürücü etkiye sahiptir. Müslüman bir sanatçının ilk kez plak yıldızı olmasıyla döneminin sosyolojisinde etkili olur. Zira kayıt teknolojisi Osmanlı’ya ilk ulaştığında daha çok gayrimüslim sanatkârlar kayıt yapmaya gönüllü olur. Bu teknolojiyi getiren firmalar için Cemil Bey’i kaydetmek ise hem Müslüman bir sanatçıyı hem de İstanbul’un elit çevrelerinde zaten hazır bir şöhreti bulunan bir sanatçıyı kaydetmek anlamına gelir. Bu anlamda teşkil ettiği emsal bakımından ve sunduğu müzikal yaratıcılıkla da sonraki sanatçıları etkileyecektir⁵².

Toplumsal değişimle sanat arasında diyalektik bir süreç vardır; değişim, sanatçıyı etkiler, sanatçı da değişimi destekleyen öncülerden olur. Sanatçının değişimiyle toplumsal yapının değişimi eş zamanlıdır ancak bunlar aynı yönde olmayabilir; kimi zaman toplumsal değişimin genel seyrine paralel kimi zamanda farklı bir açılım şeklindedir⁵³. Burada üzerinde durduğumuz farklı zaman ve toplumlara etki eden sanatçıların her birinde, farklı bir etki zinciri vardır. Örnekler üzerinden bir değerlendirmeye sanatçının topluma etkisi hakkında şunları söyleyebiliriz: Zeki Müren örneğinde olduğu gibi değişimin verdiği güce dayanarak başka bir kapı aralanabilir, Ümmü Gülsüm örneğinde olduğu gibi değişimlere rağmen bağımsız bir görünüm de çizilebilir yahut Cemil Bey gibi iki yüzyıl arasındaki sıkışık bir zaman içerisinde değişimin sunduğu imkanlar ölçüsünde dönemle uyumlu bir pozisyon da alınabilir. Sanatçı, toplumsal ölçekte şumullü bir değişimin öncüsü değildir fakat -örneklerde de görüldüğü üzere- değişime olan katkısı azımsanamayacak kadar büyüktür. Bozkurt’un

⁵⁰ Bkz. Namık Sinan Turan, “Mısır’da Ulusun İnşasında Kimlik ve Kültürel Bir Aktarıcı Sembol Olarak Ümmü Gülsüm’ün Müzikal Mirası”, Uluslararası Müzik Sempozyumu “Müzikte Performans”, Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2016, s. 42

⁵¹ Bkz. Namık Sinan Turan, “age”, 2016, s. 43

⁵² Cemil Bey’in sanatçıları üzerindeki etkileri için bkz. Bölüm IV.

⁵³ Nejat Bokurt bu durumu şöyle özetler: *“Sanatçıyı, içinden çıktığı toplumu yaratır; ama toplumunu da sanatçı dönüşüme uğratar.”* Bkz. Nejat Bozkurt, age, 2012, s. 524

dediği gibi, sanatçının etkisine maruz kalan, onun eserini idrak eden kimse artık “...o eski kimse değildir, olamaz; değişmiştir çünkü”⁵⁴.

Müzikteki değişim olgusunu çözümlerken sanatın toplumsal hareketliliğe bağlı olan tarafıyla birlikte göz ardı edilmemesi gereken bir diğer husus da sanatın, bir ölçüde sanatçının bireysel edimi olduğudur. Sanatçının, toplumsal değişimden azade olduğu bir nokta vardır ki biçim, ifade, duyuş, hissediş gibi sanatın tüm ontolojik kavramlarına bireysel tercihleriyle yaklaşır. Bununla birlikte bireysellik, sanatçının yaşadığı dönem ve toplumun algısına vabestedir. Toplumsal ve bireysel irade, her sanatçıda farklı bir ortalama görünüm doğurur. Örneğin, enstrüman yapımcısının (lutiye) kullandığı malzemeler arasına bir ağacın dahil olabilmesi, doğanın bonkörlüğü bir tarafa, söz konusu ağacın endüstriyel olarak kullanımında yaşanan toplumun -ve tabi devletin- günlük politikalarıyla belirlenen yasalar belirleyicidir. Yani sanatın bireysellik alanı dışında kalan sosyal çevre sanatın seyrine tesir edebilir. Bununla birlikte yapımcı, erişebildiği ağaçlar arasında yapacağı seçimde özgürdür, bireyselliği burada başlar. Lutiye'nin ürettiklerinden kendisi için enstrüman seçen sazende, enstrümanda dönemin kolektif ton algısına bağımlı, yani toplumun etkisi altında olsa da mevcut seçenekler arasından yaptığı tercih bireyseldir. Bu diyalektik süreci inceleyen araştırmalarda toplumsal yahut bireysel ivmeden birinin baskın çıkarılması, yorumların gidişatını belirleyecektir. Nitekim, örnekte zikredilen, sazendenin saz seçimindeki *toplumsallık/bireysellik* derecesi, başka bir okumayla şöyle de dillendirilebilir: enstrüman edinmede sazendenin seçimi, hitap edeceği kitlenin tercihleriyle koşullanır.

Sanatta değişim hususunun bu iki yönlü (toplumsal-bireysel) doğasına rağmen Türk müziğinin 19. yüzyıldaki serencamı üzerine bugün yapılacak bir çalışma tekyönlü bir yorumlamaya elverişlidir. Batılılaşmanın toplumsal gündemi meşgul ettiği bir dönem inceleniyorsa, dönemin müzisyenlerinin bu konuya yaklaşımları sorgulanabilir. Bunun götürebileceği yanılgı, sanatçının yaklaşımlarının bütünü bu pencereden görmek ve sanatçının mevcut seçenekler arasından birine bireysel olarak yönelmişliğini göz ardı etmektir. Aksi, yani dönemin ruhundan tamamen müstağni bir bireysellik okuması da sanatçının toplumun bir parçası olan tarafını algılamada yanlış sonuçlara götürebilir. Yay ve tanburu yüzyıllardır tanıyan Türklerin bu ikisini birleştirmeyi denememiş olması, bunun 19.

⁵⁴ Bkz. Nejat Bozkurt, *age*, 2012, s. 527

yüzyıl sonunda yapılması, elbette dönemin toplumsal şartlarıyla alakalıdır. Zira dönem, birçokları tarafından bu türden yeniliklere teşebbüs edilen bir arayış dönemidir. Buradaki bireysellik ise bu deneyi, dönemi idrak eden her müzisyenin yapmamış olmasında yatar. Öyleyse yaylı tanbur deneyini yapan sanatçı, dönemin algısıyla yetişmiştir ve deney, o dönemde denenmesi gerektiği için o dönemde denenmiştir fakat onu tanburu yayla çalmaya yönlendiren temel güdü, bireysel duyusudur. Özetle toplumsal gelişmeler her bireyde aynı süreçleri işlettirecek matematiksel bir formül değil, kişisel teşebbüslere cesaret veren bir serbestlik alanı oluşturur. Bireyi doğrudan etkileyen bu toplumsal dokunuşun rolü elbette çok büyüktür. Ancak bu serbestlik alanında maksimum hareket kabiliyetini yakalayıp topluma göre ortalama düzeyin üzerine çıkabilmek anlamında bireyselliğin rolü de bir o kadar önemlidir.

Sanatçının yönelişlerindeki sırrını, kendi ifadelerinin satır aralarında aramak da tek başına yeterli değildir. Çünkü her nesil, kendi en doğrusunu yaşar. Sanatçı, yaşamın geneline dair tercihlerinde toplumsal gerçekliğe farkında olmadan bir uyum sergileyebilir⁵⁵. Bu kontrolsüz toplumsal uyum, sanatçının bireysel tercihleriyle karıştırılmamalıdır. Örneğin, Türk müziğinin geleceği hakkında bir röportajda kendisine yöneltilen soruya Nuri Halil Poyraz'ın (1885-1956) verdiği *“Ruhuna dokunmaksızın Avrupa musikisi gibi giyinmesini çok arzu ederim”*⁵⁶ cevabı, toplumsal algının ona söylediğidir. Yaptığı yüz elliyi aşkın Türk müziği eseri ise *Avrupa musikisi elbisesine* hiç yakın olmayan pratikteki bireysel tercihinin dillendirir.

Formülize etmesi zor olan bu süreç hakkında söylenebilecek en kat'i söz bu açık uçluluğun ifadesidir. O halde denilebilir ki bir sanatçının tercihlerinin, sanatın -onda tecelli eden- doğasıyla mı yoksa toplumsal gerçekliğin bir getirisiyle mi olduğu her zaman kesin olarak ölçülemez, yoruma açıktır. Bu durumda sanatçının tercihlerinin belli bir eksende yorumlanması, araştırmacının bireysel anlayışına göre değişmektedir. Esasen tartışmaya kapalı olan husus, toplumsal bir yapının parçası olduğu cihetle sanatçının toplumsal gerçekliğin içindeki tarihsel biricikliğidir. Örneğin; Batı müziğiyle iştigal derecesindeki

⁵⁵ Tıpkı modernizm karşıtı bireylerin modernizm sayesinde tanıştığı -kot pantolon, otomobil, mikrofon vb.- gündelik birtakım öğelerden kaçınmaması gibi.

⁵⁶ Bkz. Nuri Halil Poyraz ve Sadettin Gökçepinar, “Kimleri Dinliyoruz - Nuri Halil Poyraz”, Akşam Gazetesi, 13 Mayıs 1950, s. 4

teveccühü ile Ali Rifat Çağatay ve Türk müziği icra eden Giriftzen Asım Bey aynı toplumun birer parçasıdır. Her ikisi de Batı müziği gerçeğiyle mecburen temas halindedir. Çağatay'ın bireysel duyusu onu viyolonsel çalmaya iter; Giriftzen Asım Bey ise kendi icra etmese de oğullarının piyano çalmasından şikayetçi değildir hatta bizzat teşvik eder. Geçmiş dönemin kültürel ve siyasî fraksiyonlarının bazı uzantıları bugün de devam edebilir. Ancak bunları tespit etmenin ötesinde geçmiş dönemin tartışmalarına bugünün mutasyona uğramış fraksiyonlarıyla yapılacak bir müdahalenin objektif bir çalışma adına faydasız bir çaba olacağı açıktır. Bu bağlamda *sanatçının* da toplumsal hareketliliğe yani değişime etki ettiği gerçeğinden yola çıkılarak bireysel tercihleri tespit edilebilir fakat bu tercihler, bugünün bakışıyla yargılanmaya açık değildir. O döneme nispetle düşüncelerin billurlaştığı bir zeminde hareket ettiğimiz bugün, dönemin tüm sanatçılarının maruz kaldıkları makus değişim göz önünde bulundurularak tüm tercihler mazur görülebilmelidir. Zira sanatçı, insan olarak yaşadığı toplumun güncel bir parçasıysa da daha geniş bir zamanın parçası olan şey onun ürünü yani sanattır. Çünkü sanat, doğası gereği daha büyük bir ideali ihtar etmek ister. Dolayısıyla geçmişteki sanatçıların bireysel tercihlerinin, bugünün geniş ölçekte toplumsal-siyasal problemlerine etkisi, cürüm faturası yüklenebilecek kadar müessir değildir. Bireysel dokunuşlarla çeşitlenmiş her bir tercih, büyük resmin içerisinde müstakil bir renk olarak değerlidir.

1.3. Modernleşme Sancılarının Sarmalında Bir İmparatorluk

Değişim, geleneksel toplumlarda bütün kontratlar sistemini de geriye dönüş olmayacak biçimde değiştirirken meşruiyet krizlerini ve bunlara yönelik çözüm arayışlarını da beraberinde getirir. Aynı şekilde 19. yüzyılda sanayi çağında da geleneksel yapılar çözülmüş, sanayi uygarlığının, kentleşmenin, bireyin zuhurunun, ideolojilerin gelişmesinin, kitle iletişim ve ulaşımında, teknolojiye yeni bir dönemin başlangıcına tanık olunmuştur.⁵⁷ Bugün

⁵⁷ 19. yüzyıl Avrupasında sanayi ve toplumsal gelişim sürecine çalışmalarıyla ışık tutan en önemli isimlerden biri de İngiliz tarihçi Eric Hobsbawm'dır. Hobsbawm, çalışmalarında ekonomik alt yapı ve üretim biçiminin değişmesini esas alarak bunun siyasete ve toplumsal kültüre olan etkilerini analiz eder. Sanayileşmenin imparatorlukların siyasetleri ve toplumsal örgütlenme modelleri üzerine olan etkileri, Avrupa'da toplumsal kalkışmalarda, devrimlerdeki izleri onun yaklaşımının temelini oluşturur. Ona göre değişimin temelinde olan asıl güdü sanayileşmedir. Sanayileşme, ulus olarak adlandırdığımız bir üst kimliği, onun değerlerini ve doğal olarak ideolojik söylemini inşa etmiştir. Bu hususlarda bkz. Eric Hobsbawm, *İmparatorluk Çağı (1875-1914)*, çev. Vedat Aslan, Ankara: Dost Kitabevi, 1999; Eric Hobsbawm, *Sanayi ve İmparatorluk*, çev. Abdullah Ersoy, Ankara: Dost Kitabevi, 2003

modernleşme olarak tanımlanan olgu, aslında tam da bu noktada kapalı [otarşik] tarım toplumlarının sanayileşmiş kent toplumlarına ve onun değerlerini üreten kültürel dokulara dönüşmesinin hikayesidir. Bu yeni dünyada artık birey, daha önceki dönemin bütün değerlerini tartışmaya açmış, hatta onlara yönelik kuşkucu bir tavır geliştirmiştir. Geleneğin dünyasındaki insan için verili ve ideal olan düzenin kaynağı ilahîdir. Bu nedenle *ekonomia* ya da başka bir ifadeyle *nizam-ı âlem*, bireye sonsuz bir güven ve konfor sunar. Bu konfor aynı zamanda bir düzeni ve istikrarı da temsil etmektedir. Oysa modernleşen toplumlarda istikrar, artık düzenin belirleyici unsurlarından biri değildir. Değişim, toplumun hemen her katmanında ve tarihsel akışın her aşamasında sarsıcı bir etki yaratmaktadır. Geleneğin insanı, değişime karşı temkinli ve bir o kadar da tedbirli iken modernleşme sürecindeki birey, değişimin yarattığı krizlere direnç geliştirebilmiş ve onu yaşamının doğal akışı içinde anlamlandırabilmiştir.

Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte Avrupa'nın kendi içinde yaşadığı dönüşüm kolay olmamış, toplumların, değişimi idrak etmeleri sürecinde birçok zorluklar görülmüştür. Bununla birlikte süreç, her ne kadar ilahî olan düzenle bir hesaplaşma içine girmiş olsa dahi kültürün bağlı olduğu ana damar (din) bir şekilde bu hareketin içinde sabite olarak kalmış ve yeni düzen bu sayede, tarihle ve kültürel mirasla barışık bir hüviyet kazanmıştır. Din algısını düzenleyen reform hareketleri, dinsel bütün öğeleri sosyal hayattan tecrit etmemiştir ki bunlar, Kilise'nin siyasi otoritesi -ve bunu suistimal eden din adamlarına- karşı geliştirilmiş argümanlar, içsel dönüşümler olarak okunmalıdır. Sorgulamanın ve yeni bilgilere ulaşmanın önündeki engelleri kaldıran bu gelişmelere ek olarak 15. yüzyıldan beri devam eden sanat hareketleri (Rönesans) etrafında Antik Yunan'dan kalma felsefî metinlere dönüş ve tercümelerle demokrat bir sanat ve “yepyeni”⁵⁸ fikir akımları inşa edilmektedir.

⁵⁸ Toplumsal düzeyde köklü değişimlerin görüldüğü birçok örnekte, değişen toplum, kendi iktidarını genişletmek uğruna, ilham aldığı bir önceki toplumun varlığını görmezden gelircesine iddiada bulunur. Değerler, fikirler, sanatsal akımların hepsi bu bütüncül intihalin menziline girerek “yepyeni” olabilir. Örneğin eşitlik, sorgulama, adalet vb. kavramların türevleri -elbette farklı bağlamlarda olmakla birlikte- modern öncesi dönemlerin toplumlarında da bulunurken kendi değerlerini üreten Avrupa bunu ‘yepyeni’ olarak görmektedir. Modernleşme kimi zaman Latince etimolojik olarak kökenindeki *mode*’dan mod değiştirmek anlamında kullanılmaktadır ki Bernard Lewis’in, her toplumun güçlü olduğunda kendi modernleşmesini dayatmıştır önermesi bu görüşün bir neticesidir. Ancak bizim burada ve çalışmamızın bütününde kastettiğimiz modernleşme, kelimenin bu genel anlamı değil Avrupa toplumunun geçirdiği değişim tecrübesini işaret eden özel anlamıdır. Osmanlı modernleşmesini ele aldığı ünlü eserinde Bernard Lewis, şu sözleri sarf eder: “İnsanlık tarihinin her döneminde modernlik ya da eşdeğer bir terim, egemen ve yayılan uygarlığın görenekleri, kuralları, standartları anlamını taşımıştır. Her egemen uygarlık en iyi gününde kendi modernliğini dayatmıştır.” Bu argümanı tartıştıktan hemen

Nitekim değişimlere rağmen bu şekilde eskiye tutunuş, Avrupa'nın kadim kültürel mirasının (şehirlerin mimarî dokusu gibi) da korunmasını sağlamıştır. Bu üç unsur dinde reform, sanatta Rönesans ve ekonomiyi yeniden şekillendiren sanayileşme modernizmin temelleridir denebilir. Öte yandan feodal otoriteye karşı üretici sınıfın ayaklanmaları, milliyetçilik akımını doğururken bunun bürokrasiye yansımaları rejimleri ulus devlet olma sürecine doğru götürür. Geleneksel toplumdaki mahiyeti değişen, özgürleşen bireyin yeni düzenin birçok alanında nüfuzu artarken ulus devlet, ondan vatandaşlık yani aidiyet duygusu beklemektedir. Kültürel kodların çözülmemişliği yani dinî referanslar bu aidiyet duygusunu körüklemesi açısından modernizmin ihtiyaç duyduğu parametrelerden biri olmuştur.

Bu noktada, Avrupalıların yaşadığı değişim ile bu toplumların ürettiği sonuçları kendilerine devşirmek isteyen diğer toplumların değişimi arasında bir ayrım doğmaktadır. Değişimi, kendi sosyal ve düşünsel tarihlerinin doğal akışı içerisinde tecrübe eden Avrupa *modern* ve yaşadığı değişim *modernite* olarak kabul edilirken kendi sosyal dokusuna elverişli olsun ya da olmasın bu sürece zorlanan toplumların yaşadığı değişim ise *modernleşme* olarak adlandırılmaktadır. Avrupa kıtasının sanayileşmeyle yaşadığı deneyimler, Avrupa dışı bölgelerde de (kolonyal veya iç dinamikler aracılığıyla) eş zamanlı ya da gecikmiş biçimlerde tecrübe edilmiştir. Toplumsal değişimin modernleşmecî versiyonu, kır toplumundan sanayileşmiş bir şehir toplumu meydana getirirken onun için yepyeni bir yaşam standardı da oluşturmıştır. Ailenin niteliği değişmiş, büyük aile yerini küçük ailelere bırakmıştır. Devletin çevre üzerindeki nüfuzu artarken sorumluluk alanları da genişlemiştir. Eğitim, sağlık ve kamusal hizmetler, geçmiş yüzyıllardaki gibi bir lütuf ve hamiyetperverlik örneği olarak değil devletin çevreden topladığı vergi karşılığında yerine getirmek zorunda olduğu sorumluluklar haline dönüşmüştür. Bunun karşılığında -daha önce hanedana ve yöneticilere gösterilen sadakate benzer şekilde- askerlik vazifesi, siyasete katılım, devlete sadakat gibi yükümlülükler toplumun bütününe kapsamıştır. Değişen, modernleşen toplumlarda yerellik ve otantiklik, yerini homojen bir merkezî kültüre bırakacak, zevkler, beğeni kalıpları, yaşam alanları buna göre yeniden biçimlenmiştir. Kılık kıyafetten, seyahat araçlarına, yaşam

sonra Lewis, modernleşmenin Avrupa'yla özdeş özel manasını yine kendisi tasdik eder: “...*Kendi evrensel misyonu olarak gördüğü yönde ilk olarak elle tutulur gelişim gösteren İslamiyet oldu. İlk kez bütün dünyayı kucaklayansa modern Batı uygarlığıydı. Bugün şimdilik egemen uygarlık Batı uygarlığıdır, dolayısıyla modernlik Batı standartlarıyla tanımlanmaktadır.*” Bernard Lewis, *100 Yıldır Sorulan Soru: Hata Neredeydi?*, çev. Harun Özgür Turgan ve Serpil Bilbaşar, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002, s. 201

mekanlarından, gündelik hayatta kullanılan kültürel ve güncel nesnelere kadar pek çok şey yeni yaşamın unsuru haline gelmiştir.

Avrupa’da yaşanan siyasî, teknolojik ve kültürel gelişmelerin Osmanlı devletine yansımaları 19. yüzyılda gözle görülür olmuştur. Ancak Osmanlı modernleşmesi, devletin modernleşmeye karar vermesinde etkili olan 18. yüzyıldaki ilk askerî karşılaşmalarla başlatılır. Avrupa’nın muharebelerde galip gelmesiyle Osmanlı’nın tedricen Batı’ya yönelmesi, kültürel anlamda da bir etkileşimi beraberinde getirmiştir.

1683’te Viyana’yı ikinci kez kuşatan Osmanlılar karşılarında güçlü bir direniş görürler. Osmanlı’ların aleyhine sonuçlanan bu savaşta Kırım’ın verdiği destek sözünü tutmaması, başka devletlerin Avusturya’ya yardım etmesi gibi sebepler sıralanabilir. Ancak Osmanlı ordusunun teknolojik gücünün yeni tekniklerle donatılmış bir savunmaya karşı koyamaması söz konusudur. Dolayısıyla bu durumun, Osmanlı tarihindeki herhangi bir savaşın kaybedilmesi yahut kazanılmasından çok farklı bir anlamı vardır. İbrahim Müteferrika gibi Avrupa’daki gelişmeleri yakından takip eden kimseler bu dönemde Osmanlı yöneticilerini uyarmaya yönelik risaleler yazmışlardır. Askerî iyileşmeye yönelik bu uyarılara karşı tamamen kayıtsız kalındığı söylenemez; mühendishane, vb. kurumlar açılmıştır.

Bununla birlikte, yeniliklerin kendilerinin iktidar alanını daraltacağını düşünen gruplar bu girişimlerin karşısına engeller çıkarmıştır. Edindikleri nüfuz ile sadece askerî değil, Osmanlı sosyal ve siyasal hayatının da bir parçası olan Yeniçeri askerleri, statükoyu devam ettirmek için uğraşmış, gerektiğinde yenilikçi padişahlara isyan etmekten çekinmemişlerdir. Bütün geleneksel tarım toplumlarında olduğu gibi dinin sosyal hayat içerisinde başat olduğu Osmanlı’da da tutucu veya yenilikçi tüm gruplar, modern toplumlara nispetle dinî bir yapıdadır. Bu sebeple yenilik hareketlerine karşı çıkanlar da yeniliğe taraf olanlar da dinî gerekçelere sığınmışlardır. İç dengeleri açısından Osmanlı’nın modernleşmeye temkinli adımlar attığı veya buna mecbur olduğu düşünülebilir.

18. yüzyılın sonunda, Avrupa’ya en yakın temas teşebbüsünü gösteren III. Selim olmuştur. Batı’ya karşı teveccühünün uygulamaya geçebilmesi için evvela askerî grupların isyanına karşı önlemler almayı düşündüğü anlaşıyor. Zira kısa ömürlü girişimler haline gelen mühendishane gibi kurumları ihya ederken Yeniçeri askerlerine karşı yeni bir düzenli

ordu kurmak da istemiştir. Ancak en nihayet Yeniçerilerin isyanına o da karşı duramayacak ve yenilik teşebbüsünü şehadetle ödeyecektir.

Osmanlı tarihinde Vaka-yı Hayriye (hayırlı olay) olarak anılan, yeniliklere karşı en büyük engel teşkil eden Yeniçeri Ocağının kaldırılması ise II. Mahmud'un saltanat yıllarında olacaktır. Bu tarihten itibaren devlet, kaldırılan ocağın yükümlü olduğu askerî, bürokrasi, vergi vb. alanlarda oluşan boşlukları doldurmak zorunda kalırken aynı zamanda bu alanlarda Batı modelli bir sistem kurabilmek için fırsat bulabilmiştir. Hükümet sisteminde nezaret uygulaması başlamış, eskiden olduğu gibi bir bürokrata birçok görev verilmeyip küçük birimler oluşturulmuştur. Artık padişahların pozisyonu daha sembolik bir noktaya çekilir, üst rütbeli paşaların yetkileri arttırılır. Bu dönemde en öne çıkan birimlerin başında Tercüme Odası gelir ki başka ülkelerde daimî sefir (elçi) bulundurmayan Osmanlı'nın dış dünyayla entegre olmak anlamında ne denli dönüştüğünü gösterir.

Bütün bu dönüşüm işlemi modernleşme olarak tanımlanabilir ancak şunu belirtmek gerekir ki modernleşme sonu belli olmayan bir süreçtir. II. Mahmud döneminde yaşanan bütün gelişmeler de modernidir, 2020 yılında yapılan bilgisayar destekli eğitim sistemi de modernizmin bir parçasıdır. Dolayısıyla modernizmin, metnin bağlamına göre değişebilecek geniş anlamlı bir kavram olduğu söylenmelidir.

Avrupalıların Osmanlılar üzerindeki siyasî etkisi artarken devletin tebaası arasında olan Hristiyan azınlıkların hak ve hürriyetleri bahaneleriyle Avrupalılar devletin işlerinde daha fazla söz sahibi olmak isterler. 1839 yılında ilan edilen Gülhane Hatt-ı Humayunu yani Tanzimat Fermanı ve 1856'da ilan edilen Islahat Fermanı, Avrupa'nın bu tür baskılarına karşı birer çıkış noktası arayışı gibidir. Bu fermanlar, devletin birtakım değişiklikleri resmen kabul etmesi anlamına gelmektedir.

Modernleşmenin gerçekleştiği bütün süreçte, Avrupa'dan sadece devletin nizamına yahut eğitimin işleyişine dair yöntemler devralınmaz. Avrupalıların yaşam tarzları, gündelik tüketim alışkanlıkları, giyim-kuşam, adab-ı muaşere kuralları gibi birçok kültürel devşirmeler de söz konusudur. Böylelikle toplumun genelinde olmasa da büyük şehirlerde ve Avrupalılarla temas eden liman kentlerinde, modernleşmeye ek olarak bir Batılılaşma da eş zamanlı olarak zuhur eder. Osmanlı son yüzyılı üzerine özellikle Tanzimat reformları

sonrasındaki yeni yaşama dair çok çarpıcı gözlemler ortaya koyan İtalyan seyyah ve yazar Edmondo de Amicis'in notları⁵⁹ bu konuda çok önemli tespitler içermektedir. Burada İstanbul başta olmak üzere Osmanlı taşrasında gündelik yaşamın ne şekilde değiştiğini ortaya koyan birçok canlı tanıklık vardır. Gelenek ve değişimin getirdikleri arasındaki çatışma ve eklektik uzlaşmalar da bu dönemin yabancı tanıklıklarında çok açıklıkla gözlenebilmektedir. Çözülen ve küçülen aile yapıları, kadın erkek ilişkilerinde değişim, konak hayatının dönüşümü, teknolojinin ürettiği konfor ve aynı zamanda yarattığı sorunlar modernleşen bir imparatorluğun karşı karşıya olduğu gerçekliklerdir.

Tanburî Cemil Bey'in içinde var olduğu toplum bu anlamıyla tam bir geçiş toplumdur. Batı ve Doğu kültürlerinin eşitsiz koşullarda karşılaştığı, kimi zaman derin bir hesaplaşma kimi zamansa uzlaş kanalları ürettiği bu süreç, özgün portreler üretmiştir. Toplumun değişimin dinamikleri konusundaki refleksleridir aslında bu gibi portrelere yeni ifade biçimleri üretmelerini sağlayan koşullar. Teknolojideki yenilenme, insanın çevresiyle olan ilişkisinin niteliğini değiştirmiş, sadakat örüntülerine yepyeni bir içerik kazandırmıştır. Basın ve yayın hayatının gelişimi dış dünyaya duyarlı, kendisi gibi olan ya da olmayanların yaşamlarına da bir biçimde müdahil olabilen yeni bir birey ortaya çıkarmıştır. *Romanın* bir edebî tür olarak gelişiminde bu son derece belirleyicidir. Geleneksel dünyanın insanı için kendi özgün deneyimini ifade etmenin biricik yolu şiirle yarattığı hayal dünyasıdır. Orada aşkları, tutkuları, öfke ve duygusal taşkınlıklarını ortaya koyar. Oysa toplumsal değişimin şiddetli yaşandığı 19. yüzyılda birey yalnızca kendi iç dünyasını değil başkalarının da deneyimlerini ve yaşanmışlıklarını ifade araçları üretir. İşte roman bu noktada yeni bir tür olarak bu değişim sürecine eşlik eder. Benedict Anderson'un⁶⁰ *matbaa kapitalizmi* dediği şey aslında ortak değerlerin ve kültürel çerçevenin üretiminde de belirleyicidir. Ulusu inşa eden sürecin parçası olmasında ve kamuoylarının oluşumunda matbaanın benzersiz bir katkısı vardır. Carter V. Findley, Osmanlı modernleşmesini ve toplumsal değişim deneyimine bireyler üzerinden ışık tutarken bu nedenle Ahmed Midhat Efendi ve eserlerini matbuat kapitalizminin Osmanlı'daki yansıması olarak nitelendirir⁶¹. Robert Walsh, geç dönem

⁵⁹ Bkz. Edmondo de Amicis, *İstanbul*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986

⁶⁰ Bkz. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler; Milliyetçiliğin Kökeni ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 52-55.

⁶¹ Bkz. Carter V. Findley, *Ahmed Mithat Efendi Avrupa'da*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 7-8. Belli bir ideolojinin ve siyasi programın, resmî söylemin üretiminde ve çevreye nüfuzunda artık hükümetler

Osmanlı İstanbul'unu resmederken birkaç yıl önce kahvelerde miskin miskin oturan, uyuklayan adamların yerlerini masalarda gazeteler üzerine kapanmış gündemi takip eden kişilerin olduğunu belirtir⁶². Elbette burada oryantalist bir sunum da söz konusudur. Bununla birlikte bir gerçekliğe temas ettiğinde de kuşku yoktur. Osmanlı toplumu değişirken gündelik yaşamın enstrümanları da değişmekte, yeni sesler ve ifade araçları toplumun gündemine girmektedir.

Modernleşmeyle gelen değişim, demografik yapı üzerinde etkili olduğu gibi sosyal hareketliliği (mobilizasyonu) artırmıştır. İstanbul 1870'larda uluslararası deniz firmalarının ticari ve turistik filolarının akın ettiği bir liman kenttir. Beyrut, Selanik, İskenderiye, İzmir ve İstanbul'da Avrupa kapitalizmine eklemlenme süreci yepyeni bir kent kültürü inşa etmiş, yeni kamusal alanların açılımına imkân sağlamıştır. Deniz ulaşımındaki gelişmeler daha önce altı hafta olan İstanbul Marsilya seyahatini bir hafta gibi bir süreye indirmiştir. Bu kültürel ve ticari temaslar yalnızca malların dolaşımını değil, davranış kalıplarının, tüketim alışkanlıklarının da karşılıklı etkileşim içinde değişimine hizmet etmiştir. Pera'da açılan yeni dükkânlar, Avrupa metnini Osmanlı insanının gündemine sokarken yeme içme alışkanlıkları, okuma deneyimleri, müzik zevkleri de değişime uğramıştır. Toplumsal değişme, toplumu var eden bütün koşulların, ekonomik ve kültürel kodların siyasete dair referansların değişmesidir. Bunun etkileri edebiyat, güzel sanatlar ve onun bu değişim sürecinden en çok etkilenen dalı olan müzikte de derin izler bırakacaktır.

matbaanın sihirli gücüne başvuracaklardır. İster liberal ister otokrat yöneticiler olsun politikacılar artık basım yayımın gücünden yararlanmak konusunda birbirleriyle yarışır durumdadırlar. Örneğin Abdülhamid rejimi, gerek resmî ideolojinin Panislamizm ekseninde üretiminde gerekse gündelik siyasetin oluşumu ve periferiye yayılması hususunda basım yayın teknolojisine çok önem vermiştir. Bunun kendisine dönebilecek bir silah olduğunun da farkında olarak sansürü geliştirirken kendi söylemini yayacağı bir araç olduğu gerçeğini gözden uzak tutmamıştır. Rifaî Şeyhi Ebu'l Hudâ Hz'nin kaleme aldığı ve Arap milliyetçiliğine karşı bir panzehir olarak tasarlanan metinlerin Suriye ve Irak gibi Arap bölgelerinde yayılmasında matbaanın ona sağladığı imkânlar inkâr edilemezdi. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Namık Sinan Turan, *Hilafet: Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 508-511. Ebu'l Hudâ Hz. tarafından yazılan risâlelerin Türkçe'ye tercüme edilmiş bir örneği için bkz. Muhammed Ebû'l Hüdâ Er Rifâî, *Nûr-ul İnsaf Fi Keşfi Zulmet-il Hilâf-Karanlıkta Kalan Gerçekler*, çev. Mahmud Nedim Aysoy, İstanbul: Sultan Yayinevi, 2005

⁶² Bkz. Kemal H. Karpat, *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 492

1.4. Osmanlı Sanatında Barok Dönemden 19. Yüzyıla Değişimin Temel İzleri

Bir kültür ögesinin, üretildiği toplumdan başka bir topluma taşındığı pek çok örnekte, alıcı toplumun, ekseriyetle o ürünün evveliyatında gerçekleşen yaratım sürecine katkısı olmaz. Ancak en neticede (üreten ve taşınan) her iki taraf da farklı şekillerde de olsa ürünle temaslarından itibaren bir ilişki içinde oldukları için kendi tarihsel birikimleriyle birlikte müşahhas bir kültür⁶³ ortaya çıkarırlar. Ürünü (örneğin bir müzikal tarz, üslup yahut müzik enstrümanı gibi somut bir kültürel öge) alan toplum, bu aldığı ürüne yeni bir isim de verebilir, ismi olduğu gibi kabul de edebilir. Fakat ne yeni bir isim verilmesi onun ithal edilmiş olma özelliğini değiştirir ne de ismin olduğu gibi kabul edilmesi oluşturduğu müşahhas kültüre zarar verir; her şartta ürün ile münhasır etkileşim devam eder. 18. yüzyılda Avrupa'nın muharabelerde galip gelmesiyle Osmanlı'nın tedricen Batı'ya yönelmesi, kültürel anlamda da bir etkileşimi beraberinde getirmiştir. Tasarımında yahut düşünsel arka planında katkı sağlanmayan Avrupa menşeli bir takım kültürel öğeler, bu dönemde hızla Osmanlı'ya girmektedir.

Rönesans sonrası Avrupa'sında sanatın geçirdiği kimi başkalaşımalar, Osmanlı coğrafyasında da görülür. Ancak bu durum, birbirinden habersiz iki medeniyetin aynı çağda geçirdiği tesadüfî değişim olarak açıklanamaz. Esasen, sınır komşusu Avrupa ile ilişkilerin, etkileşimlerin geçmişi çok daha öncesine dayanır ancak 18. yüzyılda etkileşimler daha önce olmadığı kadar artmıştır. Taraflar arasında yaşanan siyasi gelişmeler, sosyokültürel olarak her iki tarafı da etkilemiştir⁶⁴. Dolayısıyla dönemin dramatik değişimini, Avrupa'daki anıldığı şekilde (*barok*) anmakta sakınca yoktur. Nitekim Türk sanat tarihçileri de 18. yüzyıldaki Avrupaî sanatı anlatmak için *barok* ve *rokoko*⁶⁵, ve hatta daha özel bir şekilde *Osmanlı baroku*, *Türk baroku* gibi tamlamaları kullanmışlardır⁶⁶. Daha çok mimari alandaki

⁶³ *Kültür* kavramı burada, insana ait, insan eliyle üretilmiş maddi ve manevi kültür anlamında kullanılmaktadır.

⁶⁴ Dönemin siyasi ve sosyal gelişmeleri hakkında geniş bilgi için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Büyük Osmanlı Tarihi - Karlofça Antlaşmasından 18. Yüzyılın Sonlarına Kadar*, c. IV, 6 c., Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011; Niyazi Berkes, *age*, 2012, s. 41-91

⁶⁵ "*Rokoko: Batı sanatında, Barok üslubun daha incelmış, dekoratif niteliği birinci derecede önem kazanmış son devresi. Batı sanatında sonra gelen bir üslup.*" Bkz. Doğan Kuban, *100 Soruda Türkiye Sanat Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1973, s. 266.

⁶⁶ 18. yüzyıl sanatına '*Osmanlı baroku*' nitelemesini yapan ilk kişinin Celal Esad Arseven (1875-1971) olduğu bilinmektedir. Müteakip yıllarda da araştırmacıların bu tabiri benimsedikleri anlaşıyor. Bkz. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 254 Yine *barok* gibi Avrupa'da ortaya çıkmış ve Osmanlı'daki benzer süreçleri anlatmada kullanılan bir diğer kelime de *Rönesans*'tır. Cahit Tanyol 1985 yılında bu kavrama açıklık getirenlerden biridir "*Rönesans yok, Rönesanslar vardır. Önemli olan Rönesans'ın*

gelişmeleri kapsayan bu tabirlere itirazlar olsa da uzun vadede kabul görmüştür⁶⁷. Medeniyetler arasında bu tür etkileşimler, tarih boyunca var olagelmıştır. Ancak yabancından gelene karşı gösterilen son yüzyıldaki bazı olumsuz tepkiler, şüphesiz ki yine modernizmin gölgesinde gerçekleşen bir tepkidir. Ulus devlet yapısı, bilginin sınırsız erişilebilirliği yahut toplumdaki hızlı değişim karşısında gelişen *kendi olma* ülküsünü geçmişte arayan siyasi amaçlar bu fikrin zeminini oluşturuyor olabilir.

Lale devri, gerileme devri, kabuk değiştirme devri gibi isimlerle⁶⁸ de anılan bu dönemin tarihsel arka planında yüzyılın başında Osmanlı'nın o zamanki mevcut düzeninin aleyhine sonuçlanan Avrupa ile yapılan savaşlar ve anlaşmalar yatmaktadır. Osmanlı'nın Batı ile ilişkilerinde kırılma noktalarını tarihçiler, ekseriyetle 1699 Karlofça anlaşması ve 1718 Pasarofça anlaşmasının sonuçlarına dayandırmaktadırlar ki malum olduğu üzere Osmanlılar, ilk defa bu anlaşmalardan sonra dış dünyaya karşı tutumlarını değiştirmişler, içeride ise ıslahatlar yapma ihtiyacı hissetmişlerdir⁶⁹. Uzun süren savaşlar ve varılan anlaşmalardan sonra normalleşen ilişkilerin Avrupa cenahına yansması ise seçkinlerin gündelik hayatlarında Türk/Osmanlı modasının yaygınlaşması olarak görülür⁷⁰.

tarihi değil, onun anlamıdır. Bu zihniyet nerede oluşmuşsa, orada bir Rönesans başlamış demektir.” Bkz. Tanyol'dan aktaran Bilen Işıktaş, “Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüöz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan”, Uluslararası Müzik Sempozyumu “Müzikte Performans”, Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2016, s. 236. Ahmet Hamdi Tanpınar ise III. Selim ve Dede Efendi'nin 19. yüzyıl başında gerçekleştirdikleri yenilik hareketini tarif etmek için Rönesans terimini kullanır. Bkz. Tanpınar, *age*, s. 75

⁶⁷ Doğan Kuban ve İlber Ortaylı, *barok* kelimesinin Avrupa'daki kullanım sebeplerini ve Türk sanatının bu isimle anılabilmesindeki sakıncaları sorgularlar. Fakat 18. yüzyılda Avrupa ile etkileşimin derinleşmesini tarihsel bir vakıa olarak görüp eserlerinde barok ve rokoko ifadelerini kullanmaktan çekinmemişlerdir. Bkz. Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954; Doğan Kuban, *100 Soruda Türkiye Sanat Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1973, s. 239-250; İlber Ortaylı, “Prof. İlber Ortaylı ile Konuşma: Bir Kabuk Değiştirme Dönemi”, içinde *İstanbul Armağanı 4 Lale Devri*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2000, s. 63.

⁶⁸ Dönemde sosyal hayata eklemlenen olgulardan birisi de seçkin çevrelerin çiçek yetiştiriciliği merakıdır ve bu hobi, şehrin çehresini de değiştirmiştir. Bu çok dikkat çeken hususiyetinden ötürü dönem, Lale Devri olarak da anılır. Sadece toprak kayıplarına dayanarak *gerileme devri* olarak da anılmışsa da modern tarih anlayışında, Batıdan kitap tercüme yapıldığı, teknik ve zirai birikimlerin devşirildiği, kültürel olarak değişimin başladığı bir dönem olması sebebiyle daha müspet bir anlayışla yorumlanır. Bkz. Ortaylı, “Prof. İlber Ortaylı ile Konuşma: Bir Kabuk Değiştirme Dönemi”, 2000, s. 64-65, 71; Namık Sinan Turan, “Osmanlı Barok Çağının Şairi Nedim ve Değişen Zihniyet Dünyası”, *Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 2016b, s. 41.

⁶⁹ Bkz. Niyazi Berkes, *age*, 2012, s. 40

⁷⁰ “Türk gibi giyinmek, Osmanlı müzik aletlerinden tertip edilmiş müzik topluluklarına sahip olmak, tütün ve kahve içmek, Türk tarzı saray kutlamaları bu dönemde hız kazandı” Bkz. Namık Sinan Turan, “age”, 2016b. s. 41

Örneğin 1720’de Paris’e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmet’ten beklenen sadece diplomatik bir işlemi tamamlaması değil gelişen uygarlığı gözlemlemesidir. Çelebi Mehmet’in gördükleri karşısında sarf ettiği hayret dolu ifadeler⁷¹ ise yüzyılın başında İmparatorluğun batı hakkındaki değişen algısının bir muhassalasası gibidir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Çelebi Mehmet ile bir önceki yüzyılda Viyana’yı ziyaret eden Evliya Çelebi’yi mukayesesı, değişen anlayışı görmek adına önemlidir:

“Ahmed III’ün sefiri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi 1721’de gittiği Paris’i, Evliya Çelebi’nin Viyana’yı seyrettiği gibi Kanunî asrının şanlı hatıraları arasından ve bir serhad mücahidinin mağrur gözü ile görmez. O, XVIII. asır Paris’ine Karlofça’nın ve Pasarofça’nın milli şuurda açtığı hazin gediklerden ve devlet işlerinde pişmiş zeki bir memurun tecrübesiyle bakar. Filhakika aradaki zaman zarfında imparatorluk iki büyük ve kanlı macera geçirmiş, cihangir muharip ve mücahid gururu yaralanmış, üst üste Budin’i ve Belgrad’ı kaybetmiş, velhasıl, şartlar mühim bir surette ve aleyhimize olarak değişmiş bulunuyordu. Üstelik Evliya Çelebi’nin uzak bir tehdit hâlinde sezdiği Rus tehlikesi artık fiilen mevcuttu.”⁷²

İlber Ortaylı’nın ifadeleriyle bu dönemde “Osmanlı için batı Avrupa artık sevimli, ilginç, egzotik bir dünyaydı demek, abartma sayılmaz”⁷³. Avrupa’daki gelişmeler ilk defa bir İstanbul seçkini tarafından gözlenirken bazı hususların yüzeysel anlaşılması tabiidir, fakat Osmanlı’da Türkçe bir matbaa kurulması gibi marjinal girişimlere de kapı açmıştır⁷⁴. Matbaa, ilk kurulduğunda çok başarılı olamamışsa dahi dönemde değişimin gerekliliğine duyulan yakınlığın en bariz örneklerindendir. Ancak Osmanlı seçkininin bu yüzyıldaki tutumu, 19. yüzyıldaki gibi aceleci bir ıslahatçılık olarak tebarüz etmez.

Öte yandan sanatta, giyim kuşamda, mimarîde, insanlar arasındaki ilişkilerde kısacası şehrin genelinde gözle görülür derecede değişimler olmuştur. Doğan Kuban, bu dönemde mimaride gözlenen köklü değişimlerden bahsederken şu sözleri sarf eder: “Sanatçılar, sanki bıkmış gibi, alıştıkları sütun başlıklarını, kemer biçimlerini, mukarnasları, hatta yapısal oranları ve yüzeylerin geleneksel tasarımını değiştirmeye koyulurlar, yepyeni bir bezeme üslubunu en köşede kalmış yapılara kadar taşırlar.”⁷⁵ Mimarların da padişahlar kadar cesurca

⁷¹ Bkz. Şevket Rado, *Paris’te Bir Osmanlı Sefiri - Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa Seyahatnamesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

⁷² Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 60

⁷³ Bkz. İlber Ortaylı, *İstanbul’dan Sayfalar*, İstanbul: Hil Yayın, 1986, s. 119-120

⁷⁴ Bkz. Niyazi Berkes, *age*, 2012, s. 56-57

⁷⁵ Bkz. Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982, s. 115

yeni çözümlere yakınlık gösterdikleri ve geleneğin kabuğunu kırmak istedikleri açıktır⁷⁶. Dönemin en önemli mimari eserleri arasında İtalyan barok çizgilerini taşıyan Nuruosmaniye Camii ve Üsküdar Sultan III. Ahmed Çeşmesi gösterilebilir. Mimarî yapılarıdaki en belirgin farklılık, süslemelerde gözlenmiştir. Bu yüzden rokoko vurgusu üzerinde daha çok durulması gerekliliğinden de bahsedilir. Bu süslemelerde Avrupa'dan olduğu kadar İran'dan da esinlenildiği bilinmektedir, ancak kaynağı nereden olursa olsun sanatta yeni arayışlar ve hızlı değişim başlamıştır⁷⁷. Asırlardır süregelen minyatür üslubunun bozulması ve insan figürlerinin kompozisyonlarda cesurca kullanımı da yine bu yüzyıla rastlamaktadır⁷⁸.

Plastik sanatlarda bu tür gelişmeler gözlenirken, edebiyatta ve müzikte de yabancı etkilerin olmaması düşünülemez. Ancak, Osmanlı'da müzik sanatının yaratım sürecindeki üslup değişimleri hakkında diğer sanatlar kadar ayrıntılı verilere sahip değiliz. Yine de her sanatın kendi tarihsel gelişim çizgisindeki iniş-çıkışlar farklı olsa da aynı sosyal zeminde varlık bulup dış kültürlerden etkilenmelerinin de belli ölçüde benzerlik taşıdığı varsayılabilir. Batı ile artan etkileşim, Avrupa müziğinin Osmanlı şehirlerinde yaygınlaşmasıyla sonuçlanmamıştır henüz; ancak umumî değişim havası edebiyatta doğrudan, müzikte dolaylı birtakım hareketliliklere veya sadeleşmelere yol açmıştır⁷⁹.

⁷⁶ Bkz. Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 251

⁷⁷ "Genel olarak Türkiye'deki bu yeni üslup Barok adı altında tanınmasına karşılık, gerçekte eğilim ve karakter olarak daha çok Rokoko'ya yakındır. Barok Mimarının -Türkler için resim ve heykel konu dışında kaldığına göre- her şeyden önce bir mekân sanatı, yani ifadesini ve anlamını üç boyutlu yaratışlarda arayan bir sanat olduğu kabul edilirse, onsekizinci yüzyıl Osmanlı Mimarisi için Rokoko daha yerinde bir adlandırma olur. Çünkü mimarideki esas değişme bezemede başlar ve ondokuzuncu yüzyıla kadar genel çizgisinde bu alanla sınırlı kalır." Bkz. Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, 1982, s.117

⁷⁸ Bkz. İlber Ortaylı, *İstanbul'dan Sayfalar*, 1986, s. 121. Yine dönemin minyatürlerini Faroqhi şu şekilde özetler: "18. yüzyıl minyatürleri, ev yaşantısı temalarına daha çok ilgi duyulduğunu gösterir. Oysa 16. yüzyılda kent panoramaları ve şenlikler eksik olmamışsa da padişahın sefer ve zaferleri daha çok ilgi çekiyordu. Ayrıca klasik yazarların eserleri ve Hazreti Muhammed'in hayatı da minyatür ismarlayanların sevdiği konulardı. 18. yüzyılda eskiden olduğu gibi büyük şenlikler tasvir edilirdi. Levni ve okulu bu eğlencelerin "gece" görüntülerini, özellikle havai fişek gösterilerini tasvir etme cesaretini göstermişlerdi. [...] Levni ve arkadaşları hamam sahneleri vesilesiyle yarı çıplak bedenleri resmetmeyi denemişlerdir. Anlaşılan bu ressam ve onlara sipariş verenler artık sarayın pırılısını ve orduların zaferlerini resme değer tek konu olarak görmüyorlardı." Bkz. Faroqhi, *age*, 1998, s. 304-305

⁷⁹ "Dünyevi şiir ve musiki kadar mistik edebiyat ve musiki de yeni boyutlar kazanmış, canlanmıştı. Şiirin dili sadeleşiyordu; çünkü sanatçı artık sokakta kendisine ilgi duyan kalabalıkla da anlaşmak, onlar tarafından da beğenilmek istiyordu. Çöküntü devri denen 18. yüzyıl, aslında yeni bir açılım dönemi idi." Bkz. İlber Ortaylı, *İstanbul'dan Sayfalar*, İstanbul: Hil Yayın, 1986, s. 121

1.4.1. Ufkî-Kantemir ve III. Selim Repertuarı Arasında Türk Müziğinin “Karanlık Çağı” 18. Yüzyıl

Osmanlı kültür tarihinde 18. yüzyıla kadar hakkında pek az şey yazılmış olan minyatür, hat, okçuluk gibi alanlar arasında müziğin de olduğu söylenebilir. Osmanlı’nın son dönemlerine kadar müziğin ontolojik bir açıklamasına gerek duyulmamış; tedavi, düğün, şenlik, tasavvuf vb. başka anlam disiplinlerinin yedeğinde değerlendirilmiştir. Osmanlı müziğinin tarihsel süreçteki seyrini okumakta yaşanan en büyük müşkül, hiç şüphesiz müziğin yazılı bir geleneği olmamasından kaynaklanır. Nitekim Türk müziğinin teknik bakımdan (kompozisyon, icra ve içerik) geçirdiği değişim süreci mercek altına tutulduğunda şifahî yolla gelenler ile yazıya aktarılmış birikimlerin akrabalıklarını çözümlemek en zor kısımdır. Yazıya aktarılmış eserler (notalar) müziğin sonraki seyrinde notaya yönelişe sebep olmuşsa da geçmişe yönelik algıda sözlü ve yazılı kaynaklar arasındaki farklar, sözlü aktarımın itibarını sarsacak tartışmaları doğurmuştur. 17. ve 18. yüzyıllardaki müzik anlayışını yansıtacak çok az sayıdaki “dondurulmuş” müzik eserleri (notalar) ile şifahî yolla bugüne aktarılan müzik arasındaki açıklaması zor olan büyük çelişkiler, bu meyanda değerlendirilmelidir. Somut tarihsel müzikal verilerin izlerinin sürülebileceği 17. yüzyıldan Cemil Bey’e kadar olan süreç, burada ele alınacaktır. Geleneğin aktarım yollarını yahut yazılı kaynakların sıhhatini sorgulamak yerine, kaydedilmiş somut örnekleri bulunduğu cihetle 17. yüzyılda ve 19. yüzyıl başında billurlaşan iki ana üslup birbiriyle mukayese edilebilir. Böylelikle belki de Türk müziği tarihi açısından sağlam veriler bulunmayan, fakat III. Selim dönemi (19. yüzyıl başı) ile Ali Ufkî (17. yüzyıl) repertuarı arasında kilit önem taşıyan 18. yüzyıl Türk müziği hakkındaki yorumlarımız da sağlam bir zemine oturabilir⁸⁰. 17. yüzyıldaki

⁸⁰ 18. yüzyıl musiki hareketlerini takip edebileceğimiz başlıca kaynaklar Kantemiroğlu mecmuasının bir devamı yahut kopyası niteliğinde olan *Kevserî Mecmuası*, dönemin musikişinaslarının biyografilerini içeren Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin *Atrabülasar* isimli eseri, Osmanlı’da uzun dönem kalan Charles Fonton’un dönemin müziği, enstrümanları, müzisyenleri hakkında yazdığı notları ve bilhassa güfte mecmualarıdır. Sadettin Nüzhet Ergun’un *Türk Musikisi Antolojisi* isimli eseri de ekseriyetle güfte mecmuaları incelenerek yapılmış bir çalışma olarak 18. yüzyıl hakkında da önemli bilgiler içeren bir kaynaktır. Bu kaynaklar ve bunların yorumlanması suretiyle yapılmış başka diğer çalışmalar için bkz. Zeynep Sema Yücecişik, “Şeyhülislâm Esat Efendi Atrabü’l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi’l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, 1990; Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayınları, 1987; Cem Behar, *Şeyhülislâm’ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es’ad Efendi’nin Atrabü’l-Âsâr’ı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010; Fikret Karakaya, “Lale Devri ve Musiki”, içinde *İstanbul Armağanı 4 - Lale Devri*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2000; Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi Dinî Eserler*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1942; Mehmet Uğur Ekinci, ed., *Kevserî Mecmuası - 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*, İstanbul: Pan Yayınları,

müzik zevkini okumamıza olanak sağlayan iki önemli kaynak Ali Ufkî Bey ve Kantemiroğlu tarafından notaya alınan mecmualardır⁸¹.

Yaklaşık elli yıllık bir farkla ve birbirinden habersiz olarak yazıldıkları anlaşılan bu iki mecmua, repertuar açısından farkları olmakla birlikte üslup bakımından büyük ölçüde benzerlik gösterirler. Bu sebeple, 18. yüzyıl sonundaki üsluptan ayrılıklarını ifade etmek üzere çalışmamızda iki mecmuayı da üslupdaş kabul ederek *Ufkî-Kantemir* olarak anacağız. Bu istisnâî kaynakların varlığı çok büyük önem arz eder. Lakin Türk müziği, sözlü aktarıma dayalı olduğu için mecmuaların güvenilirliği hakkında da birçok soru sorulabilir: Mecmua sahiplerinin, notaladıkları eser seçiminde kişisel beğenileri ve tercihleri büyük oranda belirleyici olmuş ise dönemin müziğini doğru aktardığından emin olabilir miyiz? Girdikleri musiki meclislerinde bütün eserler saklanmadan kendilerine sunulmuş mudur? Mecmuaya aldıkları eserlerin tamamı ya da bir bölümü, bugün varlığından haberdar olmadığımız bir kaynaktan istinsah edilmiş olabilir mi? Bu sorulara yeni araştırmalar yapıldıkça daha tatmin edici cevaplar alınabilecektir⁸². Fakat Kantemir'in Ali Ufkî'den habersiz olarak derlemesini yazdığı göz önünde bulundurulursa üslup bakımından mecmuaların birbirini doğruladıklarını söyleyebiliriz. Öyleyse 19. yüzyıla kadarki müzikal değişimi açıklayıcı ipuçları bulunmasa da bu mecmualar, 17. yüzyıl Türk müziği hakkında temel bir fikir vermektedir⁸³.

Yazıldıkları dönemin ardından uzun yıllar koleksiyonlarda ve arşivlerde bekleyen *Ufkî-Kantemir* repertuarının Tanburî Cemil Bey'in müziğinde yansımalarının olmaması şaşırtıcı bir sonuç değildir. Lakin bu repertuarı tanıyan Rauf Yekta'nın müziğinde de o yüzyılın etkileri gözlenemez. Ufkî-Kantemir repertuarı, oluşturulmaya çalışılan millî musiki için ancak tarihsel bir değer olarak görülebilmiştir. Cemil Bey'e ve hatta bugüne kadar geleneksel sözlü aktarım yoluyla ulaşan Türk müziğinin ortak düşünsel ve duygusal rabıta

2016 vb. Bütüncül olarak 18. yüzyılı ele alan bir çalışmanın bu alanda büyük bir boşluğu dolduracağına şüphe yoktur.

⁸¹ Bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat - Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı*, ed. Yalçın Tura, 2 c., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001; M. Hakan Cevher, "Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1995.

⁸² Yeni yapılan çalışmalara bir örnek olarak dönemin musiki varlığını, yeni ulaşılan arşiv belgeleriyle metinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendiren Mehmet Uğur Ekinci'nin çalışması gösterilebilir. Bu çalışma, İran'da bir kütüphanede bulunan, Kantemiroğlu mecmuasının başka bir kopyası niteliğindeki mecmua hakkında yapılmıştır. Bkz. Mehmet Uğur Ekinci, "Kantemiroğlu Notalarının Bilinmeyen Bir Nüshası", *Musikişinas*, 2015

⁸³ Ali Ufkî ve Kantemir'in hakkında bir çalışma için bkz. Fikret Karakaya, "Do Early Notation Collections Represent The Music of Their Times?", içinde *Writing the History of Ottoman Music*, ed. Martin Greve, Würzburg: Ergon Verlag in Kommission, 2015, s. 213-217

kurabildiği en eski yazılı müzik örnekleri III. Selim devrine uzanır. Hamparsum notası⁸⁴ ve Abdülbaki Nasır Dede'nin (1765-1821) nota sistemi⁸⁵ ile pek çok eser notalanmış, III. Selim, bütün bu gelişmelerin teşvikçisi olmuştur. Ayrıca malumdur ki III. Selim, sözlü geleneğin en büyük temsilcilerini de etrafında toplamış, yeni bir üslubun hem hâmîsi hem de bestekâr vasfıyla en önemli müzikal yaratıcılarından biri olmuştur⁸⁶.

İki dönemin anakronik problemleri bestecilere atfedilen eserler ve bunların birbirine üslup açısından benzememesinden kaynaklanır. Daha somutlaştıracak olursak “*Behey elâ gözlü dilber*”den⁸⁷ “*Ben sana mecbur olmuşum gel yavrucağım*”a⁸⁸ (bestekârı Dellalzade İsmail Efendi 1797-1869), Acem ilahi “*Yâ ilahi senden uddet*”ten⁸⁹ “*Suzidilara Ayin-i Şerif*”ine⁹⁰ (bestekârı III. Selim); Kantemir'in “*Bestenigâr Peşrevi*”nden⁹¹ Tanburî Osman Bey'in *Uşşak Peşrevi*'ne⁹² doğru anî sıçramalar, ne yazık ki doğru bir açıklama bulunamayacak kadar muğlaktır. Ali Ufkî repertuarındaki “*Hüseyini Sazende Semaisi*”⁹³ ile dinî musiki geleneğindeki “*Muhayyer Tekke Semaisi*”nin⁹⁴ büyük ölçüde aynı olması gibi istisnâ benzerlikler de dikkat çekicidir. Ancak bu istisnalar da genel yargıyı sarsmaya yeterli

⁸⁴ Ermeni müzisyen Hamparsum Limonciyan (1768-1839) tarafından, Ermeni *khaz* notasının geliştirilmesiyle oluşturulan nota sistemi. 1950'lere kadar aktif olarak kullanılmıştır.

⁸⁵ Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi olan Abdülbâki Nasır Dede tarafından ebced musiki yazısı temel alınarak geliştirilen nota sistemidir. *Tahririye* isimli eserinde birkaç eser notaya almış fakat daha sonra nota sistemi yaygınlaşmamıştır. Geniş bilgi için bkz. Nilgün Dışiaçık Doğrusöz ve Recep Uslu, *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı Tahririye*, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları, 2009

⁸⁶ Yalçın Tura'nın dikkat çektiği üzere Nizâm-ı Cedîd, Sekbân-ı Cedîd, Nev-Eser, Nev-Edâ, Nev-keş, Rast-ı Cedîd, Nihâvend-i Cedîd vb. bütün bu nev'li, cedîd'li sözler III. Selim devrinde kullanıldığı kadar Osmanlı imparatorluğunun başka hiçbir devrinde kullanılmamıştır. Bkz. Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayınları, 1988, s. 35.

⁸⁷ Bkz. Bezmârâ Topluluğu, *Behey Ela Gözlü Dilber*, Faslı-ı Kadim I-Uşşak, Hüseyini, Muhayyer (Pinhan Müzik, 2019), <https://open.spotify.com/track/1q7HUA67thfbIkEh9sQQF4>.

⁸⁸ Bkz. Tanburî Cemil Bey ve Hafız Yaşar, *Ben sana mecbur olmuşum gel yavrucağım (Tahir Şarkı-Tanbur)*, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/4EhRiJxnp2M6ZYMxs7XPHP>.

⁸⁹ Bkz. Bezmârâ Topluluğu, *Acem İlâhi 2*, 17. Yüzyıl İstanbul'unda Musiki (Ali Ufkî Bey'in Tanıklığıyla) (Güvercin Müzik, 2010), <https://open.spotify.com/track/7cT6ZtCALkryhwJzeJgr1h>.

⁹⁰ Bkz. Galata Mevlevi Music and Sema Ensemble, *The Sema Situal: Suzidilara Ayin*, The Music Of Islam-Mawlawiyah Music of the Whirling Dervishes, Turkey (Celestial Harmonies, 1997), <https://open.spotify.com/track/5XGn18sbHyPhx9S8ictOOOp>.

⁹¹ Bkz. Bezmârâ Topluluğu, *Bestenigâr Peşrev*, Splendours of Topkapı (Opus 111, 2000), <https://open.spotify.com/track/5DKtGvQEDnU44UkQbAaId>.

⁹² Bkz. İhsan Özgen ve Necdet Yaşar - *Uşşak Peşrev (Tanburi Büyük Osman Bey)* (Burak Can Çerik Youtube kanalı, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=Yf6QWNEiTM0>.

⁹³ Bkz. Bezmârâ Topluluğu, *Hüseyini Sazende Semaisi*, Mecmua'dan Saz ve Söz (Kalan Müzik, 2003), <https://open.spotify.com/track/5ueWVxOaS2lgGEhwYhzytw>.

⁹⁴ Bkz. Nurullah Kanık ve Bekir Şahin Baloğlu, *Muhayyer Tekke Semaisi*, Ferahnak (Felmay, 2012), <https://open.spotify.com/track/1aI0mNBx7Uc0QS2D1Fq231>.

sayıda değildir. Tekkelerin dinî bir ritüel hassasiyetiyle musiki eserlerine daha konservatif bir yaklaşımı belirlemiş olabileceği düşünülebilir. Ancak yetiştirdiği bestekârlara bakıldığında tekkelerin, dönüşümün de öncüsü olabileceğinin delilleri vardır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi Türk musikisi, “Zaharya ile Dede arasındaki tekâmülünü” Mevlevîhanelere borçludur.⁹⁵

Ufkî-Kantemir'in yazılı eserleri ile gelenekte onlara yakın dönemlere atfedilen eserler arasında da farklı sonuçlar görülür. Sözlü gelenek, her dönemde kendini yenilediği için daha evvelki dönemlere atfedilen eserlere, notalandığı devrin üslubunun karışması kuvvetle muhtemeldir. Örneğin, Kara İsmail Ağa'ya (1670-1724) ait atfedilen eserlerde III. Selim devri üslubu görülür⁹⁶. Seyyid Nuh'a (ö. 1714) ait olduğu bilinen Şehnaz Beste “*Bezm-i meyde sakiya devr eylesin mül gibi*”⁹⁷, Hafız Post'un (ö. 1694) meşhur Rast Yürük Semai'si “*Gelse o şüh meclise*”⁹⁸, Buhurîzâde İtrî'nin (ö. 1711) Segâh Yürük Semai'si “*Tûti-i mucize gûyem*”⁹⁹ gibi 17. yüzyıla atfedilen birçok besteci eserlerinin de *Ufkî-Kantemir* müziği ile üslup münasebeti yoktur. Yine Nâyî Osman Dede'ye (ö. 1729) atfedilen eserlerde de *Ufkî-Kantemir*'e nispetle birtakım benzerlikler ve farklılıklar görülür. Örneğin Nâyî Osman Dede'nin kendi notasyonu ile kaydettiği eserler arasında Mi'râciye'si¹⁰⁰ bulunmaz fakat Mi'râciye, Hatip Zakiri'ne atfedilen eserlerdeki gibi serbest besteli bölümleri içeren bir eser olup yine *Ufkî-Kantemir* ile farklılık gösterir. Nâyî Osman Dede'nin peşrevlerinin yazılı kaynaklarla benzeştiği yön, tıpkı *Ufkî-Kantemir*'de olduğu gibi bazı peşrevlere özel isim verilmesidir. Ayrıca Osman Dede'nin peşrevlerindeki sade motifler, *Ufkî-Kantemir*'deki peşrevlerle kompozisyon biçimi olarak yakınlığı düşündürse de İran müziğinin tesirinden arınmış melodiler barındırması açısından Osman Dede ayrılır. Tanburî Cemil Bey'e değin

⁹⁵ Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *age*, s. 77. Tekkelerin kültür hayatındaki etkin rolüne ilişkin bkz. Mustafa Kara, *Tekkeler ve Zaviyeler: Din Hayatı Sanatı Açısından*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990

⁹⁶ Bunlara bir örnek olarak Hüseyin Yürük Semaisi verilebilir: “*Gönüller uğrusu bir yâr-i bî-âmanım var*”. Ses kaydı için bkz. Safiye Ayla, *Gönüller Uğrusu Bir Yar-i Bi-amanım var*, Safiye Ayla (Kalan Müzik, 2004), <https://open.spotify.com/track/4zTc0QFbdwYQhCeVY7aAgF>

⁹⁷ Bkz. Alaeddin Yavaşca, *Alâeddin YAVAŞÇA-Bezm-i Meyde Sâkiya Devr'eylesin Mül Gibi (ŞEHNAZ)R.G.* (RECEP GAYRETLİ Youtube kanalı, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=PHvvr7AuyRk>

⁹⁸ Bkz. Meral Uğurlu, *Gelse O Şuh Meclise*, Türk Müziğinde Klasik Dönem (Yenikapı Müzik, 2014), <https://open.spotify.com/track/4HwDMjll7AsA5harFoDX3q>

⁹⁹ Bkz. Bekir Sıtkı Sezgin | *Tûti-i Mu'cize-Gûyem Ne Desem Lâf Değil* (izan Youtube kanalı, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=X0pinzP082U>

¹⁰⁰ Türk müziğinin en büyük formu olarak kabul edilen Mi'râciye'nin 1983 yılında kaydedilmiş bir örneği için bkz. CÜNEYT KOSAL- MİRACİYE FORMU (Necati biçen Youtube kanalı, 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=Vj0OoFWEvyI>

uzanan peşrev besteciliğinin seyrine baktığımızda *Ufkî-Kantemir*'deki üslubun değil Nâyî Osman Dede'nin bestelerindeki üslubun devam ettiği anlaşılmaktadır. Ayinlerde *Devr-i Veledi* yürüyüşünün refiki ve ayinin miftahı olması hasebiyle, Mevlevi geleneğinin musikiye katkılarının birinin de peşrev besteciliği olduğu söylenebilir.

Farklı dönemlerde aynı güfteye yapılan besteler de dönemler arasında kompozisyon anlayışındaki (üslubundaki) değişimini okumamıza yardımcı olabilir. Örneğin, Fuzulî'nin meşhur “*Âşiyân-ı mürğ-i dil zülf-i perişanındadır*”¹⁰¹ mısraı ile başlayan gazeline 19. yüzyıl sonunda Nevres Bey tarafından yapılan İsfahan makamındaki beste ve aynı gazelin Ali Ufkî mecmuası Bayatı faslında yer alan varsağı¹⁰² arasındaki fark dikkat çekicidir.

18. yüzyıl Türk müziği bahsinde Sadettin Nüzhet Ergun'un: “*Türk şairleri, eserlerine mahalli bir renk vermekle beraber, Acem edebiyatının nüfuzu altında kalmışlardır. Türk musikişinasları ise böyle bir cereyana kapılmamışlar, bilakis Arab ve Acemler üzerinde geniş mikyasta tesir bırakmışlardır*”¹⁰³ sözleri, *Ufkî-Kantemir* repertuarının içeriğinden haberdar olmadığını düşündürüyor.

18. yüzyıla aidiyeti güfte mecmualarından ve sözlü aktarım kültürüyle teyid edilen diğer eserler de yine Ufkî-Kantemir üslubundan farklı olmaları yönüyle düşündürücü niteliktedir. Bu besteciler ki özellikle dinî musiki alanında Türk müziği tarihindeki en büyük besteciler arasındadır. Rast makamında *Na't-ı Mevlâna*¹⁰⁴, Segâh makamındaki Tekbir'i ile İtrî (ö.1711), onlarca ilahileriyle Dede-i Atik olarak da anılan Derviş Ali Şîruganî (ö.1714), Mi'râciye'siyle Nayî Osman Dede (ö.1729), Eviç makamındaki durağı “*Tahtgâh etti vücudum şehrinin sultan-ı aşk*”¹⁰⁵ gibi naat ve durak formlarının ilk örneklerini veren Niznam Yusuf Çelebi (1728?) bu bestecilerin başında sayılabilir.

Bütün bu göstergeler, birbirinden farklı geleneklerin olduğu ihtimalini kuvvetlendirmektedir. 18. yüzyıl müziğine ilişkin yorumlar nihayetinde kaynakların

¹⁰¹ Bkz. Meral Uğurlu-*Âşiyân-ı mürğ-i dil zülf-i perişanındadır* (Asuman Kertmen Youtube kanalı, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=vghNC91cCOI>

¹⁰² Bkz. Hakan Cevher, “age”, 1995, s. 515

¹⁰³ Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *age*, 1942, s.120

¹⁰⁴ Rast makamındaki bu na'tin kaydı için bkz. *Kâni Karaca - Na't-ı Mevlânâ (İtrî)* (Mouzafphaerre, 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=ZlJIVjcEhhY&t=19s>

¹⁰⁵ Bkz. *Tahtgâh Etdi Vücûdum Milkini Sultân-ı Aşk - Evc Durak* (Nağme-i Aşk Youtube kanalı, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=6qyKSoTOqO4>.

yetersizliğinden ötürü var olan problemlerin tespitinden öteye geçememektedir. Ancak sosyal hayattaki bütün gelişmelerin müzikal pratikleri de olağan bir uyuma zorladığını tahmin etmek zor değil.

Nitekim *Lale Devri*'nin seçkinlerinde değişen zihniyet, edebiyata da yansımıştır. Bestecilerin de bu şiirleri tercih etmeleri, müzisyenlerin de dönemin atmosferinden etkilendiklerinin bir göstergesidir. Ergun, daha önceki devirlerde bazı örnekleri görülen, bestekârların tekke ve âşık edebiyatına gösterdikleri ilginin 18. yüzyılda arttığına dikkat çekmektedir¹⁰⁶. Bütün bunlar, müziğin, 20. yüzyıl öncesi Osmanlı'da 'an' ile irtibatlı olduğu ve 'nefes alan bir organizma' gibi görüldüğünün göstergesidir. Farklı coğrafyalardan gelen enstrümanlara¹⁰⁷ ve repertuara kolayca intibak gösterilmesi yahut bestelerin güfte seçimlerindeki güncel tercihler göz önünde bulundurulursa Osmanlı'da müziğin notaya alınmamasında bu güncel canlılığın korunması amacı yattığı anlaşılabılır.

1.5. 19. Yüzyıl Müzikal Değişiminin Kurucu Özneleri III. Selim ve Dede Efendi

Avrupa ile Osmanlı arasında mahcup kültürel etkileşimlerle geçen *Lale devri* ve daha geniş bir zaman dilimi olan premodern bir dönem olarak onsekizinci yüzyıl, yerini daha yoğun ilişkilerle devam edecek bir ondokuzuncu yüzyıla bırakmıştır. Bilimde ve teknikte Avrupa'nın Doğu toplumlarına göre fark açarak ilerlemesi karşısında bir refleks geliştiren Osmanlıların bu ilerlemeyi yakalama gayreti modernleşme denen süreci başlatacaktır. Hızla değişiminin yani yenileşmenin gerekliliğini dönemin devlet yöneticilerine anlatan şey ise savaşlarda alınan mağlubiyetler olmuştur. Savaşlardaki eski parlak günlere dönmek için de galip taraftan teknoloji ve taktik devşirmek gerekli görülmüştür.

1789 yılında Fransa halkı eski rejimin krallığı ve ortağı aristokrasiye (*ancient regime* temsilcileri) karşı ayaklanırken aynı tarihte Ruslarla savaşmaktan yorulmuş Osmanlı İmparatorluğu'nun başına Sultan III. Selim (1761-1808) geçmiştir. Padişah olduktan sonra kayıpları harp ile telafi düşüncesinin yanlışlığını yeni yenilgilerden sonra anlamış, savaş

¹⁰⁶ "Ayrı ayrı tavırlara malik olan bu zümreler arasında birtakım tedahüller vukua geldiğini de daima unutmamak lazımdır. Bilhassa klasik musiki üstadlarından bir kısmının diğer zümre musikilerine karşı daima mütemayil olduklarını görmekteyiz." Bkz. Ergun, age, 1942, s. 122

¹⁰⁷ İran menşei Çeng, Santur, çelik telli kanun vb. yahut Avrupa menşei violad'amore, klarnet, keman gibi örnekler verilebilir. Bkz. Fikret Karakaya, *Unutulmuş Osmanlı Sazları*, İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti, 2010, s. 13-15

tekniklerini ve teknolojisini geliştirmek üzere önemli adımlar atmıştır. III. Selim dönemi, düzende (nizam) yenilik (cedit) girişimleriyle doludur. Nizam-ı Cedit ordusu için mühendishaneyi geliştirmek, Fransızca dersi okutmak, yurtdışından kitaplar getirtmek, yeni fikirleri teşvik etmek III. Selim zamanında ortaya koyulan irade ve projelerdir. Toparlanan ordunun yeni kurallara intibak edememesi ve Yeniçerilerin bütün bu gelişmeler karşısında itibar kaybı endişesiyle yönetime uyguladığı baskılar, en nihayetinde padişahın tahttan indirilmesiyle sonuçlanmıştır. Başarısız bir girişim olarak görünen bütün bu gelişmelerin başta *Vaka-ı Hayriye* olmak üzere sonrasında değişim adına olumlu seyredecek süreci hazırladığı söylenebilir¹⁰⁸. Dar çaplı düzenlemelere sahne olsa da 1789-1827 arası, Tanpınar'ın ifadesiyle “*yenileşme ve müesseselerimizi Avrupalılaştırma fikrinin kökleşme*”¹⁰⁹ dönemidir. Avrupa'ya ilk daimî elçilerin gönderilmesi¹¹⁰, barut ve kağıt fabrikaları kurulması gibi gelişmeler bu dönemde gerçekleşmiştir¹¹¹.

Sultan III. Selim'in askerî ve siyasî kariyerindeki başarıları tartışmalı olsa da müzisyen kişiliğiyle müzik alanına yaptığı katkılar halen etkisini sürdürmektedir. Kendisi de bir neyzen ve tanburî olan Sultan'ın besteleri Türk müziği tarihinin şaheserlerindendir. Patronajının sadece kendi devri için değil Türk müziği tarihi bütününde önde gelen isimlerden olduğu söylenebilir. Anadolu Kavağı'ndan Arnavutköy'e, Üsküdar'dan Kağıthane'ye İstanbul'un dört bir yanında musiki meclisleriyle birlikte olmuş, adeta Türk müziğini İstanbul'a mayalamıştır¹¹².

Sultan III. Selim, nizam-ı devlete dair konuları mütalaa etmek üzere kurduğu meşveret meclisini andırır -hatta alan içinden bakıldığında daha ihtişamlı görünen- bir musiki kadrosunu etrafında toplamayı başarır. Tanpınar bu meclisleri şöyle tarif eder:

“...Böylece, bir taraftan memlekette zevk ve umumî hayat temayülleri, daha ziyade eskinin çerçevesi içinde kalmak şartıyla, yabancı unsurlarla zenginleşerek yavaş, fakat daima hissedilir bir şekilde garba doğru giderken, diğer taraftan büyük ve çok esaslı bir sanat şubesi,

¹⁰⁸ III. Selim devri reform hareketleri için bkz. Berkes, *age*, 2012, s. 91-133

¹⁰⁹ Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013, s. 68

¹¹⁰ Osmanlı diplomasisinde (gönderilen) elçilerin zaman değişen mahiyetini görmek için bkz. Namık Sinan Turan, “Osmanlı Diplomasisinde Batı İmgesinin Değişimi ve Elçilerin Rolü”, *Sosyal Bilimler Dergisi* 6, sy 2 (2004): 57-86.

¹¹¹ Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *age*, 2013, s. 69-71

¹¹² III. Selim'in musiki meclisleri hakkında geniş malumat için bkz. Selman Benlioğlu, *Saray ve Musiki*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018, s. 115-130

eski musiki de son rönesansını hazırlar. Hükümdarın etrafında hepsi birbirinden üstün sanat arlardan mürekkep bütün bir pl iades [yıldız takımı] vardı. Bilahare Dede'nin dehasıyla tamamlanacak olan bu rönesans, bugün bizim için bu devrin asıl yaşayan tarafını teşkil ediyor."¹¹³

Vardakosta Ahmed A a ( .1794), Hacı Sadullah A a (1760-1808), Tanburî İzak (1745-1804), Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821), Numan A a (1750-1834), K m rc zade Hafız Mehmed Efendi ( .1835),  akir A a (1779-1840) gibi isimler III. Selim döneminde saray himayesinde olan müzisyenlerden bazılarıdır¹¹⁴. Ancak dönemi idrak eden diğer müzisyenlerin de sarayın sanat politikalarından etkilenmemesi imkân dahilinde değildir. Zira III. Selim,  rne in, Abdürrahim Künhü Dede (1769-1831)'yi, besteledi i bir Ayin-i  erif (Hicaz) sayesinde müzik yeteneğini anlayacak ve saraya davet edecek kadar musikiye vakıftır. Bu tür  rnekler, Selman Benlio lu'nun¹¹⁵ *tekke,  ehir ve saray*   geninde tanımladığı  ehrin bütün musiki himaye merkezlerinin birbiriyle bağlantılı olduğunu g sterir¹¹⁶. * ehir*'den Hamparsum Limoncuyan ve himaye merkezi *tekke* olan Abdülbaki Nasır Dede de saray tarafından müziklerin notalanması üzere görevlendirilen, teşvik edilen isimlerdendir. III. Selim'in, bütün hareketliliğe dokunabilen merkeziet ili i amaçladığı açıktır. Kaybolan veya kaybolmaya yüz tutan eserlerin kayıt altına alınması gayesiyle atılan adımlar, bu dönemin sözlü kültürden yazılı kültüre geçildiği bir erken modern dönem olduğu şeklinde yorumlanmasına sebep olmaktadır.

Müzisyenler için *Medine-i F zıla*¹¹⁷ sayılabilecek bu "altın dönem" algısının içerisinde  ne çıkan sembol isim ise Hammam zade İsmail Dede Efendi (1778-1846) olmuştur ki Mevlev likteki *Dede*'lik makamını kendi ismiyle  zde le tirecek kadar güzel besteler

¹¹³ Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *age*, 2013, s. 75

¹¹⁴ Dönemdeki diğer müzisyenler için bkz. Benlio lu, *age*, 2018, s. 164-170;  .  ehvar Be iro lu, "III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1993

¹¹⁵ Dönemde musikinin himayesi için bir tasnif modeli olarak belirgin    merkez (Saray, Tekke ve  ehir) ve bunların tafsilatı için bkz. Selman Benlio lu, *age*, 2018, s. 75

¹¹⁶ Bkz. Selman Benlio lu, *age*, 2018, s. 77

¹¹⁷ Platon'un ütopik *ideal devlet*'ine benzer olarak Farabi'nin kurguladığı ideal devlet modeli. Ayrıntı için bkz. Mahmut Kaya, "el-Medinetü'l-fâzıla", içinde *D A*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, s. 318-320. Tanburî Cemil Bey'in de müzisyenin g rd   yüksek itibar bakımından yaşamak istediği dönemin III. Selim dönemi olduğuna dair beyanları rivayet edilmektedir. "...*Tanburî Cemil bu muhitten ölünceye kadar artan birsıkıntı duydu ve muhitinden  ikayetini belirtmek için bütün ömründe iki insana ve onların hayatta olduğu zamanlara derin  zleyi ini tekrarladı. Bunlardan birisi III. Selim, diğeri Mustafa Paşa'dır.*" Bkz. Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2002, s. 119. Yine Lem'i Atlı'nın anılarında da benzer bir III. Selim vurgusu, aktard   bir anekdotta mecliste bulunan müzisyenleri III. Selim'in huzuruna layık bulmasında görülür: "...*den mürekkep hakiki küme faslını ancak Selim-i Salis dinleyebilirdi.*" Bkz. Lem'i Atlı, *Canlı Tarihler Lem'i Atlı*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947, s. 100

bırakmıştır¹¹⁸. İsmail Dede, henüz çile yaparken Buselik makamında “Zülfündedir benim baht-ı siyahım” isimli ilk şarkısını besteler. Bu eserden haberdar olan III. Selim, İsmail Dede’yi Vardakosta Ahmed Ağa aracılığıyla saraya davet eder. Huzurda okuduğu bestesinden sonra ihsan edilen bir kese altın, maddî kıymetiyle ölçülemeyecek derecede manevî değeri haizdir¹¹⁹. İhsanı Hazret-i Pîr’den alma düşüncesi, onun manevî değerinin birinci göstergesidir. İkinci olarak da ihsana vesile olan padişahın kendi sanatını anlayan ve takdir eden müzisyen vasfından kaynaklanmaktadır. Bu meyanda yaklaşık iki yüz yıl sonra Tanburî Cemil’e verilen 300 altının manevî değeri, Dede Efendi’ninkiyle farklılık gösterir¹²⁰. Dede Efendi’nin gördüğü bu üst düzey ilginin müzik kariyerindeki etkisi yadsınamaz.

Malum olduğu üzere III. Selim’in döneminde birçok makam terkinin yapılması¹²¹, kompozisyonlarda takip edilen bol modülasyonlu çizgi, uzun soluklu soru-cevap motifleri, zaman zaman Avrupaî etkiler dikkat çekmektedir. Dönemin bütün bu özelliklerinin Dede Efendi’nin eserlerinde görülebileceği hakkında birçok otorite hemfikirdir¹²². *Köçekçe*’den *Ayin*’e, *Beste*’den *Şarkı*’ya, *Durak*’tan *Peşrev*’e çeşitli formlardan yüzlerce eseri bugüne ulaşmıştır. Eserlerinde ortaya koyduğu yenilikler hakkındaki yorumlarda beliren görüş, geleneksel Türk müziğinin kendi dinamiklerinden gelen bir iç ilhamla, geleneğe sadık olarak bir tecdid getirmesidir. Yalçın Tura’nın ifadeleri bu görüşlerin bir özeti niteliğindedir:

“Onun, günbatısı güneşiyle büyümüş bu çiçeklerinde, ba’zı kimseler, mûsikîmizin, adeta başka bir mihvere kaydığını görür gibi olmuşlardır. Ferâh-Fezâ’dan “Bülbül-i hoş-nevâ” “Bir verd-i ra’nâ” Rast’dan “Öpsem seni doyunca, “Gözümde dâim hayâl-i cânâ....”, “Dil bir güzele meyi etdi hele”, ve meşhur “Yine bir gül-nihâl”, Uzzâl’dan, Ey büt-i nev-edâ... gibi eserlerde, Türk Mûsikîsinin, makam mûsikîsinin, yerçekiminden kurtulmuş, fezânın boşluğuna açılmış, hür

¹¹⁸ Bkz. “Türk musikisinde ‘Dede’ ünvanıyla iştihar eden Derviş Ali ile Derviş İsmail’den başka kimse tanımıyoruz. Nâyî Osman Dede, Nâsır Abdulbakî Dede, Zekâî Dede, Neyzen Aziz Dede... gibi musiki aleminde ‘Dede’likle iştihar eden şahsiyetler ise ancak isimleriyle anılmışlardır.” Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musikisi Antolojisi Dinî Eserler*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1942, s.140

¹¹⁹ Rivayete göre bu karşılaşmadan sonra validesinin evine giden İsmail Dede Efendi, babasından tevarüs eden hamamı satıp da ihvana harcadığı için kendisine kırılmış olan annesine şu sözleri söyler: “*Anneciğim! Hamamı sattın da parasını tekkede dervişlere yedirdin diye bana darılmıştın; bak işte pîrim bana neler ihsan etti*”. Bkz. Rauf Yekta, *Esâtîz-i Elhân*, ed. Nuri Akbayan, İstanbul: Pan Yayınları, 2000, s. 148

¹²⁰ Sultan II. Abdülhamid Han, huzurunda Cemil Bey’i dinledikten sonra Refik Fersan’ın aktardığı bilgiye göre 300 altınla ve daha başka hediyeler de bahşeder. Detaylı bilgi için bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 103

¹²¹ Dönemde gerek III. Selim ve gerekse dönemin müzisyenlerince birçok yeni makam terkihi dikkati çeker. III. Selim’e 19 makam atfedilirken, Dede Efendi’nin Arabankürdî, Hicazbûselik, Neveser, Sabâbûselik ve Sultânîyegâh makamlarını terkiib ettiği bilinmektedir. III. Selim’e ait makamlar hakkında bkz. Benlioğlu, *age*, 2018, s. 255-261; Dede Efendi hakkında bkz. Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 2000, c. 1, s. 539

¹²² İsmail Dede Efendi’nin geniş biyografisi için bkz. Yılmaz Öztuna, *Dede Efendi*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987

yaratıcılığının yerine, adeta, tonal mûsikînin çekim merkezleri, kutubları ya da, yer çekiminden kurtulamayan bir cismin, belli yörüngelerde ümitsizce dönüşü hissedilir."¹²³

Ne var ki Dede Efendi'nin eserleri sadece bu iki tavır ile sınırlı değildir. Zikredildiği üzere birçok türde eser vermiştir. Örneğin Karcıgar makamındaki Köçekçeleri, Dede Efendi'nin İstanbul folkloruna gösterdiği ilginin mahsulüdür ve en az Ayin'leri kadar kıymeti haizdir¹²⁴. Dede Efendi'nin de III. Selim'in de bestelerinde havailik yahut Batı etkisi tartışmasından ziyade öne çıkarılması gereken özellikleri, bestelemeye ilgi duydukları form çeşitliliği olmalıdır.

Diğer taraftan mezkûr bestekârların *klasik çizgi* olarak görülen bestelerinde bir yabancı etkiden tamamen müstağni oldukları iddia edilebilir mi? III. Selim öncesine atfedilen eserlerde yine III. Selim döneminin üslubu görülmesi muhtemel bir yabancı etkiyi müzik eserleri üzerinden teknik olarak çözümlememize engel olmaktadır. Ancak tartışılmaz olan şudur ki -III. Selim'den- daha evveli birtakım sathî bilgilerle dolu olan Türk müziğinin notalarla kayıt altına alınması ve bugün üzerine yorum yapabilme salahiyetinde olunması, Batı ile girilen ilişkilerin artması neticesinde gerçekleşmiştir. Diğer taraftan yabancı unsurlarla entegrasyonun, sanatta salt kimliğin oluşmasına etkisi Kuban'ın ifadeleriyle özetlenebilir: "*Üsluplar genellikle başka iklimlerden gelen rüzgarların taşıdığı tohumlardan doğarlar*"¹²⁵. Nitekim 17. yüzyıl, kaynakların muavenetiyle söylenebilir ki Türk müzik kültürü bir ölçüde İran müziği etkisindedir. 18. yüzyılda ise Avrupa ile başlayan etkin temaslar, bu yüzyılın sonunda daha ileri derecelere ulaşmıştır. Bu dönemde her alanda açıkça tebarüz eden *nev*, *cedid* türevi kavramlar göstermektedir ki bir arayış, içinde bulunulan nizama farklı bir bakış açısı getirmek arzusu hakimdir. Bu noktada, III. Selim ve Dede Efendi'nin müziklerinde Avrupa tesirinin müzikal yapıya doğrudan birtakım unsurların ithal edilmesiyle gerçekleşmediği muhakkaktır. Fakat bu dış etki, değişimin gerekliliğine sevk eden bir itici güç konumundadır. Ortaya konulan eserlerle (III. Selim üslubu diyebiliriz) gerek

¹²³ Bkz. Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayınları, 1988, s. 35. Cinuçen Tanrıkorur bu konuda daha keskin bir söylemi benimser: "*Dede, II. Mahmud ve Abdülmecid'in Batı taklitçiliği modasına uygun olarak -Kâr-ı Nev ve Yine bir Gülnihal gibi- cazip 'medyatik' parçalar bestelemiş, ama oyunun tadını kendisi de beğenmediği için, 'Artık bu oyunun tadı kalmadı' diyerek kalkmış Hacca gitmiş.*" Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kültürü Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 109

¹²⁴ Bilindiği üzere Dede Efendi'den çok daha evvel yaşamış Tanburî Mustafa Çavuş'a (1700-1770) atfedilen eserlerin birçoğu da hareketli tavidir. Mustafa Çavuş'un eserleri için bkz. Suphi Ezgi, *Tanburî Mustafa Çavuş'un 36 Şarkısı*, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1948

¹²⁵ Bkz. Doğan Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982, s. 122

İran gerek Avrupa gerekse Arap etkisinden müteşekkil olsun hiçbirleriyle tek başına karşılaştırılmayacak derecede farklı, müstakil bir Türk zevki zuhur etmiştir. Hepsinden önemlisi, bütün bu gelişmeler Türk müziğine yüzyıllar sürececek bir mukavemet kazandırmış, tıpkı Dede Efendi gibi *hepçil*¹²⁶ bir müceddîd olan Tanburî Cemil Bey'in 19. yüzyıl sonunda gelmesine kapı aralamıştır.

Böyle yenilikçilerin ortaya çıktığı bu dönem, dış etkilerden bağımsız bir iç gelişim süreciyle açıklanamaz. Zira bu yeniliklerin tamamen Türk müziğinin içinden olduğu varsayılıyorsa daha önce de olması gerekirdi. Yahut Türk müziği de Avrupa'daki gibi -çok sesliye doğru- bir seyirde ilerlemesi gerekirdi.

Açıkça söylenebilir ki sosyal hayatın bir parçası olan müzisyen, yaşadığı dönemin siyasî ve sosyal gelişmelerinden etkilenmektedir. III. Selim dönemi için askerî ve teknolojik modernizasyon çalışmalarında hedeflenen amaç tehire mecbur olmuşsa da Türk müziğinde çalınan maya tutmuş denebilir.

¹²⁶ Hem bitkisel hem hayvansal gıda ile beslenen insan ve hayvanlar için kullanılan bu kelime (İngilizcesi *omnivore*) Richard A. Peterson ve Albert Simkus tarafından sanayileşmiş toplumlarda farklı sosyal tabakaların kültürlerinin etkileşiminden bahseder ve bu farklı kültürel birikimlerin hepsiyle ilgilenmeye çalışan, yararlanan insanları *hepçil* kavramıyla açıklar. Bkz. Richard A. Peterson ve Albert Simkus, "How Musical Tastes Mark Occupational Status of Groups", içinde *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, ed. Michèle Lamont ve Marcel Fournier, London: The University of Chicago Press, 1992, 152-186

Bölüm 2: 19. YÜZYIL İSTANBULU'NUN SOSYOKÜLTÜREL ATMOSFERİ İÇİNDE BİR PORTRÖ OLARAK CEMİL BEY

2.1. Pîr'den Deha'ya Osmanlı Sanatı Yüceltme Kültüründe Değişim

Son yıllarda yapılan bazı akademik çalışmalarda deha mefhumuna karşı geliştirilen argümanların çıkış noktası, sanatçıyı anlatırken yüceltici ifadeler kullanmanın sanatçıyı bütüncül olarak anlamada bir engel teşkil etmesi veya doğuştan var olan özelliklerin başarıyı tanımlamada bir kıstas olamayacağı gibi hususlardır. Bazı yorumlarda ise deha, 19. yüzyılın romantizminin bir yansıması, modası geçmiş bir kavram olarak nitelendirilmektedir. Deha'nın ne olup olmadığına yahut nasıl algılanması gerektiğine dair bir açıklama yaparak tartışmalara dahil olmadan evvel bu karşıt söylemlerin gerekçelerini daha detaylı incelemek yerinde olacaktır. Bu bölümde Türk/İslam medeniyetinde sanatçıya atfedilen yüceltme kültürleri üzerinde duracağız. Kavramın devşirildiği Avrupa medeniyetinin bakış açısıyla Türkiye'deki yüzeysel tezahürlerini karşılaştırmak üzere yola çıkacağımız için tartışmamızı, Avrupa'da gelişmiş felsefî akımların ışığında değil kaba tahlillerle yapmakla kifayet edip asıl meselemiz olan dehanın son yüzyılda Türkiye'deki kullanımına döneceğiz. Konumuzla ilgili tartışmada, Cemil Bey'in deha/dâhi olarak anılmasına itiraz eden en detaylı çalışma olduğu için, Cem Behar'ın 2016'da kaleme aldığı “Tanburi Cemil Bey'e Nasıl Bakmalı?”¹²⁷ başlıklı bildiri metnindeki pasajlar üzerinden ilerleyeceğiz. Deha mefhumuna karşı itirazları birkaç başlık altında şu şekilde özetleyebiliriz:

- Muhalif söylemlerin ilk durağı, bu kelimenin *kendiliğindenlik* anlamı taşıyan epistemolojik kökenidir. Çaba ve çalışmanın ikinci planda kaldığı böylesi olağanüstü bir durumun imkânsız olduğu ve hayret verici başarıların ancak çok çalışılarak elde edilebileceği üzerinde durulur.

¹²⁷ Bkz. Cem Behar, “Tanburi Cemil Bey'e Nasıl Bakmalı?”, ed. Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu, (Tanburî Cemil Bey Sempozyum Bildirileri), İstanbul: Küre Yayınları, 2016. Behar ile aynı görüşü paylaşan bir diğer araştırmacı da Murat Bardakçı'dır. Bir televizyon programında sarf ettiği sözler şu şekildedir: “*Tanburî Cemil Bey için deha sözünü kullanmaya ben karşıyım. Tamam, çok iyi müzisyendir. Arada söyleyim çok kötü bir nazariyatçıdır. [...] Niçin karşıyım? Cemil Bey'in şansı gramofonun olduğu çağda yaşamış olmasıdır. Cemil Bey çok iyi bir tanburîdir fakat çok kötü bir kemençecidir. [...] Deha başka bir şeydir, Cemil Bey çok iyi bir icracıdır ama deha filan değildir...*” Bkz. Murat Bardakçı, *Tanburi Cemil Bey tartışması - Tarihin Arka Odası* (16.05.2009) (Le Sursis Youtube kanalı, 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=e43iFZ-z-6k>

Doğuştan bir enstrüman çalma yetisiyle donatılmış veya perspektif, ışık gibi resmin bütün inceliklerine eğitim almadan vâkıf olan bir insan olamayacağı kabul edilir¹²⁸.

- Bir sanatçıya dâhilik gibi bir kutsiyet atfedildiği zaman onun yeteneği ve ortaya koyduğu ürün hakkında objektif olunamayacağı, dolayısıyla akademik tahlillerin sıhhati için engel olacağı gerekçesiyle dehaya karşı durulur. Abartılı ve efsanevî bir paye verici ifadelerin, hakikatin önüne perde olduğu ileri sürülür¹²⁹.
- Başarının ancak iyi bir *eğitimle* olabileceği gerekçesiyle deha mefhumu reddedilir. Bunun sebebi de yine dâhilerin doğuştan yetenekle donanmış olarak gelmediği iddiasıdır. Ancak tüm hatlarıyla standart bir dâhi profili olmadığı için kendi kendine öğrenmek de başka örneklerde dehanın sembolü olarak gösterilebilmektedir. Böylesi -kendi kendine öğrenmiş- bir dâhi profili reddedilirken ise başarı, sosyal çevreye bağlı görülür ve iyi eğitim alınabilecek çevrede doğmanın şans, tesadüf olduğu noktasından hareket edilir.

Özetle deha kavramına karşı çıkışlar; kendiliğindenlik, gerçeğe perde olmak, eğitim ve sosyal çevre gibi başlıklar altında toplanabilir. Bu başkaldırıları, tarihsel olarak nasıl bir birikimin karşısında durmaktadır? Deha kavramının nispeten yeni (19. yüzyıl sonu) bir kavram olduğu kabul edilebilir mi? Bu noktada Osmanlı’da sanatçıya kutsiyet atfetmenin veya onu yüceltmenin tarihsel sürecine ve sebeplerine bakmak yerinde olacaktır.

Bir insanı tanrısalılaştırma, ululama refleksi, üstün yeteneklerin ve başarıların mitleştirilmesi, her kültürde görülmesi muhtemel bir durumdur. Osmanlı geleneğinde sanatçılara, zanaatkârlara bu türden atıflar yapıldığını biliyoruz. Kendinden öncesine saygı duyma prensibi içindeki bu coğrafyanın geleneksel meslek gruplarına mensup herkes, geçmişten ve kendi zamanından yaptığı o işle ilgili kutsal temsilcilerle manevî bir rabıta kurar. Tarihsel olan yüce zat, o yapılan işin ilk ustası kabul edilir ve bu misyon, genellikle

¹²⁸ “Kaldı ki Cemil Bey bu deha durumuna, bu virtüözlük seviyesine sadece Allah vergisi müzik yeteneği sayesinde kolayca ve kendiliğinden gelmiş değildir. Bilakis, bu erişilmesi zor ustalık düzeyine çok çalışarak, büyük gayretlerle, bu yolda gecesini gündüzüne katarak ulaştığını gayet iyi biliyoruz.” Bkz. Cem Behar, “Tanburi Cemil Bey’e Nasıl Bakmalı?”, age, 2016, s. 11

¹²⁹ Cem Behar’ın bu hususta sarf ettiği ifadeleri şu şekildedir: “...inceleme konusu edilen bir sanatçıyı deha olarak adlandırıp bu kategoriye sokmak işin kolayına kaçmaktan başka bir şey değil. [...] Deha kelimesi hiçbirşey açıklamaz. Deha tek ve tekildir, sadece bir Allah vergisidir. Sessiz bir kabulü gerektirir ve hiçbir incelemeye, ciddi araştırmaya mahal bırakmaz. Öncesi, oluşum tarihi, sebebi yoktur. ‘Deha’ ancak hayranlık ve övgüye konu olabilir, ciddi analiz ve bilimsel incelemeye değil.” Bkz. Cem Behar, “Tanburi Cemil Bey’e Nasıl Bakmalı?”, age, 2016, s. 11

ilahî karakterlere yüklenir¹³⁰. Modern tıpta doktorların Hipokrat yemini etmesi, bu tür bir ilişki geleneğine benzer. Geçmiş bir karaktere pîr olma vasfı atfedebilmek için, o karakterin, mesleğini iyi yaptığına dair biyografik delillere ihtiyaç vardır. Peygamberler ve tasavvuf büyükleri gibi ilahi karakterler uğraştıkları mesleğe mensup sınıflar tarafından o mesleğin pîri yani kurucusu olarak tanımlanabilmektedir. Bu kuruculara örnek olarak şunlar zikredilebilir: “Hz. Âdem çiftçilerin, Hz. Nûh gemicilerin, Hz. İdrîs terzilerin, Hz. Dâvûd demirci ve zırhçıların, Hz. Lokman hekimlerin, Hz. Selman-ı Fârisî berberlerin, Ahî Evran debbağ esnafının, Hz. Hallâc-ı Mansûr hallaçların pîri kabul edilir.”¹³¹ Hz. Dâvûd (a.s) peygamber, İslâmî kaynaklarda geçen, sesinin güzelliği ve müzikle uğraştığı yönündeki bilgiler dolayısıyla müzisyenlerin pîri olarak anılmasına sebep olmuştur.¹³² Kaynaklar Hz. Dâvûd dışında başka müzisyen pîrlerden de bahsetmektedir. 18. yüzyılda Charles Fonton, Osmanlı’nın başkentinde gözlemlediği müzik yaşamını anlatırken Türklerin, müzik ilminin kaynağını, hiç talebe yetiştirmeyen efsanevî bir *Hoca*’ya ve sağır köle rolü yaparak ondan müziği öğrenen *Gulam Şadi*’ye atfettiklerinden bahseder¹³³. Pîr mefhumuna benzer bir yüceltme, önemli tarihî şahsiyetlerin bazı enstrümanların mucidi olarak işaret edilmesinde görülür. Evliya Çelebi (ö. 1684), *Seyahatname*’sinde, birçok enstrüman için bu tür mitleri naklederken “*ruha gıda, cana safâ*” olan musikinin ilk terennümlerini Pisagor’a kadar götürür: “*İlk yapılan daire ve kamıştan yapılan kavaldır. Filozof Fisagores yapıp Belkıs’ın zıfâf gecesinde çalındı*”¹³⁴. Aynı eserde, dönemin enstrümanlarından *Kemençe*’nin mucidi olarak Farabi’ye, *Ney* için Hz. Musa Peygamber’e (a.s), *Kudüm* sazı hakkında Hindistan bölgesinde Malva devletinin kurucusu olan Huşeng Şah’a (1405-1435), *Kopuz* için Fatih Mehmet Han’ın vezirlerinden Hersekoğlu Ahmed Paşa’ya, *Çöğür* sazı için Germiyanoglu

¹³⁰ Bkz. Sâfi Arpaguş, “Pîr”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007

¹³¹ Sâfi Arpaguş, “Pîr”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007

¹³² İslam Ansiklopedisinde Hz. Dâvûd’un Zebur’u bir musiki aleti eşliğinde okuduğu yine Zebur’da nakledilirken, sesinin güzelliği ile ilgili Rasûlullah (s.a.s)’in şu hadis-i şerîfi nakledilir: “*Dâvûd’a kıraat kolaylaştırılmıştır. O bineğinin hazırlanmasını emreder ve daha bineği hazırlanmadan Zebur’u okurdu; ayrıca yalnız kendi el emeğini yerdî*” Buhârî, ‘Enbiya’, 37; ‘Tefsîr’, 17/6. Bkz. Ömer Faruk Harman, “Dâvûd”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994

¹³³ Bkz. Charles Fonton, *age*, 1987, s. 52-55. Türk müziği repertuarında bestekârı Gulam Şadi olduğu rivayet edilen eserler günümüze kadar ulaşmıştır. Rehavi makamındaki Kâr bunlardan biridir, sözleri “*Âfet-i sâd dudimani ateş-i sâd harmeni*” mısraıyla başlar.

¹³⁴ Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*, ed. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı, c. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 636-637

Bey’i Yakub Germiyanî’ye mucid olarak atıfta bulunulur¹³⁵. Esasen önemli bir tarihî karakter olsun olmasın herhangi bir enstrüman için bir mucid yakıştırması bile Türk müziğinde kişisel efsanelerin geçmişi hakkında fikir verir.

Yine pîr gibi, meslekî anlamda öncül olmak manasında başka kavramlara da Osmalı kültür hayatında rastlanır. Kible, kıdvet, kutup vb. kavramlar da mesleğin en zirve noktasında olduğu kabul edilen bir isim ile manevî bağ kurmak için türetilmiş sembolik sıfatlar veya makamlardır. Bu unvanlar da pîr’de olduğu gibi o mesleğin ilk icra eden ismine atıfta bulunmak için kullanılabildiği gibi daha çok yaşanılan çağda o mesleği icra eden en büyük isme verilir. Örneğin Müstakimzâde’nin (ö. 1788) *Tuhfe-i Hattatîn* isimli, hattatların biyografilerini ihtiva eden eserinde, Hattat Şeyh Hamdullah Efendi’den (ö. 1520) bahsederken “*Kıbletü’l-küttâb*”¹³⁶, “*üstâd-ı âgâh, kıdvet-i ehlü’l-hatt-ı üli’l-elbâb*”¹³⁷, “*sahibü’l kerâme ve’l intibâh*”¹³⁸ gibi sıfatlar kullanır. Eserde, Kıbletülhattatîn Şeyh Hamdullah’ın birebir talebeleri dahi ondan meşk etmeleri sebebiyle yüceltmeye layık görülür¹³⁹. Tasavvufî bir terim olan *kutup* tabirinin, mesleğinde mükemmeliyet gösteren şahsiyetler için kullanılması çok eski devirlere dayanır¹⁴⁰. Meslek sahibinin pîr ile kuracağı rabitanın şeklen belli bir standardı yoktur ama en genel ifadeyle rabita kurulacak kişinin ismi anmak ve onun ruhu için dualar okunmak suretiyle yapılacak işte manevî himmeti (yardım) beklenir. Müstakimzâde, Şeyh Hamdullah’la rabita kurmayı tavsiye ve formülize ederken Hüsn-i hat ile uğraşma arzusunda olanların önce Şeyh Hamdullah’ın ruhuna bir *Fatihâ-ı Şerîfe* okuduktan ve ondan istimdâd etmelerinden sonra vazifenin gerekliliklerini uyguladıkları takdirde, kısa sürede

¹³⁵ Bkz. Evliya Çelebi, 2008, c. 1, s. 636-646. Evliya Çelebi’nin eserleri üzerinden müzikal değişimin değerlendirildiği bir çalışma için bkz. Ersu Pekin, “Evliya Çelebi müzik değişiminin neresinde?”, içinde *Çağının Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*, ed. Nuran Tezcan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 307-345

¹³⁶ Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *Tuhfe-i Hattatîn*, ed. Mustafa Koç, İstanbul: Klasik Yayınları, 2014, s. 78

¹³⁷ Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *age*, 2014, s. 171

¹³⁸ Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *age*, 2014, s. 184

¹³⁹ Şeyh Hamdullah efendinin talebeleri arasında bulunan Şehzade Korkud (ö.1513) hakkında Müstakimzade’nin kullandığı ifadeler şu şekildedir: “...Amasya’da Şeyh Hamdullah merhumdan temeşşuk eden gürûh-ı aliyyedendir.” Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *age*, 2014, s. 334

¹⁴⁰ “İbnü’l-Arabî [1165-1240] bir işin erbabı ve ustası olan, herhangi bir nitelik veya yetenek kendisinde en mükemmel şekilde tecelli eden kişilere de kutub nazarıyla bakar. Mesela, bir çağda en mükemmel mütevekkil kim ise o çağda tevekkül ehlinin kutbu odur. Buna göre kutub bir tür prototiptir, belli bir zümrenin veya mesleğin ideal temsilcisi ve pîridir.” Bkz. Süleyman Ateş, “Kutub”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.

muvaffakiyet göreceklerinden bahseder¹⁴¹. Sözlerinin devamında ise kendisinin tecrübe ettiğini söylediği, manevî rabîta kurmanın çok daha spesifik bir örneğini dile getirir:

*“Biri dahi bir kalem-i sülûs ve bir kalem-i nesh müceddeden şakk u kat' u katt eyleyip bir kağıda sarıp kabr-i şerîfinden elleri beraberine iki parmak kadar türabını hafr ve salat u selam ve ta'zim-i istimdad u ihtiram ile defn edip bir cum'a gecesinden bir hafta mürurunda o hafr eylediği vakte ihrac edip tesvîdi vaktinde her mübaşeret eyledikçe teberrüken onunla bir satr yazıp sonra aher kalemle temeşşuk u ta'allüm olunmak eser-pezir-i hüsn-i kemâl olduğu meşhudumuzdur.”*¹⁴²

Pîr, kutub veya diğer vasıflar, meslek gruplarını ilgilendiren kurumlarla ilişkiliyse de bu özel rabîtanın kurulduğu isimler, kültürel hayatın tamamına şamil olan önemli birer figür olmuşlardır. Yani her meslek gurubunun pîri veya kutbu herkes tarafından bilinmektedir ve bir mesleğin amatör temsilcileri de bu irtibatın parçasıdır.

Bütün bu gelenekteki asıl amacın, sanatçının, yaptığı meslekte ne kadar iyi olursa olsun kendinden çok daha iyi bir öncülü olduğunu hatırlaması, böylelikle sanatıyla beraber kibir ve enaniyet duygularından uzaklaştırılarak manevî olarak da eğitilmesi için bir *usûl* olduğu tahmin edilebilir.

Sanatçının üretiminde yeni bir yöntem/söylem/ifade arayışı içinde olması, aşına duyguları henüz keşfedilmemiş biçimlerle anlatma arzusu, her zaman var olagelmıştır. Lakin yeni sözler söyleme cüreti, geleneksel sanatların üslup döngüsü içinde olmak zorunluluğundan ötürü her sanatçıda kolayca belirmez. Zira geleneğin görünmez otoritesi (kolektivite) sanatçıdan evvelki sözü *taklit* etmemesini isterken aynı zamanda onu (eskiyi) *takip* etmesini de bekler. Küçük adımlarla ilerleyen sanatın bu geleneksel değişim mekanizmasının coğrafyalar arası kolayca geçiş yapabilen *müziği* derinden etkilememiş olduğu düşünülebilir. Ne var ki, Osmanlı dönemi Türk müziğinin -belgelerin izin verdiği nispette ölçülebilen- bazı dönemlerinde, hayatî derecede değişimlere sebep olacak alışverişlerin yaşanmadığını söyleyebiliriz¹⁴³. Geleneksel sanatçının seçtiği öğeler (kelime, renk, üslup, motif vb.) geleneğe aykırı gelmemek zorunda, diğer taraftan da gerek

¹⁴¹ “Hüsn-i hat arzusunda olanlar karalamak murad eyledikte ruh-ı latiflerine istimdaden bir Fatihâ-ı şerîfe kıraatinden sonra üstadından malik olduğu meşklerini bir miktar mütala'a edip ba'dehu tahrir eürü eylemek, az vakte tahsiline sebep ve sürî vü manevî hayr ve berekat-ı hatta nail ü vasıl olmak mücerredir...” Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *age*, 2014, s. 172

¹⁴² Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *age*, 2014, s. 172

¹⁴³ Bu stabil durum, ancak kayıt teknolojisinin gelmesinden sonra değişmiştir. Sesin kaydedilmesinin toplum ve sanatın işleyişi üzerindeki etkileri hakkında bkz. Bölüm 2.4 ve 4.5

içgüdülerinin orijinalliğe meylettirmesi gerekse bulunduğu çevrenin zorlamalarıyla sanatçı, yenilikler bulmalı, tekrara düşmemelidir. Ancak en nihayet, yepyeni ama gelenekten aykırı bir ürün ortaya koymaktansa tekrar etme pahasına da olsa geleneğin içinde kalmayı tercih eder. Uzun vadede geleneksel sanatın (Türk müziğinin) değişim çizgisinde büyük sapmalar olmaması böylesi bir genelleme için yeterli bir dayanaktır. Karşılaştığı ikilemin doğal bir sonucu olarak sanatçı, irad edeceği yeniliklerin sınırlarını tekrar tekrar düzenlemek ve geçmişle temasını korumaya gayret etmek zorundadır. Ancak buradaki mecburiyet, modernleşme gibi yaşamın bütününe kapsayan ve felsefi ekseninde büyük kaymaların olmadığı dönemlerde, bir enstrümanistin akort yapma zorunluluğu yahut bir hattatın yazmak için mürekkebe ihtiyaç duyması kadar doğal ve sanatın bir rüknü olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla geleneksel sanatın işleyiş sürecinde *zorluklar* olduğu çıkarımı, bugünün anlama biçimiyle geriye doğru bir tahmin ile ancak yapılabilir. Çünkü modernleşme gibi, zincirleme reaksiyonla hayatın her alanını belli düzeyde saran bir değişime tanık olmayan sanatçıdan, sanatında bireyselleşememenin şikayeti beklenmez.

Fuzulî (ö. 1556) gibi kendi döneminde bir hami bulamadığından müşteki ve söylemlerinde cüretkâr bir şairin ağzından şiirin yaratım süreci hakkında dökülen serzeniş ifadeleri ise nadirattandır. Farsça divanının mukaddimesinde Fuzulî, şu sözleri söyler:

“...Öyle zamanlar olmuştur ki gece sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmunu bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevârûde düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler: ‘Bu mazmun anlaşılmıyor, bu lafız erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez.’ der demez o mazmun gözümden düşmüş hatta kalemi elime alıp onu kâğıda geçirmek bile istememişimdir. Ne tuhaf hâldir bu, söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir diye yazılmıyor...”¹⁴⁴

Türk müziğinde müzikal olarak gelenekten kopuşu, bireyselleşme yönündeki adımları mevcut repertuar üzerinden tahlil etmek çok zordur. Ancak Fuzulî’nin sözleri, Türk sanatında bireyselliğin çok daha evveline dayandırılabilceğini göstermektedir¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Bkz. Ali Nihat Tarlan, *Fuzuli Divan Şerhi*, Ankara: Akçağ yayınları, 2009, s. 10. Ardından Fuzulî’nin kendi kaleminden halini özetlediği beytin Türkçe karşılığı ise şöyledir: “Geçip giden eski dostlar ibare ve manaları öyle yağma etmişler ki artık şiir fezası bizim için çok darlaşmıştır. Ah, bu bizden önce gelmek yok mu?”

¹⁴⁵ Avrupa sanatında bireyselleşmenin tarihsel izlerini süren bir araştırma, müzisyenlerin ilk bireysel sayılabilecek teşebbüslerini 17. yüzyıla dayandırmaktadır. Bkz. Tzvetan Todorov, Bernard Foccroulle, ve Robert Legros, *Sanatta Bireyin Doğuşu*, çev. Esra Özdoğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014

Fuzulî'nin de kendi alanında bir kutub gibi görülmesine¹⁴⁶ nazaran denilebilir ki problemin başladığı yerde yeni bir pîr doğmuştur. Ancak Fuzulî gibi iç dünyasını açıkça yansıtmamış ve bu yüzden pek malumat sahibi olunmayan sanatçıların yüceltilmesinde ise o sanatçıya başka değerler atfedildiğini görürüz. Herkesin öncülüne saygı duyduğu hiyerarşik sistem içinde, yeni bir pîr için olağanüstü bir duruma ihtiyaç duyulması anlaşılabilir bir durumdur. Zira her kutup kendinden evvelki kutba aynı saygı içerisindedir. Bu anlamda yine Müstakimzâde'nin Şeyh Hamdullah'ı Hattatların pîri olarak zikretmesi örneğini ele alabiliriz. Müstakimzâde'ye göre, Şeyh Hamdullah'ın yeni bir usûl meydana getirme hususunda çektiği ızdırapların ardından Hazret-i Hızır (a.s) imdadına gelmiş ve ona ilim talim ettirmiştir. Tuhfe-i Hattatîn'de konunun geçtiği pasaj şu şekildedir:

“‘Temeşşuk’ (840) lafz-ı tarihinde Hamdullah-ı âgâh kadem-nihade-i âlem-i şehade olup tahsil-i ilm ü kemal ve üstadları Hayrüddin-i Maraşî'den hüsn-i (hatt-ı) sülüs ü neshi temeşşuk esnasında kendilere mahsus olan tavr u vadiyi asar-ı eslaf-ı kirâm ve hutut-ı Yakut-ı benamdan istifham ve sahife-i zihnlerine irtisam, lâkin hârice çıkarıp kuvvetten fiile getirmek mümkün olmaz idi. Bu babda kemal-i ızdırab üzere iken Hazret-i Hızır-ı ati'z-zikr -aleyhisselâm-zuhur edip kendine o tavrı talim ve bir mikdar müzakere ile tesliyet-i amim peyda olup vakîâ endek zamanda safha-i hayalinde merkur olan vadi edna himmetle kendilere hediye-i behiyye ve hibe-i vehbiyye-i rabbaniye olmuştur.”¹⁴⁷

Fuzulî ve Şeyh Hamdullah'ın hikayelerindeki farklılıklara rağmen her ikisi de takipçilerince yüce bir şahsiyet olarak algılanmaktadır. O halde, içinde bulunduğu geleneğe aykırı davranmak pahasına da olsa sanatta yenilikler yapmaya zorlayacak derecede üstün yeteneklere modern öncesi devirlerde de rastlanmaktadır. Bu isimlerin yaratım sürecinde yaşadıkları zorluklar, onların, gelecek kuşaktaki meslektaşlarının yöneldiği birer kutub olmalarını engellememiştir. Fuzulî gibi çok çalışarak başarıya ulaşmış (kesbî) birisi de Şeyh Hamdullah gibi gayretin ötesinde doğuştan kabiliyetle donatılarak (vehbî) geldiği farz edilen bir sanatçı da sembol olarak görülebilmektedir.

Örneklerde de görüldüğü üzere geleneksel sanatlarda, geçmişe büyük bir saygınlık ve üstünlük atfedilir. Ancak bu durum koşulsuz bir kabulleniş değildir, zira, biyografilerde selefeye yönelik eleştirilere sıkça rastlanır. Öteden beri, malumun tekrarı niteliğindeki monolog tarzı biyografiler bir kenara bırakılırsa, biyografilerde hem yüceltici hem de eleştiri nitelikli

¹⁴⁶ “Türk edebiyatını silsileli bir dağ gibi düşünürsek Fuzulî'nin dehası onun en yüksek zirvesini oluşturur.” Bkz. Ali Fehmi, “Fuzulî Gazellerinin Bazı Poetik Özellikleri Hakkında”, çev. Günay Kâzım Çatalkaya, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, sy 8 (2012), s. 133

¹⁴⁷ Bkz. Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, *age*, 2014, s. 171

ifadelerin bir arada kullanılabildiği görülür. Bir yazım tekniği olarak tarafsızlık adına bu hususa adeta özel olarak dikkat edilmiş gibidir. Örneğin Şeyhülislam Esat Efendi, müzisyen biyografilerini yazdığı meşhur eseri *Atrabülâsâr*'da, sanatçı eğer üstün başarılar göstermişse onu “*ilimde kıvılcım saçıcı*”¹⁴⁸, “*ehliyet tekkesinin şeyhi*”¹⁴⁹ yapar “*üstâdiyet sandalyesine*” oturtur¹⁵⁰. Ancak Esad Efendi'nin, tenkid etmek ihtiyacı gördüğünde bahse konu olan kişi için yergilerini söylemekten de çekinmediği görülür. Nitekim bugün Türk müziğinin en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilen Buhurîzade Mustafa İtrî Efendi hakkında şu ifadeleri kullanır: “*Gerçi, garip edalı sedası, telleri paslı çeng gibi ahenksiz, perdesiz ve kararsız idi. Lakin, üstadlık mertebesinde anber ve öd ağacının dumanı gibi en yüksek göğe yükselmiş ve çok taze bir gül kokusu gibi alemin dimağını hoş kokularla doldurmuştu.*”¹⁵¹ Aynı sanatçı hakkında kullandığı yüceltme ifadelerinde zengin bir çeşitlilik, olabildiğine serbest bir tahayyülün kelimelere yansımaları görülür:

“Musiki ilminin zamanından önce olgunlaşan çocuğu olup, bülbül nağmelerinin ebkârını gidermekle, çocuk sahibi bir baba ve musiki ilminin yeni bülüğe ermişlerine incelik aşılayan bir büyük baba gibi olmuştur. Gerçekte, adı geçen fennin ocağında sakalını ağarttığı ve hakikat peşinde koşan üstadlar zümresine nükte gösteren bir baba olduğu için üstadlığı kainatça meşhurdur.”¹⁵²

Bir sanatçıyı kendi zümresi içinde anıldığı sıfatlarla anmanın, sanatçının olumsuz taraflarını söylemeye engel teşkil etmeyeceğinin, geçmişten ve günümüzden daha birçok örnekleri verilebilir¹⁵³. Öte yandan modern öncesi zamanlarda pîrlük makamının her meslek içinde görülmesi, bu geleneğin topluma şamil olduğunu gösterse de bugünle kıyaslandığında nispeten daha küçük, sınırlı bir alan içerisinde geçerli olduğu söylenebilir.

¹⁴⁸ Bkz. Zeynep Sema Yüceışık, “Şeyhülislâm Esat Efendi Atrabül-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, 1990, s. 154

¹⁴⁹ Bkz. Zeynep Sema Yüceışık, “age”, 1990, s. 158

¹⁵⁰ Bkz. Zeynep Sema Yüceışık, “age”, 1990, s. 149

¹⁵¹ Bkz. Zeynep Sema Yüceışık, “age”, 1990, s. 160

¹⁵² Bkz. Zeynep Sema Yüceışık, “age”, 1990, s. 162

¹⁵³ Örneğin daha yakın bir dönemden Rauf Yekta Bey ve Ali Rıfat Çağatay tarafından Tanburî Cemil'in vefatı üzerine yazılan metinler, bir taraftan Cemil Bey'in sanatına dair eleştiriler bir taraftan da edebî ifadelerle dolu övgü sözleri barındırır. Rauf Yekta Bey, Cemil Bey'in vefatının ardından yazdığı makalelerde, “*bir dahi virtüöz olarak Cemil Bey'in musikideki şerefli yeri*”nin altını çizirken Rehber-i Musiki isimli nazariyat kitabında yazdığı bilgileri ve bestekârlık yönünü de tenkid eder. Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 3”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 124-132. Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yekta'nın Cemil Bey'e yönelik eleştirilerini fazla bulurken o da yine Tanburî Cemil'in bestekârlığına dair menfi yorumlarda bulunur. Bkz. Ali Rıfat Çağatay, “Tanburi Cemil Merhum 3”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 169

Avrupa ile girilen ilişkinin etkilerinin toplumda daha belirgin olarak görüldüğü 19. yüzyıl sonuna, yani Tanburî Cemil Bey'in yaşadığı döneme gelindiğinde ise biyografi yazma ve yüceltme geleneğinde hissedilir derecede farklar gözlemlenir. Avrupa'da yazılan biyografilerin daha geniş bir kitle tarafından takip edilmesiyle birlikte, yüceltme kültüründeki değişim de kaçınılmaz olmuştur. İlahî sanatçı ya da eskiden pîr vb. sıfatlara layık görülen *yüce* karakter, bir meslek grubunun ve onun alıcılarının hususî hizmet alanından çıkıp kamusal alanın bir parçası olmaktadır. Bu durumun, yüceltme kültürü açısından daha kapsamlı bir dil kullanımını gerekli kıldığı tahmin edilebilir. Nitekim, sadece Hüsn-i hat mesleği mensuplarının (meraklıları, muhipleri ve o mesleğin profesyonel temsilcileri) takip edebileceği ve sınırlı bir elitin ulaşabileceği, 18. yüzyılda kaleme alınmış bir eserdeki biyografi dili ile, 19. yüzyılda yazılan bir gazete haberindeki sanatçı anlatımı oldukça farklıdır. Yani, Türk-İslam sanatlarında pîr, kible, kutup, rab (mürebbi) gibi mefhumların, yerini *deha/dâhi*'ye bırakması bu kabildendir. Loncalar halinde örgütlü meslek sınıfları fonksiyonlarını kaybedip, yerlerini yeni Avrupaî kurumlara devrettiği için ilahî kişiliğe yöneltilen pîr, kutup, kible gibi bu manevî kurumlardaki boşluğu Avrupa kökenli *deha/dâhi* doldurur. Dâhi kavramının Osmanlı'da ilk defa ne zaman kullanıldığına dair bir tespitimiz olmamakla birlikte bu bölümde iktibas ettiğimiz eski kaynaklarda (*Atrabülâsâr*, *Tuhfe-i Hattatîn* vd.) kullanımına rastlanmamıştır. Ancak 1900'lerin başında Rauf Yekta Bey, Ali Rıfat Çağatay gibi isimler tarafından ve dönemin gazetelerince -özellikle Cemil Bey için- dâhi tabirinin kullanıldığını biliyoruz¹⁵⁴.

Batı'daki yüceltme kültürünün tarihsel arka planı ise Doğu medeniyetinden oldukça farklıdır. Örneğin Osmanlı'da olduğu gibi, eski zamanların *altın çağ* olarak görülmesi gibi bir sistematik yoktur. Aksine eski olan, tamamlanması ve aşılması gerekli görülendir. Ancak, üstün yetenekler ve başarıların yüceltilmesi burada da söz konusudur. Dâhiler, Avrupa'da da sanat tarihinin uzun cetvelinde adeta birer nirengi noktası yahut tarihî kahramanlar olarak görülür. Ancak geçmişle adeta yarış halinde olan Batı sanat geleneğinde, bir sanatçının *deha* olarak yüceltilmesi fikrine karşı itirazların Doğu medeniyetinden daha önce ortaya çıkması da şaşırtıcı değildir. Yine de kolektif hafızaya dâhi olarak kazınmış isimlerin ve deha kavramının

¹⁵⁴ İbnülemin Bey, İsmail Dede Efendi, Zekai Dede gibi isimleri de *dâhi* olarak anmaktan çekinmez. Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikîşinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958, s. 133-134, 290-291

silinmesi Avrupa için bile kolay olduğu söylenemez. Nitekim Mozart'ın dâhi olmadığını söyleyen bilimsel araştırmalar, her ne kadar kendi içinde tutarlı ve sosyolojik delillere dayalı olsalar da bu fikir, yaygın ölçüde kabul görmüş değildir. Bu durum ise, toplumların üstün başarı göstermiş, karizmatik karakterlerini yüceltmenin, insanlık hafızasının ortak bir geleneği olduğunu düşündürür¹⁵⁵.

O halde bugün yalnızca Avrupa'nın değil birçok kültürün ortak bir yüceltme kavramı olan deha için söyleyebiliriz ki, kendiliğindenlik, sosyal çevre, eğitim ve diğer bütün konuların bir insanda kader olarak tecellisidir. Bu ve benzeri unsurların sadece biri ya da birkaçı dehayı ortaya çıkarabilir ancak bunlar kesinlikle sonradan herkesçe uygulanabilecek formüller değildir. Pek tabidir ki bütün iyi eğitim almış insanların, iyi bir sosyal çevrede dünyaya gelmiş bütün insanların deha olması imkânsızdır; aksine, dış faktörlerin olumlu veya olumsuz etkilerine rağmen devrindeki üretim standardının üzerinde bir ürün bırakan dâhiler de var olmuştur. Deha, ortaya koyduğu başarısına rağmen insan olma vasfını yitirmediği gibi toplumla ilişki kurması veya çok çalışması, dehaya ilahî bir atıfta bulunmaya engel teşkil etmemiştir. Tanburî Cemil Bey, bir eseri icra ederken gösterdiği esrime kabiliyeti sayesinde dâhi olarak anılabilir ya da yaptığı iş dâhiyane görülebilir. Ancak bu eseri başka birinden meşk etmek zorundadır. Bu toplumsal ilişki mecburîdir ve sanatçının (dâhinin) değerini düşürmez. Eserin normal yetenekler gibi öğrenilmesi, rüya ya da ilham gibi ilahî bir vasıta ile bilinmiyor oluşu dehanın ölçülmesinde bir kıstas olamaz. Cemil Bey'in çok çalışarak başarıya ulaşmasındaki insanî tarafın bu şekilde algılanması gerekir. Deha, kişinin kendisine verebileceği bir paye değildir. Verili üstün yeteneğin ve ayrıca bunun sonucu olarak ürünlerinin kalıcılığı fark edilen sanatçıya toplum tarafından atfedilen bir kavramdır¹⁵⁶. Dolayısıyla deha kavramının bileşenlerini analiz ederek dâhilik atfedilen sanatçının eksiklerini aramak, sanatçıyı anlamaya yönelik iyi niyetli bir araştırma değildir. Esasen

¹⁵⁵ Tüm insanlık elbette ki sadece bulunduğumuz coğrafyaya göre adlandırdığımız Doğu (Ortadoğu) ve Batı (Avrupa)'dan ibaret değildir. Çin, Hind, Avrupa, Türk vd. medeniyetlerin sanatçı biyografilerinde görülen yüceltmelerin örneklerini kapsayan bu tür bir genelleme denemesi için bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016

¹⁵⁶ Deha hakkında 1984 yılında yapılmış bir tanım, hem karşıt söylemlere bir cevap niteliği taşımakta hem de dehanın üstün yetenekten ayrılan tarafını vurgulamaktadır: “*Yaratıcı zihinsel verginin en yüksek derecesi; böyle bir vergisi olan kişi. Deha ile yetenek arasındaki görece fark göz önüne alınırsa, dehanın işleri, insanoğlu toplumunun gelişiminde olağanüstü yenilik, bireysellik ve tarihsel bir önem taşır; insanlığın belleğinden silinmemesi buradan gelir. Deha, gizemsel bir varlık, (kimi idealist filozofların inandığı gibi) bir üstün-insan değildir; kendi olağanüstü vergisi ve emeği ile insanlığın ilerlemesine katkıda bulunabilmiş bir kişidir.*” Bkz. Ivan Frolov, “Deha”, içinde *Felsefe Sözlüğü*, çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Cem Yayınevi, 1991

umulan sonucun aksine böylesi bir sorgulama, deha kavramının varlığını tasdik etmek anlamına gelir. Elbette sanatçı, dâhi de olsa eleştirilemez değildir (tıpkı Şeyhülislam Esad Efendi'nin yaptığı gibi). Bu noktada deha terkiğine ihtiyaç duyan toplumsal çevre ile ya da sanatçının yerleşmiş makamıyla ilgili kavgalar, en basit ifadeyle orijinal bir söylem arayışının sonucudur.

2.2. Cemil Bey'in Dinleyici Öznesi: Seçkinlerin Meclisleri (Konaklar)

Osmanlı'da müziğin icra ve sunumundaki pratikler de 19. yüzyılda yaşanan ekonomik, siyasî ve sosyal gelişmelerin ardından değişime uğramıştır. Sanatçı-dinleyici ilişkisinin bir yönüyle “beğeni” odaklı kurulması hasebiyle eski ve yeni sunumların benzerliğinden söz edebiliriz. Bu temel beğeni eksenini sabit kalmakla beraber tarihsel panoramada 19. yüzyıl Osmanlısında müziğin sunumu açısından eskiyle farkını ortaya koyacak biçimsel değişimler yaşanmıştır. Bir önceki yüzyılda sarayda ‘küme’lenen müziğin yüksek zümresi, bu dönemde İstanbul’un zengin konaklarında hayat bulabilmiştir. Sarayın, bulunduğu şehir ile öteden beri etkileşim içinde olduğu söylenebilir. *Tanzimat* veya *Vak’a-i Hayriyye* gibi büyük kırılmaların henüz yaşanmadığı 17. ve 18. yüzyıllarda müziğin şehrin bütün kültürel çeşitlilikle imtizacının izleri Ali Ufkî repertuarındaki Türkî’lerde, yahut Atrâbü’l-Âsâr’daki müzisyenlerin biyografilerinde sürülebilir¹⁵⁷. 18. yüzyıl sonundaki müzik dâhisi İsmail Dede Efendi’nin Mevlevî ayininden köçekçelere kadar geniş bir yelpazede eser vermesi, bu sürecin bir sonraki yüzyılda nasıl devam edeceğinin bir göstergesidir. 19. yüzyılda Türk müziğinin sarayın himayesinden tadrîcen kopmasıyla, saray ve şehrin yerel müziklerinin imtizacının yoğunlaştığını söyleyebiliriz.

Osmanlı devrinde, sanatın en büyük hamisi olan saray ve çevresi, oda müziği kabilindeki incesaz takımının bulunduğu mekânların başında gelmiştir¹⁵⁸. Müziğin tekkeler ve askerî kurumlarda da bulundukları kurumun amaçlarına hizmet edecek şekilde hayat bulduğu malumdur. İstanbul’un yerel halkının işret ve eğlence müzikleri de yine aynı devirlerde,

¹⁵⁷ 18. yüzyılda musikinin Osmanlı şehrinde himayesi hakkında detaylı bilgi için bkz. Selman Benlioğlu, *age*, 2018, s. 96-99

¹⁵⁸ Sultan 3. Selim döneminde meşkler sarayın (Topkapı) “serdâb” denilen odasında yapılır. Bkz. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, ed. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul: Kitabevi Yayınevi, 2011, s. 170

müziğin var olduğu ve ileride Türk müziği diye genellenecek olan müziğe katkıda bulunan olgulardan birisidir ki bu harçta dinî müzikler de eğlence müzikleri de eşittir¹⁵⁹.

19. yüzyılda, -tıpkı daha evvel olduğu gibi¹⁶⁰- Avrupa’da yaşanan gelişmeler, Osmanlı’da temkinli bir değişimi zorunlu kılarken, Gülhane Hatt-ı Humayun’u (Tanzimat Fermanı), devletin Batı’ya müteveccih olduğunun resmen ilanı olmuştur. Sarayın merkezî idare teşkilatı değişmiş, Nezaret (bakanlık) sistemine geçilmiş, payitahtın ülkenin tüm topraklarını kontrol etmesi düşüncesi ortaya çıkmıştır. Osmanlı bürokrasi kadrosu hususî hizmet binalarına taşınırken eski saray da bu dönemde şehrin yeni cazibe merkezi olan Boğaziçi kıyılarına taşınır. Doğal güzellikleriyle meşhur Boğaziçi’nin seçkinlerce sayfiye yeri olarak tercih edilmesi, esasen çok daha eskilere dayanır. Göksu, Kandilli, Çengelköy, Kuzguncuk, Arnavutköy, Sarıyer, Yeniköy vb. semtler, Lale Devri ve hatta daha öncesine dayanan şöhretli belgelerdir¹⁶¹. Devlet ricalinin özellikle yazın kullandıkları evleri (konak, köşk, yalı) de ekseriyetle Boğaziçi kıyılarındaki bu semtlerdedir. Tanzimat sonrası, yüksek rütbeli memurların (Paşaların) konakları, şehirde eski gelenekleri devam ettiren kültürel hareketliliğin merkezleri olmuştur¹⁶².

Böylesi bir atmosferde yaşayan Tanburî Cemil Bey’in hayatında da bu mekânlar, müzik yaptığı ve bundan maddî ve manevî kazanç elde ettiği mekânların başında gelir. Ölümünün ardından yüzyılı aşan süre içinde hatıraların silik izlerinde dahi Cemil Bey’in icra ettiği konakların sayısı oldukça fazladır. Cemil Bey, 1892 yılında intisab ettiği Hariciye Nezareti Umûr-i Şehbenderî kalemi memurluğunu II. Meşrutiyet’te kendi isteğiyle ayrılanı kadar sürdürür. Ancak, vaktinin büyük bir kısmını müzikle geçirmiştir. Dönemin meşhur profesyonel müzisyenleri gibi meyhanelerde para karşılığı müzik yaptığı bilgisi kayıtlarda geçmemektedir. Lakin maişetinin büyük bir kısmını -ilgili pasajlarda görüleceği üzere-,

¹⁵⁹ Bununla birlikte zikredilen kurumlar ve müzisyenler sosyal olarak keskin hatlarla ayrılmadığı için bu coğrafyadaki müzik geleneklerini de seküler, litürjik vb. yüzeysel sınıflara ayırmak, akademik çalışmaların kolaylığı açısından faydalı görünse de müziğin akışkan hakikatini gösteremeyeceği için doğru değildir.

¹⁶⁰ Osmanlı’da musiki meclislerine dair yapılmış titiz bir çalışma için bkz. Ersu Pekin, “‘Fem-i Muhsin’ Ya da Yaratıcı İcra”, *Sosyoloji Dergisi* 37, sy 2 (2017): 315-42

¹⁶¹ Bkz. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *age*, 2011, s. 119-133

¹⁶² Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 8. Bununla birlikte uzak semtlerdeki konaklarda da yine meşkler yapılır ancak yoğunluk Boğaziçi çevresindedir. “...o zamanlarda saz, yalnız mehtap gecelerinde Boğaziçi’nde duyulmaz, bütün mevsimlerde, belki daha uzak, daha alafranga kalmış Adalar gibi müstesna bazı mahallelerinden başka, bütün İstanbul semtlerinde gece ve gündüz duyulurdu.” Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, İstanbul: Sebil Yayinevi, 1995, s. 48

konaklarda onu himaye eden Paşaların ihsanlarıyla sağlar. Bu bakımdan Cemil Bey, Sermet Muhtar Alus'un bahsettiği *amatör sanatkârlar* grubuna mensuptur. Alus, *Eski Konaklarda Toplanan Hususi Saz Takımı* başlıklı yazısında bu sanatkârlardan şöyle bahsetmektedir:

“...*Amatör sanatkârların hepsi filan filan dairede mümeyyiz, falan kalemde kâtip, rütbeli, nişanlı, redingotlu, kolalı gömlekli, eli bastonlu, beyden ve efendiden kişilerdi. Hepsinde gurur, naz, istiğna hüküm ferma. [...] Davetli beyler düğün derneklere çağırılan piyasa çalgıcıları gibi kutular, torbalar içindeki sazlarını ellerine alıp gelen takımdan değil, konakta sazın her çeşidi var. Vakıa kendilerinininkine alışıklar, başkalarını yadırgar ‘berbat şey! Kirişleri en adi cinsten! Nağmeleri hakkıyla çıkaramıyoruz!’ gibi kusurlar bulurlarsa da katlanmaları mecburî.*”¹⁶³

Görüldüğü üzere, amatör müzisyenlerin ekserisinin eli kalem tutan, orta sınıf memur tabakasından oluştuğu anlaşıyor¹⁶⁴. Mahmut Demirhan'ın “...*saraylarda ve büyük konaklarda âdâb-ı muâşeret içinde büyümüş...*” diyerek tasvir ettiği Kemençeci Vasilaki gibi dönemin piyasa çalgıcılarından bazılarının da meclislerde saygın müzisyenler arasında görüldüğünü anlıyoruz. Ancak bu gibi örneklerle pek sık rastlanmadığını, amatör ve profesyonel müzisyenlerin gördüğü itibar ayrımını Abdülhak Şinasi Hisar, şu sözlerle anlatır:

“...*Ve hepsinin başka işleri, güçleri de vardı. En çoğu geçimlerini devlet kapılarında memuriyetle temin ediyorlardı. Bir de bunlardan başka asıl profesyonellerden toplanan en çoğu Hristiyan olan ve sadece ‘çalgıcılar’ diye anılan bir takımı da vardı ki, o zamanki teşrifât bunlara ağır davranır bunlara bl bahşîş verilirdi ama misafirlerle birlikte sofraya oturtulmaz, kendilerine ayrıca yemek çıkartılırdı.*”¹⁶⁵

Nitekim Cemil Bey'in, davet edildiği devletli hanelerdeki müeddeb hal ve hareketleri de dikkatli hane sahiplerinin nazarlarından kaçmaz. Bunlardan Şerif Muhiddin Targan, evlerinde misafir bulunan Cemil Bey'i “*her hareketiyle o zamanın Bâb-ı Âlî nezaketini temsil ediyordu*”¹⁶⁶ diyerek tarif eder. Bununla birlikte musiki meşkleri, her zaman himaye merkezli değildir. Zira kaynaklara göre Cemil Bey, öğrencisi ve dostu Atıf Esenbel ile yahut yakın

¹⁶³ Bkz. Sermet Muhtar Alus, “Eski Konaklarda Toplanan Hususi Saz Takımı”, *Türk Musikisi Dergisi*, 1947, s. 13-14

¹⁶⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 127

¹⁶⁵ Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 47

¹⁶⁶ Bkz. Celal Volkan Kaya, “Şerif Muhiddin Targan'ın Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Hatıraları”, içinde 100. *Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanburî Cemil Bey'e Armağan*, ed. Rûhî Ayangil, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016, s. 245

dostlarından bestekâr Rahmi Bey'in köşkünde (Güllü Köşk) uzun günler bulunur ve birlikte müzik yaparlar¹⁶⁷.

Devrin ekâbiri arasında, müzikli toplantılar önemli bir yer tutar. Müzisyenleri hanesinde ağırlamak isteyen konak sahiplerinin davet girişimleri, onları ikna çabaları, her bir sanatkârın sevdiği yemeklerin hazırlanması, genellikle yatılı gelen bu misafirlere hazırlanan konforlu istirahatgâh... Kısacası her tür iltifat ve meşakkatli hazırlık evresi, sabahlara kadar süren uzun soluklu meşkleri dinlemek isteyen İstanbul'un seçkin sınıfı arasında, müziğin ne denli önemsendiğinin delilidir¹⁶⁸.

Konaklardaki seçkin davetlerde içki de vazgeçilmez bir unsurdur. Ancak ne hazırlanan yemekler ne de içki, müziğin saygınlığına halel getirmez. Zira bu meclislerdeki dinleyici özne, zevk, eğlence ve sefahate boğulmuş nobran bir zümre değildir. Abdülhak Şinasi Hisar, davetlilerin statüsünü ve müziğe gösterdikleri ihtiramı şu şekilde açıklar:

*“Bu, ahirete, ebediyete inanan, dünyevî olduğu kadar dinî ve uhrevî bir medeniyetti. Şifahî bir kültüre dayanan bu medeniyette, yani bu ruh ve maddenin birleşik aleminde, bütün kanaatler sanki köklerini ebediyete saldıkları içindir ki, bu insanlara büyük bir tevekkül geliyor ve onlar büyük ümitlerinin yanında ikinci safta kalan bu küçük ve fanî lezzetlere, bir terbiye teşrifatiyle ve bir kalp saffetiyle, böyle nezaket ve belki merhametle bakıyorlardı.”*¹⁶⁹

Abdülhak Şinasi Hisar, aynı eserinin başka bir pasajdaki ifadelerinde ise, yazıldığı tarih (1956) ile 50 yıl evvelinin toplumlarının değişen müzik dinleme alışkanlıklarına temas eder:

¹⁶⁷ “Tanburî Cemil, Rahmi Bey'in köşküne yaz mevsimlerinde gider, o zaman henüz 3-5 yaşında olan oğlunu da birlikte götürür ve uzun müddet kalırlardı.” Bkz. Bardakçı, *age*, 2012, s. 124. Fersan anılarında, Rahmi Bey'in, yakın dostu Tanburî Cemil'i kaybettiği zaman Suzinak makamında “Bir sihr-i tarab nağme-i sazındaki tesir” isimli güfteyi Cemil Bey'e ithafen besteler. Notası için bkz. EK 5

¹⁶⁸ Bkz. Alus, müzisyenleri davet eden hane sahibinin temsili yakarışını şöyle tarif eder: “- Şehr-i Mayısın şu zümrüdün günlerinde, hele şu feryad-ı andelip demlerinde bizim köşkün (veya yalının) etraf ve eknafe ne latif ne cennet misal olur ya! [...] Himmetinizle felekten bir gece çalabilsek nurum! Diye adeta boyun bükülür. Muhatab yine nazda: Kaynanasının enflüenza ile esir firaşlığından, kaynatasının prostat vecalarından, babasının artan bronşitinden açarak evden ayıramayacağını öne sürmede. Muhatabın kıymetli bir oğlu ve kızı varsa adları hatırlanarak – Hasancığımızın, Ayşeciğimizin başı için! Sözü yapıştirildi mi akar sular durur, ahenk gecesi kararlaştırılırdı.” Bkz. Sermet Muhtar Alus, “age”, 1947, s. 13 Yahut bazı sanatkârlar, onların hatırlı müzisyen dostları aracılığıyla davet edilir: “[Kemanî] Ağa, Cemil'i Mısır'lı paşalara davet recâsına gelirdi.” Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 141.

¹⁶⁹ Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 19 Yanyalı Ferik Mustafa Paşa'nın konağında yapılan meşkleri anlatan oğlu Mahmut Demirhan da şu benzer sözleri sarf eder: “Bu fasıllarda, dinî bir ayin yapılyormuş gibi sükûn ve huşû hüküm-fermâ idi. Konuşmak yasaktı. Bu sebeple de çalanlarda bir dikkat vardı.” Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 147

“Sonra, musikin o kadar çok sevildiği o zamanlarda, insanlar iyi bir sazı dinlemek ve tatmak için ekseriyetle kendilerine çok uzun gelen bir fasılada çalgıya hasret kalmış olurlardı. [...] Onlar sazı bir konsere, bir operaya gidenlerin merakı, keyfi, tiryakiliğiyle, dikkatle, hırsıyla, bütün ruhlarıyla, kudsî bir eser gibi dinlerler ve bizi lakayt bırakan nice inceliklerinden zevk alırlar, hoşlanırlardı.”¹⁷⁰

Esasen müzik, her toplum için önemli ve her zaman değer gösterilen bir olgudur. Ancak, burada Osmanlı'nın son dönemleri için vurgulanan müzik dinlemeye müptela oluş, müziğin canlı olarak icra edilmesi ve dinlenmesidir. Dönemi, “...vaktin ve paranın daha bol fakat serbestî ve eğlencenin daha kıt olduğu zamanlar...” diyerek açıklayan Hisar'a göre müzik o devirlerde “...adeta kıymeti bir kanunu esasî kadar mühim...” olarak görülmüştür¹⁷¹. Zira bu dönem, müziğin, henüz -radyo gibi- sesin zaptedilip her yere yayılabileceği yahut – plak, gramofon gibi- yeniden üretilebileceği makineler aracılığıyla dinlenebilmesine imkân sağlayan teknolojik buluşların olmadığı bir dönemdir. Bununla birlikte, ses ile ilgili teknolojik yenilikler keşfedildiğinde, bu geleneklerin birdenbire kesilmediğini de söylemek gerekir. Örneğin, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın evinde yapılan meşkler dönemin kibar muhitinin ilgisinden mahrum da olsa 1950'lere kadar devam eder¹⁷². Meclislerdeki inkıta, teknolojinin sadece ses ile ilgili gelişmelerine indirgenemez; ulaşım imkânlarının artışı ve dönüşümü, şehre geceleri de hayat veren aydınlatmalar bu toplantıların devamını sağlayacak şekilde hizmet etmemiştir. Halbuki 19. yüzyıl sonundaki meşkların günlerce sürmesinin sebebi bu teknolojiye yetersizliklerle ilişkilendirilmişti: “Gece nakil vasıtaları işlemediği ve otomobiller de olmadığı için, hanende ve sazandeler çok kere kalırlar, ertesi günü, mevkilerine, sizinle münasebetlerine, alışkanlıklarına göre, kendilerine ya bir hediye ya bir iki altın yahut hiçbir şey verilmezdi.”¹⁷³

Bu konaklarda musiki icra etmenin amatör müzisyenler için, sanatlarıyla birlikte rağbet görmeleri dolayısıyla arzu ettikleri bir tecrübe olduğunu tahmin etmek zor değildir. Onlar için konaklar, hem sanatlarının kalitesinin değerlendirildiği bir zevk ortamı, hem de maddeten himaye gördükleri zengin bir liman gibidir. Bununla birlikte, maddî ve manevî bütün avantajlarına rağmen müzisyen, bu meclislere katılıp katılmamakta hürdür. Nitekim Cemil Bey'in, himaye gördüğü isimlerin musiki meclislerine kasten gitmediği vakıalar

¹⁷⁰ Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 52

¹⁷¹ İktibas edilen pasajlar için bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 28

¹⁷² Bkz. Panagiotis Poulos, “Özel Mekânlar, Kamusal İlgiler: İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul'da Müzikli Ev Toplantıları (Meclisleri)”, *Toplumsal Tarih*, Şubat 2014

¹⁷³ Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 44

nakledilir. Bunlardan birisi, Zekiye Sultan yalısında düzenlenen bir meclistir. O gün saz heyetinin organizasyonu Yanyalı Ferik Mustafa Paşa'dadır; Mahmut Demirhan'ın detaylarıyla aktardığı bu anekdotun devamı şu şekildedir:

*"...Yine böyle tertip edilmiş, cemiyete, kafes arkasından dinlemek üzere başka sultanlar da davet edilmiş bir gecede, -haberi olduğu ve defaatle söylendiği halde- Cemil gelmedi. Nureddin Paşa'nın çok canı sıkılmış, herkese bir neşesizlik çökmüştü. Sonra işitildi ki, o gece iki arkadaşıyla beraber Yenikapı'da bir yerde, gece yarısına kadar, kemençe çalmıştır."*¹⁷⁴

Cemil Bey'in Ferik Mustafa Paşa'dan gördüğü himayenin derecesi Ferik Paşa'nın mahdumu Mahmut Demirhan Bey tarafından şu şekilde anlatılır:

*"Babamı ibadet edercesine kalpten gelen bir cezbe ve muhabbetle severdi. Her derdini ve hissini ona anlatırdı. Babamın da ona karşı muamelesi müşfik ve himayekârdı; o da onu sever, hiçbir şeyde bizlerden ayırmazdı. Ben esvab yaptığım zaman ona da mutlaka redingot veya lacivert kostüm yapılırdı. Maddî ve manevî hiçbir muaveneti esirgememiştir. Ona bir gün bile sıkıntı çektirmemiştir. Evine lazım olan her şey gönderilirdi; Cemil'in evi bizim ikinci evimizdi. Cemil'in ağzından çıkan bir arzu ve reca reddedilmemiştir. Onun koltuğu bizde daima mukaddes bir kürsî-i sanat gibi ayrıca muhafaza edilmiş, kimse oturtulmamıştır."*¹⁷⁵

Memuriyetinden elde ettiği gelire ek olarak bu himaye, Cemil Bey'in maişet kaygısına düşmeyip müziğiyle rahatça vakit geçirebilmesi için oldukça önemlidir.

Meclislerde, icra edecek müzisyen heyetinin belirlenmesinde iyi icracıların aranmasıyla birlikte müzisyenlerin birbirleriyle olan ilişkileri de bir ölçüttür. Mizacen birbirine yakın olan müzisyenlerin çağrılmasına dikkat edilir. Bahaeddin Paşa'nın haremi Mukadder Hanım¹⁷⁶, bu durumu şu sözlerle açıklar:

*"Çok sazlar dinlerdik. Fakat bazı hususî ve nefis saz takımları olurdu ki, dinlemeğe doyum olmazdı. Meselâ Tamburi Cemil Bey, Udî Nevres Bey, Gazelhan Nedim Bey... Bu zevatı işitmek çok müşkülâta vabesteydi. Bunlar nazlı, istiğnalı kimselerdi. Bir araya toplandıkları da hemen hemen mümkün değildi. Biri gelirse öteki gelmezdi. Bu iş, davet edenin itibar, hatır ve gönlüne tabidi."*¹⁷⁷

¹⁷⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 144

¹⁷⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 142-143.

¹⁷⁶ Sermet Muhtar Alus'un bir röportajında geçen Bahaeddin Paşa ve Mukadder Hanım'a dair başka bir kaynakta herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bkz. Sermet Muhtar Alus, "Eski Defterdekiler", *Akşam Gazetesi*, 12 Mart 1932, s. 8

¹⁷⁷ Bkz. Sermet Muhtar Alus, "Eski Defterdekiler", *Akşam Gazetesi*, 12 Mart 1932, s. 8

Cemil Bey'in bu anekdotta zikredilen isimlerle birlikte müzik yaptıklarını birçok kaynağın tavassutuyla bildiğimize göre¹⁷⁸ Mukadder Hanım'ın verdiği isimler sadece birer misal mesabesindedir. Ancak Cemil Bey'in gerçekten de yan yana bulunmak istemediği müzisyenler yok değildir. Örneğin, devrin ünlü hanendelerinden Hafız Hüsnü Efendi ile Cemil Bey'in husumeti, onların meclislerde bir araya gelmesini engellemiştir. Refik Fersan'dan bildiğimiz bu durum, hatıratında şu şekilde geçer:

“Bir akşam, galiba Meşrutiyet senesinde, 1945'te yanan, ‘Rıdvan Paşa Köşkü’ denilen ve şimdi Erenköy Kız Lisesi olan köşkümüzde, Hafız Hüsnü Efendi'nin bizde bulunduğu bir sırada Cemil Bey çıkageldi. Tabii, çok sevindik. Hafız Efendi de memnun oldu, birbirleriyle uyuştular. Bu iki sanatkârı dinlemek bahtiyarlığına mazhar olacaktık. [...] Nihayet, tanbur akord edildi. Hafız Efendi, Rast makamında Cemil Bey'in yaptığı bir taksimi müteakip derhal bir gazele başladı. Cemil Bey de saziyla mukabele etti. Hafız Hüsnü, şed yapmakla şöhrat bulan meşhur Hanende Kel Ali Bey'den pek aşağı kalmaz idi. Sazendeleri şaşırtmak için aykırı perdelerde asma kararlardan zevk alırdı. O akşam Cemil Bey'e de bu oyunlarını tatbik etmek ve şaşırtmak istedi. Cemil Bey, kemal-i maharetle aynı perdelerde karar vermek suretiyle saziyla cevap vermekle beraber canının fena halde sıkıldığını yüzünden belli etti. Bir mesele çıkmasından ödümüz kopuyordu. Biz uzun uzun fasıllar beklerken birkaç şarkıya münhasır kaldı ve Cemil Bey bir taksimi müteakip bir mazeret ortaya atarak meclisten af diledi ve ayrıldı. O tarihten itibaren mâ-dâmu'l-hayat Hafız Hüsnü'ye karşı olan bu iğbirardır ki, biri sazında, diğeri sesinde birer harika olan bu iki sanatkârı birarada dinlemekten hepimizi mahrum bırakmıştır. Hafız Hüsnü, bize Cemil Bey'in bulunmadığı zamanlarda gelirdi.”¹⁷⁹

Avrupa usulü konser olgusunu henüz yerleşmediği dönemlerde davetlileri, dinleme kültürü, sahne platformu, müzisyenlerin davranış kültürü, ikramlar vb. hususiyetleriyle kendi içinde bir disiplini olan bu meclisler, son dönem Osmanlı kültürünün anlaşılması adına önemlidir. Yaz ayları, bu meclislerin açık havada gerçekleştiği, mehtap adı verilen daha geniş katılımlı başka bir müsamereye dönüşür¹⁸⁰. Boğaziçi kıyılarında meskûn bulunan seçkinler, mehtabın dolunay olup, yansması boğaz sularını aydınlattığı Haziran, Temmuz, Ağustos hatta Eylül aylarının ortasında, izleyicilerin ve müzisyenlerin kayıklar ve sandallar üzerinde oturarak tecrübe edildiği bir etkinlik düzenlerler¹⁸¹. Bu gecelerde, boğazın, akıntısı olmayan ve seslerin yankılanacağı belli noktalarında durulur, bir fasıl icra edildikten sonra bir başka noktaya hareket edilir. Konaklarda icra olunan musiki meşklerindeki icracı ve izleyicinin adabı burada da geçerlidir. Mehtap, Boğaziçi sakinleri dışından gelen misafirlere de ev

¹⁷⁸ Cemil Bey'in Udî Nevres Bey ile birlikte doldurduğu bir plak kaydı için bkz. <https://open.spotify.com/track/3EZsJogWUeAZ7D1kbMdgwZ> ‘Hüseyini Saz Semai’ (Kemençe-Ud)

¹⁷⁹ Bkz. Murat Bardakçı, *Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları*, İstanbul: Pan Yayınları, 2012, s. 120

¹⁸⁰ “... ‘mehtap’ demek mehtaplı bir gecede Boğaziçinde dolaşan bir kayıkta bir saz takımı peşinden onu dinleyerek yapılan gezinti demektir. ‘Valde Paşa’nın mehtabı’ demek bu saz âlemini onun tertib ettiğini söylemektir.” Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 14

¹⁸¹ Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 53

sahipliği yapar. Yine bir patronun himayesi geçerlidir; sazların bahşişleri, yemekleri ve kalacak yerleri karşılanır. Yalı sakini dinleyiciler, kendi kayıklarıyla katılırlar, diğer semtlerden misafirler ise kiralık kayık ve sandallarla dahil olurlar. Ortada, saz heyetinin biraz yüksekçe kayığı, etrafında ise dinleyicilerin kayıkları olmak üzere süresi mehtap sahibinin inisiyatifine bağlı olan bu geziler tamamlanır¹⁸².

Sarayın zevkini dahi yönlendiren Batılılaşma, elbette bu eğlenceleri tertip eden seçkinleri de etkilemiştir; ancak, alışkın oldukları geleneksel lükslerin konforu birdenbire değil çevresel faktörlerin değişimine bağlı olarak yavaş yavaş değişecektir. Dönemde, Türk müziğinin bu konaklarda daha fazla himaye edilişi bu minvalde değerlendirilmelidir. Eski alışkanlıklar (*mehtap*), ay ışığını seyretmeyi engelleyecek lamba kirliliği, musikiyi boğacak motor sesleri şehri doldurana kadar devam etmiştir. Mehtabın manzarasıyla musikinin birleştirildiği bu toplantılarda Tanburî Cemil Bey'in de iştirak ettiğini biliyoruz¹⁸³. Mehtaplar hakkında Cemil Bey'in görüşlerini Mahmud Demirhan Bey şu sözlerle anlatır:

*“Cemil buraları çok severdi, gözlerinde haz ve neş'e lem'aları uçuşurdu. Kürek çekerdi; elleri, o kıymet biçilmez parmakları titrer, bozulur diye ben şiddetle mâni olurum, itaat ederdi. Hemen sabahlara kadar körfez'de çalar, eğlenirdik. [...] Bu gezintilerimizde -fırsat buldukça- bazan babam da bize bütün konforu ve haşmeti ile refakat ederdi. Çamlıca, Sarıyer, Kağıthane gibi en ruhezâ ve İstanbul'un zarif şairi Nedîm'in gönül alan şiirleriyle, kasideleriyle müzeyyen cennet köşelerinde tenezzühler ve saz cemiyetleri yapardık. İstanbul'un bu renk ve koku şenliklerini, en iyi sanatkârların iştirâk ettiği bu saz alemlerini, Cemil çok sever ve ruhundan haz ve şetaret taşırdı.”*¹⁸⁴

Kaynaklarda Tanburî Cemil Bey'in meşk ettiği bilgisi verilen konaklardan tespit ettiklerimiz ise şunlardır: Şehzade Seyfettin Efendi'nin Köşkü¹⁸⁵, Emirgan Köşkü¹⁸⁶, Sultan II.

¹⁸² Bkz. Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 11-20

¹⁸³ Semih Mümtaz, Abdülhak Şinasi Hisar gibi isimler mehtaplı müzik gecelerinin önemli müzisyenleri arasında Cemil Bey'i de sayar: “*Mehtap âlemlerinin başında Mısırlı prens Halim paşanın gecesi fevkalade olurdu. O günlerin en meşhur hanendelerinden üstat Nedim Bey (Üstadı nağmekâr derlerdi); Darülaceze muhasebe müdürü Hafız İsmail Efendi, Hüsameddin Bey, Hafız Osmanla Üsküdarlı Fuat Beyler: Kemeçeci Vasil; Kemani Ağa ve Aziz Dede, Kanuni Şemsi ve Santuri Ethem Efendiler, meşhur Hacı Arif Bey, Tamburi Cemil Bey bu âlemi şahaneleştirirlerdi.*” Bkz. Semih Mümtaz, “Evvel Zaman İçinde Bir Mehtap Alemleri”, *Akşam Gazetesi*, 05 Temmuz 1948 ve Abdülhak Şinasi Hisar, *age*, 1995, s. 47

¹⁸⁴ Mahmud Demirhan Bey'den aktaran Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 136-137 Mahmud Demirhan Bey aynı hatıratında Cemil Bey, Hanende Osman Bey ve Âsım Bey ile yalnızca bir kayıkla Kanlıca körfezi sularına açıldıklarından daha sonra onları dinlemek isteyen kayıkların etraflarına doluştuğundan da bahseder. Bkz. Mesud Cemil, *age* 2002, s. 136

¹⁸⁵ Şevket Rado, ismini vermediği bir okurunun ifadesini gazetede ki köşesine aktarır: “*Tanburî Cemil Bey merhum 1318 [1900] senesinde Küçükçamlıca'da Şehzade Seyfettin Efendi'nin köşküne haftada bir iki gece misafir gelirdi...*” Bkz. Şevket Rado, “Tanburi Cemil'e Dair: Tanburi Cemil Bey'i Hızır Peygamber Zanneden Sazcı Baba”, *Akşam Gazetesi*, 21 Mart 1948

Abdülhamid'in kızı Zekiye Sultan'ın Konağı¹⁸⁷, Şehzade (Prens) Sabahattin Efendi'nin köşkü¹⁸⁸, Sait Halim Paşa Yalısı-Yeniköy¹⁸⁹, Hacı Muhib Remzi Bey'in Bebek'teki Yalısı (Yılanlı Yalı)¹⁹⁰, Mahmud Celalettin Paşa'nın Çubuklu'daki Yalısı¹⁹¹, Mahmud Celalettin Paşa'nın mühürdârı Nazım Bey'in Beyazıd'daki evi¹⁹², Mehmet Sadi Bey'in Çengelköy'deki Konağı¹⁹³, Bestekâr Rahmi Bey'in Erenköy'deki Köşkü (Güllü Köşk)¹⁹⁴ ve Vaniköy'deki Yalısı¹⁹⁵, İsmail Fâzıl Paşa'nın Kuzguncuk'taki Yalısı¹⁹⁶, Evkaf-ı Hümayun Nazırı Galip Paşa'nın torunu Fahir'in Nişantaşı'ndaki Köşkü¹⁹⁷, Fahir Efendi'nin Erenköy'deki Köşkü¹⁹⁸,

¹⁸⁶ “O devirde İstanbul çok zengindi. Türk Musikisi bütün ihtişamı ile fermanferma idi. Bu köşkte Tanburî Cemiller, Nevresler, Hacı Arif Beyler, Kemanî Ağalar, Aziz Dedeler, Hanende Hafız İsmailler, Nedimler, Şahaplar, Hüsameddinler, Fuadler, Ziya Beyler, Nasibler, neler neler!” Bkz. Refi’ Cevad Ulunay, “Emirgân Kasrı”, Milliyet Gazetesi, 16 Temmuz 1954

¹⁸⁷ “...Sultan Hamîd'in büyük kızı Zekiye Sultan'ın kocası Nureddin Paşa Boğaziçinde'ki yalısında sık sık saz cemiyetleri yapardı. [...] Yalıdaki saz heyetlerini Zekiye Sultan'ın arzusuyla mutlaka babam tertip ederdi. Başta Cemil Bey ve Vasil [...] davet edilirdi.” Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 143

¹⁸⁸ “Şehzade Sabahaddin Efendi'nin haftada iki gün köşkünde yapılan musiki toplantılarına devam ettim. Oraya başta Tamburi Cemil Bey olmak üzere hocamız meşhur Bestenigar Ziya Bey de geliyorlardı.” Bkz. Sadettin Gökçepinar, “Kimleri Dinliyoruz Sadi Işılay”, Akşam Gazetesi, 13 Haziran 1950, s. 4

¹⁸⁹ “Yeniköy'deki Prens Sait Halim Paşa yalısı bir vakitler İstanbul'un musiki akademisi gibi idi. Paşa da musikiye meraklı ve güzel ud çaldığı için İstanbul'un en büyük üstadları orada sık sık toplanırlar alemler yaparlar. Zekai Dede'lerin, Kanuni Hacı Arif Bey'lerin, Tanburî Cemil'lerin yeni eserleri okunur, hatta büyük salonun ortasındaki avizeye kırmızı atlas kese ile nakdî mükafatlar asılarak müsabakalar yapılırdı.” Bkz. Refi’ Cevad Ulunay, “Binâların Tâlii”, Milliyet Gazetesi, 31 Aralık 1962

¹⁹⁰ “Cemil Bey ile bidayet-i muarefem 1304 senesi Ramazan evâsıtına müsadiftir [...] Kalem mümeyyizimiz Hacı Remzi Bey'in meduvven bulunduğumuz Bebek'teki yalısının...” Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 1”, içinde Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 109; Murat Bardakçı, Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları (İstanbul: Pan Yayınları, 2012), 123

¹⁹¹ “Saz âlemi her gece yapılmazdı. Fakat yapıldığı geceler, pek parlak olur, yukarı Boğazın en seçkin halkı, sandallar, kıkırlar ve futalarla Çubuklu sahillerine akın ederlerdi. Saz âlemlerinde Tanburî Cemil Beyden Udi Nevrese, bestekâr Lem'i Atlı'ya kadar devrin kalburüstü gelen belli başlı bütün musiki üstadları hazır bulunurdu.” Bkz. Selahaddin Güngör, “Geçmiş Zaman İçinde-Bayan Nimet İğriboz Anlatıyor”, Tan Gazetesi, 11 Mart 1955

¹⁹² “...Biraz vakit sonra Mahmud Celalettin Paşa merhumun mühürdârı Nazım Bey'in, Beyazıd'daki evinde babama verdiği bir ziyafette hicaz faslına başlanacaktı. Cemil, Kanuni Şemsi, Lavtacı Hristo, Nevres, Kemanî Memduh, Vasil... sazlarını akord etmeğe başladılar.” Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 126.

¹⁹³ “Babam, Tanburî Cemil Bey'in son derece alingan ve düşünceli olduğunu, konağa çok seyrek geldiğini, [...] haftalarca uğramayarak sonra yine çıkageldiğini anlatırdı.” Bkz. Sadi Yaver Ataman, age, 1987, s. 27

¹⁹⁴ Bkz. Bardakçı, age, 2012, s. 123-124.

¹⁹⁵ “Tanburî Cemil bu gece misafirim... Sen onu dinlemedin. Gel dinle, ama can kulağıyla dinle... Dinlerken gazete ve romanlarını, fotoğraf makineni unut... Cemil Türk musikisinin istikbal hocası ve sanatın büyük dâhisidir.” Bkz. Ahmed İhsan, “Merhum Cemil”, Servet-i Fünun, 04 Ağustos 1927, blm. 1616-142.

¹⁹⁶ Fahri Kopuz'un naklettiği bir anekdot şöyledir: “Üstada aşırı derecede hürmet edenlerden biri de İsmail Fazıl Paşa'ydı. Ayda bir iki defa müşarünileyhin Kuzguncuk'taki köşklerine giderdik.” Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 158

¹⁹⁷ “Ben, Tanburî Cemil Bey'i, arkadaşlarımdan, Evkaf-ı Hümayun Nazırı Galip Paşa torunu Merhum Fahir'in, Nişantaşı'ndaki konağında ilk defa gördüm...” Bkz. Ercümen Ekrem Talu, “Tanburî Cemil”, içinde Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 191

¹⁹⁸ “Bir gün, Fahir'in Erenköy'ündeki köşkünde idik. [...] Cemil kemençe ile refakat edecekti...” Bkz. Ercümen Ekrem Talu, “age”, 2017, s. 194

Sadaret Müsteşarı Tevfik Paşa'nın damadı Müfid Bey'in Şişli'deki evi¹⁹⁹, Adile Sultan Sarayı (Kandilli'de)²⁰⁰, Mabeyinci Faik Bey'in Rıdvan Paşa Köşkü ve diğer yalıları²⁰¹, Şehremîni Mazhar Paşa Köşkü²⁰², Yusuf İzzettin Efendi'nin Köşkü²⁰³, Beylerbeyi'nde Bektaşî Nurbaba'nın Köşkü²⁰⁴, Şerif Ali Haydar Paşa'nın Çamlıca'daki Köşkü (Şerifler Köşkü)²⁰⁵, Vezir Mehmed Yusuf Zıya Paşa'nın Köşkü²⁰⁶, Yanyalı Ferik Mustafa Paşa'nın Yalısı²⁰⁷.

Cemil Bey'in iştirak ettiği meclisler, muhakkak ki bunlardan daha fazla olabilir. Yine Cemil Bey'in ismi, -örneklerde geçen *Emirgân Kasrı* yazısında Refi' Cevad Ulunay'ın yaptığı gibi- bir mekân ve oradaki musiki meclislerinden bahsedildiğinde devrin büyük sazandelerinin orada bulunmuş olması bakımından misalen yazılmış isimler arasında anılmış da olabilir.

2.3. Türk Müziğinin Mekân Boyutunda Yeni Kavramlar: Konser ve Artistik İcra

Türk müziğinin mekân boyutuna eklenen konser olgusuna değinmeden evvel bu mefhumun ilk ortaya çıktığı ve Türkiye'ye devşirildiği yere, Avrupa'ya bakmak yerinde olacaktır. Avrupa'da saray ve aristokrasi çevresi, kilise, burjuva sınıfı ve halk arasında uzun yıllar seyreden siyasal ve sosyal hareketliliğin sanata etkileri kaçınılmazdır. Öteden beri dinî, törensel vb. birtakım amaçlar doğrultusunda yapılan müzik, 18. yüzyılla birlikte dünyevîleşme yolunda müziğin kendisinin bir amaç olduğu yöne doğru evrilir. Yüksek zümrenin tekelinde bulunan orkestral müzik, 18. yüzyıl sonunda yerleşen halka açık konserler sonrası orta sınıfın egemenliği ve istekleri doğrultusunda gelişimini sürdürmüştür²⁰⁸. Konserler besteciye yeni bir

¹⁹⁹ “Bir akşam’ diyor Atıf Esenbel, ‘Sadaret müsteşarı Tevfik Paşa’nın damadı Müfid Bey’in Şişli’deki evindeydik. Gecenin ilerlemiş saatinde oradan çıktık...” Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 165,

²⁰⁰ “Adile Sultan’ın eski srayhlarından olan validesi, üstadım Cemil merhumu, henüz çocukluk çağlarında iken bayram ve kandillerde sultanın Kandilli civarındaki yalısına götürürmüş.” Bkz. Bardakçı, age, 2012, s. 110

²⁰¹ Bkz. Murat Bardakçı, age, 2012, s. 120

²⁰² Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 145.

²⁰³ “... sabaha karşı Yusuf İzzettin Efendi’nin köşkünden dönen Cemil üstad...” Bkz. Mehmet Gündüz, “Tanburî Büyük Cemil’in Talebesi, Ahmet Rasimin Dostu Tanburî Fuat”, *Resimli Radyo Dünyası*, 02 Nisan 1953, s. 11

²⁰⁴ “... Cemil üstad, Nurbabalara uğramış; Bektaşî bundan memnun kalarak üstaddan bir taksim geçmesini istemiş...” Bkz. Mehmet Gündüz, “age”, 02 Nisan 1953, s. 11

²⁰⁵ Bilen Işıktaş, *Peygamber’in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018, s. 371

²⁰⁶ Bkz. Yılmaz Öztuna, “Zıyâ Paşa (Vezir Mehmed Yûsuf)”, içinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976

²⁰⁷ “Bir kere de Bakırköyü’ndeki köşküme öğle vakti uğrayan bir çingene kafilesinin bahçedeki ahengine kemençeyle katılmıştı. Cemil Bey’e ve ateş gibi kıvrak hareketli çalışmalarına -hepsi secde eder gibi- hayran olmuşlardı.” Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 136, 140

²⁰⁸ Bkz. Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, s. 313-315

geçim kaynağı olurken ısmarlama müziklerin aksine, tekrar tekrar icra edilmek üzere yapıldığı için daha özenle bestelendiğinden söz edilir²⁰⁹. Salt gayesi müzik olan bu yeni dinleyici kitlesi, bestecinin etkilemek için sürekli çabaladığı bir muhatap olurken buna bağlı olarak ortaya çıkan ürün de sürekli gelişir. İzleyici güdümünde müziğin değişmesiyle teknik zorlukları içeren parçalar yazılması ve bunları icra edecek profesyonel müzisyenlere ihtiyacın ortaya çıkması eş zamanlı gelişir. Arnold Hauser'in ifadesiyle bu dönemde, Weber, Schumann, Chopin, Liszt gibi besteciler, müziklerini, “konser salonlarının virtüözleri için” yapıyorlardı²¹⁰.

18. yüzyıl Avrupa'sında, İlhan Mimaroglu'nun deyimiyle sanat *demokratlaşmamış*²¹¹, yani bütün kesimlerden insanların katılabileceği bugünkü manada konserlerin gerçekleşeceği bir zemin oluşmamıştır. Bu demokratikleşme süreci, 19. yüzyılda hızlanacaktır ama 18. yüzyılda ve hatta 17. yüzyıl sonunda bu konserlerin öncülleri gerçekleşmiştir. İngiltere ve Fransa tarihinde verilen konserleri Evin İlyasoğlu şöyle özetler:

“Bugünkü anlamda para verilip bilet alınarak geniş bir salonda dinlenen ilk halk konserleri, 1672'de John Banister adında bir İngiliz kemancı tarafından düzenlenir. Londra'da, City Tavern'da bir dizi konser yapılır. 1764'te Spring Gardens'ta düzenlenen Bach-Abel konserleri; 1775'te Haydn'ın iki konserine sahne olan Hanover Square Rooms'un açılışı, İngiltere'de konserlerin bir yaşama biçimine dönüşmesine yol acar. 1813'te Londra Filarmoni Derneği'nin kurulması, promenad konserleri modası ve 1895'te Henry Wood'un BBC desteğiyle Queens Hall'da başlatıldığı konser dizileri, bugün Londra'da Royal Albert Hall'da yapılan konserlerin öncüleridir. 1721'de Hamburg'da abonmanlı konserler başlar. 1725'te Paris'te ünlü Concert Spirituel dizileri gündeme gelir. 1743'te başlatılan Leipzig Gewandhaus'un programları, yerleşik diziler halinde gelenekleşir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde konser salonlarının sayısı çok azdır. Büyük konser salonlarının yapılmasına iki açıdan gerek duyulur. Birincisi artık yalnız soylulardan oluşan küçük dinleyici kitlesi yerini orta sınıfın geniş halk kitlesine bırakmıştır. Kalabalık dinleyici için büyük salonlar gerekmektedir. İkincisi, Romantik Dönem'de bestelenen müzik daha çok çalgıyı, geniş orkestrayı, dolayısıyla büyük sahneyi gerektirmektedir. Salonların akustik donanımı da ayrı bir sorundur. Çağ sonunda Wagner'in Bayreuth'da kendi operalarının sahnelenmesi için yaptırdığı opera binası, tarihsel bir anıt olarak günümüze kalmıştır.”²¹²

²⁰⁹ “Artık ısmarlanmış yapıtlar gibi çabucak unutulmaya terk edilmeyen besteler yapma olanağı doğduğundan, sanatçı ‘ölümsüz’ yapıtlar yaratmaya başlar. Örneğin Haydn, bestelerine, kendinden önce gelenlerden çok daha fazla dikkat göstermeye ve daha çok zaman ayırmaya başlamış, fakat gene de yüzden fazla senfoni yazmıştır. Mozart bunun ancak yarısını, Beethoven ise sadece dokuz tane yazmıştır.” Bkz. Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984, s. 83

²¹⁰ Bkz. Arnold Hauser, *age*, 1984, s. 200

²¹¹ “İlk halk konserleri on yedinci yüzyıl sonlarına doğru verilmiş olmakla birlikte konser yaygınlığı sonraki yüzyılda da tam anlamıyla artmış, müzik “demokratlaşmış” değildir. On sekizinci yüzyıl bu alanda ancak dağınık örnekler vermektedir.” Bkz. İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1999, s. 49

²¹² Bkz. Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, s. 99

19. yüzyıla gelindiğinde artan konser olgusunu Richard Sennett, kamusal alanda değişen ve *ancien régime*'den miras davranış biçimlerini analiz ederek ilişkilendirir²¹³. Bu analize göre bu dönemde, kamusal alanda olan biteni izleyerek kamusal etkinliğe dahil olma tatminini yaşayan izleyici ile kamu içinde değişimi sürükleyici aktif rol alan *kamusal aktör* belirir. Müzik icracısı, notanın müziğin özünden farklı olduğunu düşündüğü ölçüde besteciyle eşit hatta adeta “yaratan” kişi, besteci de onun “çalıştırıcısı” konumuna gelmektedir²¹⁴. Müziğin bu kamusal aktörünü ifade ederken Liszt'in “*Konser, benim!*” sözünü örnek veren Sennet, şöyle devam eder: “*Sanatçının özgün hareketleri, notalar ya da çok güzel akan bir müzik, tüm bunlar artık yüksek vasıflı bir icracıdan çok sanatçı bir kişiliğin ürünleri olarak düşünülmüyordu*”²¹⁵. İzleyici ise ilk defa muhatap olduğu bu organizasyonlar karşısında bugünkü gibi bir dinleme kültürü yerleşene kadar çeşitli aşamalardan geçer.

Aynı zaman diliminde farklı bir toplum yapısına sahip olan Osmanlı'nın bütün bu süreçten uzak olduğu görülüyor. Sanat müziğinin seçkin saray mensuplarından halka doğru seyri Osmanlı'da bir yüzyıl sonra başlayacaktır. Ancak Osmanlı, Avrupa'da gerçekleşen bu evrelerin tamamıyla değil sadece sonuçlarıyla muhatap oluyordu. Bu bağlamda, sanatın saray ve çevresi tarafından himayesinin azalması, toplumda refah ve entelektüel seviyenin yükselmesi ve biletli konserler verilmesi Avrupa'daki gibi tadrîcen değil aynı anda yaşanır.

Osmanlı eliti, 19. yüzyıl öncesinde de eğitim amaçlı veya elçilik vazifesiyle bulunduğu Avrupa'daki tecrübelerinden yahut buraya davet edilen sanatçıların hususî bir topluluk huzurundaki icralarını dinlemiş olmakla konser mefhumuna aşinadır. İlk teşebbüsler arasında Sultan Abdülmecid'in huzurunda konser veren Franz Liszt'in daha sonra 18 Haziran 1847'de Büyükdere'de Avrupa Otelinde verdiği biletli konser zikredilebilir²¹⁶. Ancak bu durumun daha sonra şehrin genelinde yaygın ve yerleşik bir kültür halini almamasına bakılırsa bu konserler, şöhretli sanatçıları dinlemek isteyen Avrupalılar tarafından düzenlenmiş istisnâî organizasyonlardan olmalıdır. Zira 19. yüzyılda, İstanbul'da yaşayan İtalyan, Alman, Fransız,

²¹³ Bkz. Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 250-278

²¹⁴ Bkz. Richard Sennett, *age*, 2016, s. 253

²¹⁵ Bkz. Richard Sennett, *age*, 2016, s. 255

²¹⁶ Yine Liszt'in İstanbul'da Rus sefaretinde ve başka özel konaklarda da konserler verdiği bilinmektedir. Konu üzerinde detaylı bir çalışma için bkz. Namık Sinan Turan, “Franz Liszt Dersaadet'te”, *Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Ekim 2011

Yunan vb. Avrupalı azınlıkların kurdukları dernekler veya elçilikleri aracılığıyla birtakım konserler tertip ettikleri bilinmektedir²¹⁷. Yine ekseriyetle gayrimüslim müzisyenler tarafından meyhanelerde ve tiyatrolarda yapılan müzikli eğlenceler, ücret mukabilinde olması yönünden konserin mahiyetine yakın icralar arasında sayılabilir. İstanbul halkı, bu gibi örnekleri tecrübe etmiştir ancak konserlerin halkın geneli için sistemli olarak tertibi, her tür sosyal öbekleşmeyi kontrol etmek isteyen Sultan Abdülhamid'in sıkı tedbir politikası sebebiyle ertelenmiş gözükmemektedir. Lakin Sultan'ın, içeriklerde kısıtlamalar getirmekle birlikte tiyatro hususuna kendinden önceki yöneticiler kadar değer verdiği biliniyor²¹⁸. Musikinin, II. Meşrutiyet'e kadar konak ve özel meclislerde himaye bulmuş olması da konser olgusunun gecikmesinde bir başka neden olarak görülebilir. Nitekim tiyatroda sahne kültürünün geçmişi III. Selim dönemine kadar uzanırken müziğin, izleyenin de dahil olabildiği başka tür bir etkinlik olması sebebiyle sahnelenmesine gerek duyulmadığı tahmin edilebilir. Çünkü konser, aktif icracıdan pasif ve *kimliksiz* dinleyiciye doğru tek yönlü bir akış iken meclislerdeki seçkin dinleyici profiline heyecanı, icraya yön vericidir ve her iki tarafın da bizzat içinde bulunduğu interaktif müzik birlikteliğidir.

II. Meşrutiyet ile birlikte sosyal aktivitelere zincirinden kopmuşçasına sarılan şehirli, sansürsüz yeni oyun metinlerinin yazıldığı tiyatrolara ve *sanat* müziğinin her sosyal tabakadan insanla birlikte idrak edilebildiği konser salonlarına akın ederler. Dönemin hareketliliğini Mesud Cemil şu veciz ifadelerle anlatır:

"[Tanburî Cemil Bey] 'Otuzbir Mart Vak'ası'nda evde değildi. Fakat yakından duyulan top ve makineli tüfek ateşleri arasında, bahçemize düşen mermi kovanları altında biz korkudan titreyişken, sararmış bir yüzle geldi. Beşinci Mehmed'in cülûsunu bildiren toplar atılırken, eski idâre ve eski saraya bağlı bir muhit kayboluyor, yüksek bir nabız atışı ve baş dönmesi içinde, kelebekler gibi kısa ömürlü bir yığın gazete çıkmağa başlıyor, her yerde nutuklar söyleniyor, köşe başlarındaki tiyatrolarda oyunlar veriliyor, nümâyişler yapılıyor; bu arada mutlakiyet idâresinin baskısı altında ancak düğünler, eğlentiler ve itibârlı kimselerin evlerindeki masa başlarına sıkışmış kalmış mûsikiciler arasında yeni bir sihirli kelime dolaşıyordu: Konser..."²¹⁹

²¹⁷ Bu konuda konser programları, icracılar, konserlerin bilet ücretleri gibi örneklerle detaylı bilgilerin verildiği bir çalışma için bkz. Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2010, s. 271-304

²¹⁸ Sultan Abdülhamid Han'ın Yıldız Sarayı'nda tertip ettirdiği oyunlar ve operalar hakkında bkz. Namık Sinan Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma ve Müzik", *Bilgi ve Bellek*, sy 1, 2004, s. 100-101; Namık Sinan Turan, "Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamid", *Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Ocak 2011

²¹⁹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 177

1919 yılında *Alem-i Musiki* isimli dergide konser olgusunun Avrupa’da nasıl olduğu, İstanbul’da nasıl olması gerektiğini tartışan bir makale, konserlerle birlikte eleştirinin de artık yavaş yavaş başladığını göstermektedir:

“Avrupalılarca konserin manâsı, her vakit dinlemek fırsatı ele geçmeyen hakiki sanatkârların kemâl-i mahâret ve büyük bir hiss-i sanatkârâne ile çaldıkları mutenâ parçaları güzîde bir halkın dinlemesi demektir. Konser yalnız bir sanatkâr tarafından verildiği gibi iktidâr ve kudret-i sanat itibâriyle müsâvî birkaç artist tarafından da verilebilir. Hiçbir zamân kafeşantan tiyatro ve sâirede keman ve sâire çalan çalgıcılar konser vermeye yeltenerek başlarından büyük işlere kalkmazlar. Şayet bu cüreti göstermiş olsalar uyanık halk kendilerini ıslık ile karşılar. Bize gelince Meşrûtiyet’in ilânından sonra eli sâz tutan eski çalgı takımları (konser) ünvân-ı acîble ilân ettikleri yerlerde toplanarak yine kemâ fi’s-sâbık terennümsâz oldular. [...] Cemil Bey merhûmun yalnız ve İsmâil Hakkı Beyin yirmibeş otuz kişilik, kezâ Celâl Esad Beyin tertip ettiği mehterhâne takımının Tepebaşı’nda verdiği konserler memleketin görmediği işitmediği aynı zamanda o zamana kadar tatmadığı bir zevk-i mûsikîyi verdiği için konser nâmını alabildiler. Halbuki diğerleri aynı cinsten olmayan adetlerin hâsıl-ı ceminden bir yekûn-i sahîh çıkmayacağı gibi fikren rûhen sanatkâr olmayan tebaya ecnâs-ı muhtelifeden müteşekkil sâz takımlarından başka bir şey olmadıklarından çaldıkları şeyleri ilan için mis gibi (... taraflarından icrâ-yı âhenk edilecektir) cümlesi varken konser verilecektir demek yalnız kendini bilmemek değil bütün âlemi bir şey anlamaz yerine koymak olduğu kadar fenn-i celîl-i mûsikîye karşı da küfrân-ı nimettir.”²²⁰

Bütün bu gelişmelerin kavşağında şöhretli bir müzisyen olan Tanburî Cemil Bey’in bu konserlerin vazifelilerinden biri olması şaşırtıcı değildir. Mesud Cemil’in ifadesiyle Cemil Bey, “*husûsî ev muhiti dışında bugün anladığımız manada halk karşısında, umûma mahsûs ilk Türk musikisi konserini veren adamdır*”²²¹. Yine Mesud Bey’in aktardığı bilgiye göre Meşrutiyetten sonra Kanunî Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey, Musa Süreyya Bey, Ressam Tahsin Bey, Tanburî Kadı Fuat Efendi, Kemanî (Tanburî) Ömer Bey, Udî Nevres Bey, Hanende Kaşıyarık Hüsameddin Bey, Hafız Mustafa, Hafız Şaşı Osman ve muhtemel başka zevâtın da bulunduğu bir konser tertip edilir ve bu konserin yönetmenliği Tanburî Cemil Bey’e verilir²²². “Sultan [V. Mehmed Reşad], *şehzadeler ve halktan insanlar*”ın dinleyici olarak bir arada bulunduğu bu ilk organizasyon, heyecanını teskin etmek için hazırlık esnasında bir süreliğine sessizce konser mahallini terk eden Cemil Bey’in yokluğu fark edilince, davetlilere biletlerin iadesi suretiyle iptal edilmiştir²²³.

²²⁰ Bkz. Münevver Beste Aydın, “Âlem-i Mûsikî (Çevriyazım ve İnceleme)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 2004, s. 48-49

²²¹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 177

²²² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 177

²²³ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 180

Aynı tarihlerde bu minvalde başka konserler de gerçekleşir. Ref'i Cevad Ulunay da böylesi bir örneği nakletmekte, aynı ekibin verdiği bu konser için yer olarak Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nu not düşmektedir:

*"1908'de ikinci Meşrutiyetin ilanı üzerine musikimizde bir topluluk husule geldi. Hiç unutmam Adliye Nâzırı Manyâsîzâde Refik Bey'in himayesinde Tepebaşı Kışlık Tiyatrosunda bir konser verildi. Ben o zaman mektebin son senesinde idim. Benim gibi musiki delisi bir arkadaşım ile beraber konsere gittik. Heyet, İstanbul'un en muazzam üstadlarından mürekkepti. Başta Tanburî Cemil Bey olduğu halde, Hacı Kirâmî'ler, Hafız İsmail'ler gibi Babaç Bülbüller, Neyzen Tefik, Nevres, Kanunî Hacı Arif Beyi, Santurî Ethem Bey gibi saz üstadları hep orada idi. Tiyatroda işne atacak yer yoktu. Ahmet Rasim'ler, Rauf Yekta'lar, Kazım Bey'ler, Hafız Ahmet Efendi'ler bu musiki ziyafetinde hazır bulunuyorlardı. Biri Mahur, biri Hicaz, biri de Ferahfeza olarak üç fasıl yapıldı. İstanbul bir daha böyle bir konser dinlemedi."*²²⁴

Ulunay'ın verdiği fasılların makamları da Mesud Cemil'in verdiklerinden farklıdır. Cemil Bey'in Mahur ve Ferahfeza makamında yaptığı saz eserleri de göz önüne alındığında bu bestelerin konserde icra edilmek üzere nazire olarak yapıldığı düşünülebilir.

Konserlerde Türk müziği ustalarıyla birlikte o dönemde İstanbul'da bulunan Avrupalı müzisyenler de sahne alır. Mesud Cemil'in, babasıyla izlediği bir konseri ve ardından gözlemlediklerini naklettiği -Cevad Memduh Altar aracılığıyla elimize ulaşan- anekdot, hem bu durumu hem de Cemil Bey'in Batı müziğine ilgisini görmek adına önem arz eder:

*"O zaman, babamın derin bir heyecanla benzinin solduğunu ve bir kimsenin kendini göreceğinden endişe eden bir tavırla ağladığını gördüm. Sonradan öğrendim ki, o gün piyanist Hegyei bilhassa Chopin'den çalmış. Babamı zaman zaman ve bir 'obsesyon' halinde, kemençesi üzerinde (bir nevi Rebec), o konser gününden mülhem olarak hatırında kalan bir parçayı 'naivement' deşifre etmeğe çalışırken gördüm ve yine sonradan öğrendim ki, bu parça Chopin'in Mi Bemol Majör Noktürn'ü imiş. Garp musikisine hevesini bir dereceye kadar teskin etmiş olmak için son zamanlarında Beyoğlu'ndan bazı maruf garp musiki parçalarının notalarını satın alır ve onlardaki nağmeleri bilhassa kemençesiyle şark musikisine intibak ettirmekten zevk duyardı. Buna birçok dostu şahittir."*²²⁵

2.4. Modern Bir Trend Olarak Teknoloji ve Müzik

Müzik, içerik ve ifade bakımından tarihsel süreç içinde her dönem farklı hususiyetler gösterirken temas ettiği nispette her tür teknolojik gelişme ile kendince bir uyum yakalayarak ilerler. Bu anlamda, sesi üretmek veya çeşitlendirmek, sesin yükseltilmesi, sesin geniş kitlelere yayılması, enstrüman yapım araçları, enstrüman çalım gereçleri vb. alanlarda geliştirilen teknoloji, bir şekilde müziğe hizmet ediyor gözükmektedir. Bu durumu Türk

²²⁴ Bkz. Refi' Cevad Ulunay, "Mes'ud Cemil Tel", *Milliyet Gazetesi*, 02 Kasım 1963, s. 3

²²⁵ Bkz. Cevad Memduh Altar, "1908 Meşrutiyetinde Chopin ve Tanburî Cemil Bey", *Musiki Mecmuası*, 1963.

müzik geleneğinden örneklemek gerekirse mızraplı enstrümanların mızrap malzemesinde yapılan bir yenilik (örneğin ud icrasında deri kösele tabakalardan yapılan mızraplardan plastik kalıplarla seri üretilmiş mızraplara geçilmesi), kanun sazı için mikrotonal sesleri çıkarmada yardımcı olacak mandalların geliştirilmesi (eskiden tırnak basarak çıkarılan ara sesleri çıkartmada geliştirilen perde sistemi), akort için sabit frekans veren cihazların keşfi ve benzeri örnekler sayılabilir. Keşiflerin ve değişimin gerçekleştiği dönemlerde yaşayan müzisyenler için, alışık olunan adetlerin değişmesinin ne denli zor olduğunu ve ilk karşılaşmada yeni olana direniş gösterildiğini tahmin etmek zor değildir. Geçiş döneminin bütün muhalefetine rağmen hemen sonra, “yeni”, karşı konulmaz bir güçle başkaldırıları bastırır. Şayet bu, iddialı ve etki alanı geniş bir yenilik ise geçiş dönemi müzisyenlerini dahi tesir alanına almada gecikmez. Nitekim, Müslümanlar arasında mikrofona karşı muhalif görüşler belirse²²⁶ de Mısır’da, karî (okuyucu) ve samîan (dinleyici) arasında adeta interaktif bir tecrübe olarak süregelen Kur’an-ı Kerîm kıraati geleneğinde mikrofona, bugün, karîlerin okumaları esnasında ifadelerini zenginleştirmelerine yardım eden bir araca dönüşmüştür. Mısır’lı ünlü karî Ragıp Mustafa Galveş’in (1938-2016) mikrofona uzak ve yakın durmak suretiyle sesin şiddeti üzerinde ustaca yaptığı oyunların örnekleri, görüntülü kayıtlarla sabittir²²⁷.

19. yüzyıl sonunda müzisyenlerin teknolojik gelişmelere duyarlıklarının örneklerini Cemil Bey’in hayatıyla ilgili hatıralarda okumak mümkündür. Örneğin müzik kutusunun gelişmiş versiyonu diyebileceğimiz bir teknolojinin henüz 1890’lara varmadan seçkinlerin konaklarında kullanıldığını Refik Fersan bildirmektedir. Cemil Bey de çocukluk yıllarında bu teknoloji ile tanışma şansına sahip olanlar arasındadır:

*“...Adile Sultan’ın sarayında, büyük bir cam dolabın içine her türlü garb âlât-ı musikiyesi yerleştirilmiş imiş. Üstüvane şeklinde çivilerle notaları tespit olunmuş bu rulolardan iki tanesi Tahirbuselik Peşrevi’nin dört hanesini muhteviyemiş. Bunlar yerlerine konulup bir manevila ile kurulduğu zaman, camekânın içindeki musiki aletleri otomatik bir surette, Tahirbuselik Peşrevini armonili olarak çalarmış. Cemil merhum, çok sevdiği bu eseri dinleye dinleye ezberlemiş...”*²²⁸

²²⁶ Dînen bir mahzuriyeti olabileceği gerekçesine dayandırılrsa da Ezan’ın mikrofona okunması halen tartışılan konulardan biridir. Bkz. “Hoparlörle Ezan Okumak Caiz midir?”, Statik, Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığı, 2020, <https://kurul.diyaret.gov.tr/Cevap-Ara/1039/hoparlörle-ezan-okumak-caiz-midir->.

²²⁷ Bkz. Mustafa Ragıp Galveş - Muhteşem bir kıraat 2, Kaan Prodüksiyon, 2015, Süre: 03:48-04:19, <https://youtu.be/6GF-XHivffQ?t=228>.

²²⁸ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 110

Fersan'ın naklettiği anekdotlardan bir diğeri de Cemil Bey'in elektrikli aydınlatmalarla tanışıklığı hakkındadır. Fersan'ın ifadesiyle Cemil Bey, haftada iki gece bu ışıkların altında - Mabeyinci Faik Bey'in yalısında- konserler verir²²⁹. Hayatı kolaylaştırmaktan ziyade seçkinlerin şatafatlı yaşantılarıyla sınırlı olabilen bu ilk buluşlar, ancak geniş kitlelere yayıldığı ve bunlarla toplumsal açıdan bir kültürel bağ kurulduğu zaman farklı boyutlara ulaşacaktır. Müzik ve teknolojinin modern buluşlarla birlikte 'bir anda ve büyük çapta' değişen ilişkisinin müzisyenler özelindeki en belirgin örnekleri, şüphesiz ki sesin kaydedilmesi ve tekrar dinlenmesine imkân veren buluşlarla karşılaşılması sürecinde gözlemlenebilir.

Thomas Edison (1847-1931) tarafından geliştirilen fonograf, sesin kaydedilmesi ve tekrar dinlenilmesindeki ilk başarılı deney olarak kabul edilir. Telefonun çalışma prensibini gözlemleyen Edison, bir silindire²³⁰ sesini ilk defa Kasım 1877'de kaydetmeyi ve onu tekrar dinlemeyi başarmıştır²³¹. William H. Kenney'in deyiimiyle bu "hafıza makinesi"²³², zamanın ve uzayın derinliklerinde kaybolan müziğin tekrar tekrar dinlenilerek yeniden tecrübe edilmesini sağlamaktadır. Zamana karşı bir meydan okuma anlamına gelen, Pierre Nora'nın deyiimiyle "ölümü öldüren ve geçmişin tecrübeleri hakkında bugünün güçlü duygularını"²³³ yaratan bu durumun evvela dinsel açıdan meşruiyeti sorgulanmış ancak din adamlarına tanıtırken örnek olarak dinî metinlerin sergilenmesi, teknolojinin işlevselliğini göstermede önemli bir pazarlık unsuru olmuştur. Edison ve Başpsikopos Vincent arasındaki anekdot şu şekilde özetlenir:

²²⁹ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 102. Elektrik tesisatının tarihsel ve teknik detaylarını da yine Refik Fersan anlatır: "Sultan Hamid'in gayet müvesvis bir padişah olduğunu çok iyi hatırlarım. Bâ-irade-i seniyye, saraya tesis edilmek üzere Beyoğlu'nda Weinberg vasıtasıyla Almanya'dan getirilen elektrik tesisatı, saraydan evvel, ilk defa olarak berâyi tecrübe bizim yalı ile Beşiktaş Yenimahalle'de İkinci Kâtib-i Şehriyârî Arap İzzet Paşa'nın konağına tesis edilmiş idi. [...] Mösyö Otto namında bir Alman elektrik mühendisi tarafından yalımıza elektrik tesisatı yapıldı. [...] Mühendis Otto, selamlığın büyük salonunun tavanına müdevver, gökteki ayı ve yıldızları temsil eden bir tertibat icad etti. Ve o kadar hesapla yapılmıştı ki, ay hilal şeklinde iken tavanda da hilal, bedirde iken bedir şeklinde, doğarken doğmakta, sabaha karşı batarken batmakta idi." Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 100-101

²³⁰ Türkçede üstüvane ve kovan olarak bilinir.

²³¹ Bkz. Faruk Yener, *Başkadır Şu Müzik Dünyası*, İstanbul: Cem Yayınları, 1992, s. 64-65

²³² Bkz. William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York: Oxford University Press, 1999, s. 4

²³³ "inflected the construction of identity in the present" Bkz. Pierre Nora'dan alan William Howland Kenney, *age*, 1999, s. 5; Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, sy 26 (1989), s. 19

“Fonografin yankıları büyük oldu, yüzlerce gazeteci ve meraklı Menlo Park’ı doldurdu. Bazı kişiler ‘şeytan işi’ diyerek aforoz edilmesini istiyorlardı aygıtı yapanın. Edison New York Başpsikoposu Vincent’e koştı, denemesini tekrarladı. Başpsikopos önce salonda karnında konuşan biri var sandı, Edison ona denemeye katılmasını önerdi. Din adamı onaltı peygamber adını soluk almadan saydı, ardından silindire kazılmış sesini dinledi adları sayarken. Ve takdis etti aygıtı.”²³⁴

Müslümanlar arasında benzer bir durum ise 1900 yılında gramofon ile tanışan İstanbul halkının tepkisinde görülür. Gramofonun İstanbul’a ilk gelişinde, bugüne göre kapalı bir sosyal hayat yaşayan dönemin Müslüman kadınlarına ilk olarak (gramofonla) dua ve ilahiler dinletilir. Alman teknisyen Tantris, bu kadınların manevî bir huşu ile kayda eşlik etmelerini gramofona karşı olumlu bir yanıt olarak sevinçle yad eder²³⁵.

Fonograf, silindire kaydedildikten sonra istenildiği kadar yeniden dinlenilebilen bir teknolojidir. Fakat yapılan kayıt çoğaltılamamakta, bir kaydın tek bir sahibi olabilmektedir ki bu durum, eski müzik dinleme adetlerinde olduğu gibi dinleyici ve icracı arasında ayrıcalıklı bir rabita sağlayabildiği şeklinde yorumlanabilir. Nitekim, kullanıcı olarak fonografin ilk muhatabları örneğin Mabeyinci Faik Bey yalısı gibi plütokratik (madden zengin yönetim sınıfı) mekanlardır²³⁶. Ancak kovandan on yıl kadar sonra, yatay bir daire içine, dairesel çizgiler şeklinde sesi kaydeden “gramofon”lar, kayıtların çoğaltılıp pazara sunulmasına da imkân vermiştir. Fonograf gibi erişim zorlukları olmaması, gramofonun geniş kitlelere çabucak yayılmasına sebep olur. Kısa zaman içerisinde yayılan gramofon, Cemal Ünlü’nün deyişiyle “...gerçekte dışa kapalı aile yaşam biçimi ile aynı zamanda dışa dönük ve dış dünyada olup biteni öğrenmeye meraklı Türk insanı için bulunmaz bir eğlence...” olarak işlev görür²³⁷. Ancak müziği sestten ibaret görmeyen dönemin müzisyenlerinin olumsuz tepkileri bu teknolojiye karşı da belirir. Fransız Primadonna Emma Calvé’nin şarkısı kaydedilmek istendiğinde stüdyoda dans etmeye çalışması, bu şekilde kaydedilemeyeceği kendisine söylenince negatif reaksiyon göstermesi, bu konuda bilinen çarpıcı örneklerdendir²³⁸. Ses kayıt serüveni hakkında yazdığı yazısında Faruk Yener, Rus bası Fedor Şalyapin ve Amerikalı

²³⁴ Bkz. Faruk Yener, *age*, 1992, s. 65

²³⁵ Bkz. Cemal Ünlü, “Fonograf-Gramofon ve 78 Devirli Taş Plak”, içinde *Gramofon ve Taş Plak*, ed. Şennur Şentürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 8-10

²³⁶ Bu yalının sakinlerinden Refik Fersan, fonogrofla çocukluk yıllarında ilk buluşmalarını nakleder: “Yine Weinberg, bir fonograf makinesini kulaklıklarıyla birlikte ilk defa olarak bize getirmişti. Fonografla beraber marşlarla, valslerle ve o zamanın modası olan parçalarla doldurulmuş birkaç kovan da gelmişti. [...] Bizlere, küçük olduğumuz için makineye ve plaklara el sürdürmezlerdi.” Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 103

²³⁷ Bkz. Cemal Ünlü, “age”, 1996, s. 14

²³⁸ Bkz. Faruk Yener, *age*, 1992, s. 66

John Philip Sousa'dan şu örnekleri verir: “Gramofona karşı çıkanlardan bir başkası da Rus bası Fedor Şalyapin'di. ‘Sesimi vücudumdan koparmak mı istiyorsunuz?’ diyerek kovdu öneri sahiplerini. Amerikalı marş bestecisi John Philip Sousa ise gramofonla, müzik çalışmalarının sona ereceğini, artık kimsenin şarkı söylemeyi, çalgı çalmayı düşünmeyeceğini savunuyordu”²³⁹.

Gerek fonograf ve gerekse gramofon şirketleri, ilk ortaya çıkışıyla birlikte dünyanın dört bir yanına temsilcilikler açarak dönemin seslerini derlemişlerdir. Tahmin edileceği üzere Batılılar nezdinde, gizemli Doğu'nun önemli bir merkezi olması sebebiyle İstanbul'a da birçok şirket gelip kayıtlar yapmıştır²⁴⁰. Dönemin musiki meclislerinde müzisyenliğiyle meşhur olan simalardan biri olarak Tanburî Cemil Bey de bu şirketlerin ilgi odağında yer alır. Adeta dinleyiciye özel tasarlanmış bir hediye mahiyetini taşıyan fonografin biricikliğine karşı Cemil Bey'in olumlu yaklaşımlar sergilediğini biliyoruz²⁴¹. Ancak meclisler bahsinde açıkladığımız gibi müzik dinlemek eskiden, mekân ve şartlara bağlı olarak ve dinleyicinin, birinci derecede önemli görülen icracıya göre daha geri planda konumlandığı bir deneyimdir. Gramofon vasıtasıyla müziğin herkesçe ve her yerde dinlenebilmesi fikri, meclislerin baş aktörü olan tüm diğer müzisyenler gibi Cemil Bey'i de rahatsız eder. Rahatsızlığın tek sebebi, bu konforun eksileceği yahut itibar kaybı endişesi değildir. Kibar meclislerindeki seçkin dinleyici özne, aynı zamanda müzisyenin müzikal yeteneğini en iyi bilen ve anlayan insanlar olduğu için müzisyenler meclislerde ruhen tatmin olmaktadır. Gramofon ise müziği, emeksiz, bilgisiz ve anlamadan dinleyecek olanların da hizmetine götürmektedir. Bu yeni müzik hizmetinden yararlanmanın tek bedeli, seri üretimle çoğaltılmış sesin, eşya değeri için ödenen ücreti kadardır. Asıl rahatsızlık veren budur ki Cemil Bey'in hissiyatını Mesud Cemil, “...hünerli parmaklarından ziyade, gizli ruh kıvrımlarının sırlarından taşan nağmelerinin

²³⁹ Bkz. Faruk Yener, *age*, 1992, s. 66

²⁴⁰ Doğu ülkelerinde yapılan kayıtlar üzerine yapılan bir araştırmaya göre 1900-1910 yılları arasında yapılan 14.000 kaydın en çoğu (4.410) Hindistan'da yapılmıştır. İstanbul ve İzmir'de yapılan 1.925 kayıt ikinci sırada ve 1.192 kayıt ile Mısır üçüncü sıradadır. Listenin tamamı ve buradaki verilerin alındığı kaynak için bkz. Pekka Gronow, “The Record Industry Comes to the Orient”, *Ethnomusicology*, sy 25, Mayıs 1981: s. 255. Alman ses teknisyeni Tantis, ses kaydetmek için gittiği İstanbul seyahatinin fantastikliğini şu sözlerle beyan eder: “Doğu'ya ilk seyahatimdi ve Binbir Gecenin masal ihtişamı olan Doğu'nun tüm şiirleri benim üzerimde güçlü bir etkiye sahipti...” Bkz. Tantris, “Aus der guten alten Zeit des Phono - Vom Westen zum Osten”, *Phonographische Zeitschrift*, 26 Mart 1914, s. 284, <https://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00088735/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=338&pdfseite=x>.

²⁴¹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 201

böyle orta malı halinde sokaklara dökülmesinden üzüliyor, ezâ duyuyordu”²⁴² sözleriyle anlatır.

Teknik yetersizlikler, kayıt müzisyenliğinin ilk temsilcileri için olumsuz bir durumdur. Zira çok düşük hacimle sesi kaydedip duyuran fonograftan sonra gramofonda nispeten daha güçlü bir sonuç elde edilse dahi müzisyenler yine bir huni karşısında yüksek sesle müzik icra etmek zorundadır²⁴³. Cemil Bey’in ilk dönem kayıtlarında tanbura oranla daha tiz ve yüksek sesli bir enstrüman olan kemençeyi tercih etmiş olması, muhtemelen bu teknik zorlukla alakalıdır. Sanatçının üzerinde baskı hissi veren bu durum, Cemil Bey’i kaydeden teknisyenlerden Jack Berenesi’nin ifadelerinden de anlaşılmaktadır. Erol Sayan’ın naklettiği anekdot şu şekildedir:

*“...Tanburî Cemil Bey’in plaklarını kaydettiği dönemde Orfeon Record’a kayıt yönetmeni olarak görev yapan Mösyö Jack (Berenesi), ben yetiştiğim zamanlar Columbia’daydı ve yaşı doksanlara yakındı, bana Cemil Bey’den bahsedirdi. Plaklara ‘Orfeon Record, Tanburî Cemil Bey tarafından’ anonsunu seslendirenlerden biri de Mösyö Jack’dır. Tanburî Cemil Bey’i şöyle anlatırdı: ‘Bizim çağırdığımız zamanlarda çok iyi çalamazdı. Bazen, mesela çocuklarla piyano eşliğinde marş kaydediyoruz, kapı çalınır, elinde tanbur, Cemil Bey gelmiş. Hemen ‘Bir dakika paşam, şöyle oturun, size bir sade kahve getireyim’ derdim, stüdyodan çocukları, ‘gezin bahçede’ diye çıkartırdım, stüdyoyu hazırlardım, içeri girer çalardı. İşte o çağırılmadan geldiği zaman yaptığı taksimlerde imzası vardır.”*²⁴⁴

Meclislerin sahibi ve sanatçıların hamisi olan kibar muhiti dağılmış olduğundan, müzisyenler maişet için yeni mecralara yönelmek durumunda kalmışlardır. Amatör müzisyenler, kibar muhitinin yüksek sanat zevkiyle donatmak istedikleri çocuklarına özel dersler yerine artık herkese açık eğitim kurumlarında ücret mukabili ders verirler. Yine meclislerde müzik icra ederek elde edilen gelir ise görevini, kayıtlar yahut halka açık biletli konserlere devreder. Bütün bu gelişmelerin yaşandığı dönem için -öteden beri meyhanelerde saz çalarak geçimini sağlayan müzisyenler bir tarafa bırakılırsa- konaklarda saz çalan amatör müzisyenler açısından bugünküne yakın manada bir profesyonelliğin başlangıcı olduğu söylenebilir.

²⁴² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 204

²⁴³ Huni karşısında yapılmış bir ses kayıt denemesinin görüntüleri için bkz. *Edison Museum Wax Cylinder Recording Session (HD)* (phonophan Youtube kanalı, 2009), <https://youtu.be/CJXDtrq4McY?t=185>

²⁴⁴ Bkz. Murat Derin, *Unutulmaz Şarkıların Bestecisi: Erol Sayan*, İstanbul: Pan Yayınları, 2019, s. 243-244. Niyazi Sayın tarafından nakledilen benzer bir anekdot ise şu şekildedir: “...*Jak vardı, onunla görüştüğümde bir hayli yaşlıydı kendisi. Biz derdi, hazırlarız Cemil Bey’in masasını, gelir oturur, akordunu yapar, bir-iki yudum alır, bugün ben yapamayacağım der ve gider. Biz bağrımıza basarız bu masrafı, tekrar bir daha gelir. Geldiği zaman yine aynı şeyi hazırlarız.*” *Tamburi Cemil Bey Söyleşi 2003* (Ney İstanbul Youtube kanalı, 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=FNT9gZAGRVw>

Cemil Bey'in memuriyet hayatının bitmesinin ardından maddî olarak büyük sıkıntılar çektiği²⁴⁵ ve para kazanmak için plak kayıtlarına mecbur kaldığı nakledilenler arasındadır²⁴⁶. Bununla birlikte, kayıtların mecburiyet halini almasında, yeni bir teknoloji ile karşılaşan müzisyenlerin ilgisiz tavırlarından öte bir boyut daha vardır ki o da amatör sanatkarlarla profesyonel müzisyenlerin toplumda gördüğü itibar hiyerarşisidir. Ancak Cemil Bey'in, herhangi bir sınıfa karşı tahkir eder bir bakışla bu endişeyi duyduğu söylenemez. Zira Cemil Bey'in, sanatı meslek edinmiş paydaşlarına yakın oluşu, nakledilen birçok örnekle sabittir. Mesud Cemil, yaptığı kayıtları dinlemesi için şirketler tarafından verilen gramofonda Cemil Bey'in, kendini dinlerken çok keyif aldığını bildirmektedir²⁴⁷. Ancak ses kayıt teknolojisine karşı musiki çevrelerinde beliren negatif görüşlere bakılırsa Cemil Bey'in endişesi anlaşılabilir. Nitekim dönemin eleştirel yaklaşımı, 1906'da Rauf Yekta Bey tarafından kaleme alınmış bir yazıda açıkça görülmektedir. Rauf Yekta Bey, bu teknolojiye büsbütün karşı çıkmayıp geçmiş Türk müziği üstadlarının kaydedilmeyişine hayıflanırken, İstanbul'da o zamanlar yapılan kayıtların repertuarını ve icracılarını tenkit eder:

*"Her girdiğimiz mağazada gramofon ile zabt olunan âsârı hâvî olmak üzere tanzîm edilmiş birer fihrist bulunuyordu. Mündericât i'tibâriyle hemen yekdiğerinin aynı olan mezkûr fihristleri gözden geçirince anladık ki 'nefâis-i musiki!' nâmı verilen parçaların kısm-ı a'zamı kabak kantosu, çiftetelli, çingene kantosu vesâir bu gibi âsâr-ı mübtezeleden ibâret! Zann-ı âcizânemize göre esâtize-i musikiyyemiz bu yoldaki âsârı plaklara tegannî değil ya bir kere dinlemeye bile tahammül edemezler."*²⁴⁸

Rauf Yekta Bey'e göre, Türkiye'de kaydedilmesi gereken müzikal değerler beste, ağır semai gibi klasik formlar ve bunları icra eden sanatçılar olmalıdır. Bu minvalde firmaların, kaydettiği "kötü" sanatçıları ve satış politikası icabıyla bunların öne çıkarılmasını ise mensubu hissettiği müzik dairesinin bir otoritesi olarak kabul etmemesi olağandır. Ancak Rauf Yekta Bey'in kaydedilen iyi örneklerden hiç bahsetmemesi ilginçtir. İstanbul'da yapılan

²⁴⁵ "...biri Cemil Bey'e birkaç gün Erenköyü'ndeki evine gelip kalmasını ve havasından istifade edeceğini söyler. Cemil Bey maaşının kesilmesinden sonra bir müddetten beri peynir-ekmeğe alıştığından arada dostlarının davetlerini kabul ettiği zaman yağlı yemeklerinin dokunduğunu mazeret olarak söyler." Bkz. Celal Volkan Kaya, "Şerif Muhiddin Targan'ın Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Hatıraları", içinde 100. Ölüm Yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanburî Cemil Bey'e Armağan, ed. Rûhî Ayangil, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016, s. 246

²⁴⁶ Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 203

²⁴⁷ Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 204-206. Cemil Bey'in plakları ve ses kayıt teknolojisine dair yapılmış bir çalışma için bkz. Bilen Işıktaş, "Sanat ve Meta-Kültür Arasında Kayıt Teknolojisinin Etkisi: Tanburî Cemil Bey", içinde 100. Ölüm Yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanburî Cemil Bey'e Armağan, ed. Rûhî Ayangil, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016, 218-28

²⁴⁸ Bkz. Muhammet Ali Çergel, "Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2007, s. 513

kayıtları beğenmeyip Avrupa’da gerçek müzik dehalarının kaydedildiğine değinirken şu sözleri kullanır:

“...anlaşıldığına göre Avrupadaki gramofon plakları mesela Paris Büyük Operası’nın birinci tenoru, Opera Komik Tiyatrosu’nun baritonu veya birinci kemanîsi gibi hakikaten dehâ-yı musikileriyle teferrüd eden meşâhire doldurulmakta ve okunan âsâr-ı musikiyye dahi alelekser ‘klasik’ muzikayı teşkil eden nefâis-i âsâr meyânından intihâb olunmaktadır. Avrupa’da ve Amerika’da mevâkı’-ı gramofon fabrikalarının Osmanlı musikisine müteallik eserleri zabt etmek üzere şehrimize gönderdikleri memurlar ise burada ilk tesadüf ettikleri adi bir hanende veya çalgıcının beş-on kuruş koparmak için kendisini ‘üstâd-ı yegâne-i musiki!’ makamında göstermesine kapılarak o gibi kimselerin her okuduğu çaldığı havaları Osmanlı musikisi bunlardan ibaret zannıyla alıp götürmekte ve sonra o fabrikaların nesh-i müteaddidesini bi’l-a’mâl gönderdikleri plakları da fonograf mağazaları en meşhur esâtize-i musikişinasânın enâfis-i âsârıyla imla ettikleri plaklar diye ahaliye satmaya çalışmaktadırlar. [...] şimdiye kadar gramofonlara Osmanlı musikisinin ‘klasik’ âsârından hemen hiçbir parça verilmemiş ve müstesna kabilinden olarak verilen âsârın tarz-ı tegannî ve terennümleri de ezher cihet müzebzeb ve muhalifi usul bulunmuştur. Ümid ederiz ki gramofon fabrikatörleri bundan sonra şehrimize gönderecekleri memurlara Osmanlı musikisinin mâlik olduğu âsâr-ı nefiseyi bilen esâtize-i muktediriye bularak onların terennümâtını zaptetmelerini tavsiye ederler ve bu suretle bizim gibi nefâis-i musiki muhiplerinin gramofon makinelerinden ba’demâ olsun âsâr-ı bergüzide istima’ edebilmelerini temin etmiş olurlar.”²⁴⁹

Bu tarihte Cemil Bey’in kayıtları²⁵⁰ da piyasada var olmasına rağmen ondan hiç bahsedilmemekte, bütün kayıtları aynı dereceye indirgenmektedir. Ne var ki Rauf Yekta Bey, Tanburî Cemil Bey’in vefatının ardından, ona bir müzik dehası olarak hak ettiği en yüksek değerin verilmesi gerekliliğini savunacak ve Tanburî Cemil Bey’i, plaklarını koleksiyon yapacak derecede hayranlıkla dinlediğini beyan edecektir²⁵¹. O halde Rauf Yekta Bey’in burada yaptığı değerlendirmenin, Cemil Bey ile 1900 yılında gazete makaleleri aracılığıyla yaşadıkları polemiklerin bir devamı niteliğinde olduğu açıktır. Bu, eski bir münakaşanın etkisinde yazılmış bir yazı değilse bile geleceğe yönelik yanlış bir tahmindir. Ancak her ne sebeple olursa olsun müziğin tekâmül ekseninde büyük değişimler olduğu, eski anlayışın kırıldığı sonucu tahakkuk etmiştir. Yeni eserlerin görücüye çıktığı, yeniliklerin tartışıldığı musiki meclisleri, işlevini yavaş yavaş yitirmekte, müzik merkezli yenilikler bu ince sanat zümresinin değil kamunun beğenileri baz alınarak üretilmeye başlamaktadır. Kayıt

²⁴⁹ Bkz. Muhammet Ali Çergel, “age”, 2007, s. 513-514

²⁵⁰ Cemil Bey, birçok firma ile plak çalışmaları yapmıştır. Bazı kayıtlar birden fazla firma tarafından basılmış, çoğaltılmıştır. Kataloglardaki bilgilerin her zaman doğru olduğu söylenemez. Lakin Cemil Bey’in çalıştığı bu firmalar, plaklarının listesi ve basılan resmî katalogları hakkında detaylı bilgiler veren çalışmalar yapılmıştır. Bkz. Hugo Strötbaum, “Tanburi Cemil Bey The Labels”, Makale, *Recording Pioneers*, erişim 12 Temmuz 2020, http://www.recordingpioneers.com/docs/grurks/tg_TCB-labels.pdf; Tanburî Cemil Bey, *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, İstanbul: Kalan Müzik, 2016; Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayınları, 2004, s. 192-207.

²⁵¹ Bkz. Mesud Cemil, “Tanıdığım Musikişinaslar 3”, *Musiki Mecmuası*, Ağustos 1970, s. 13

teknolojisinin zamanı donduran, “ölümü öldüren” fonksiyonuyla birlikte yeniliklere cömertçe imkân veren özelliği de kayıt edimi sürecinde kendiliğinden ortaya çıkmıştır²⁵². Cemil Bey’in derç ettiği repertuar ve formlar, birçok eserin unutulmasını engelleyen birer tarihî vesika hükmüne geçerken diğer yandan eserin prangalarından bağımsız, kimi zaman makamın ve formun sınırları dışına taşıdığı taksim kayıtlarında Cemil Bey, zamanının ötesine geçecek yenilikleri tetikleyici nitelikte hareketli bir mesajı da işleyebilmiştir. Yine bu hususta Kenney’in sözünü hatırlarsak:

“...her kayıt tanım itibarıyla kazanmış tarihi bir belge olmasına rağmen, bazı kayıtlar kaçınılmaz derecede şaşırtır ve insanları sesler aracılığıyla daha önce hayal etmedikleri noktalara taşır. Fonografin tekrar ettirici işlevi daha sonra bu yenilik ve müziğin karmaşık öğelerini gelişmiş bir ustalık duygusuna dönüştürerek müzikal tanımlama ve ayırt etmede ortak kalıplar yaratır. [...] Kayıtlı müziğin gücü müzik kalıplarını tekrar duyurur, ortak popüler tecrübenin etki alanını daha da kuvvetlendirir.”²⁵³

Kendinden öncesinin seslerini ve kendi ibdası olan hareketli mesajını bıraktığı ses kayıtlarıyla somutlaştıran Cemil Bey, nesiller boyu varlığını koruyan ortak müzikal kalıpların ve yeni bir müzikal geleneğin kurucusu olmuştur²⁵⁴.

2.5. Yazıları ve Yayınlarıyla Bir Tanzimat Aydını

19. yüzyıl Osmanlı aydını, Avrupa’dan ithal yeni bir hayat tarzını benimsemesinin yansımasıyla her alanda düzenleyici, yeniliklerin ilk fark edeni ve uygulayıcısı olmak arzusu taşır. Ortaylı’nın belirttiği gibi “*Tanzimat toplumunun aydını ansiklopedisyen olma eğilimindedir. Devlet adamından yazarına bu toplumun seçkinleri, tiyatrodan gazeteye, mimariden filolojiye ve doğa bilimine kadar her konuya el atma ve düzenleme çabasıdadır*”²⁵⁵. Hukuk alanında Ahmed Cevdet Paşa (1823-1895), dil alanında Şemseddin Sami (1850-1904); sonraki dönemde İbnülemin Mahmud Kemal İnal (1871-1957), Sadettin Nüzhet Ergun (1899-1946), Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Abdülkadir Töre (1873-1946) gibi isimlerin edebiyat ve musikiye dair yayınları ve benzeri birçok çalışma Tanzimat’ın toplumunun aydınlarında uyandırdığı aşkın heyecanın neticesinde meydana gelmiştir. Her geçiş dönemi gibi Tanzimat

²⁵² Örneğin William Kenney, blues, jazz, country gibi müzik türlerinin Amerikalılar arasında fonograf kayıtları sayesinde yayıldığından bahseder. Bkz. William Howland Kenney, *age*, 1999, s. 4

²⁵³ Bkz. William Howland Kenney, *age*, 1999, s. 4

²⁵⁴ Cemil Bey’in kayıtları sayesinde onun etki alanında olan müzisyenler, çalışmamızda “Modern Bir Meşk Aracı Olarak Cemil Bey’in Plakları” başlığı altında değerlendirilmiştir.

²⁵⁵ Bkz. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 260

dönemi de ilkleri başarmış kahramanlarını ortaya çıkarmıştır. Bu tür eğilimleri ile tipik bir Tanzimat aydını profili çizen Cemil Bey'deki kaosa düzen verme eğilimi, yeni enstrümanlar ve yeni tınıları keşif deneylerinde ya da taksimlerdeki orijinal kurgu ve motif arayışında tebarüz eder. Bununla birlikte musikiye dair fikirlerini yazıp neşrederek bu toplumsal kaideye, bir düşünür olarak da uyum gösterir. Bu yazım girişiminin sebebini Cemil Bey, dönemin gazetelerinde müziğe dair yayınlanan birçok yazının fuzuli detayları konu edindiği için kendisinin daha ehemmiyetli gördüğü problemleri paylaşmak üzere fikirlerini kaleme almak istediğini söyleyerek belirtir. Cemil Bey'in yazıları, sadece müzikal olarak değil sözel olarak da yüksek ifade kudretinde bir kalem sahibi olduğunu göstermektedir. Barındırdığı zengin ifadeler ise sanatçının ruh ve fikir dünyasının derinliklerine açılan pencereler gibidir.

Dönüşümler dönemini gayriihtiyari idrak eden Tanzimat aydını, hayatın tüm unsurlarını yeni dünyaya adapte etme çabasına girdiği için eski alışkanlıkları problemli olarak görmektedir. Bu şekliyle bir taraftan dış dünyayla entegre bir görünüm sunulmaya çalışılırken diğer taraftan beynelmilel gerçeklikten soyut, yerel, has bir kültürün altı çizilerek içe dönük bir kavrayışla değerler, *millî* bir kisveye büründürülmek istenir. Esasen içe yönelik gibi görünen bu millî kültür oluşturma güdüsü de Avrupa kaynaklı bir dinamik olduğu için her şey, yine değişimin ve o döneme özgü kullandığımız adıyla modernleşmenin bir parçasıdır. Dolayısıyla Cemil Bey'in yazılarının içeriği ve hatta bu yazıların varlığının umumî mahiyeti o dönemin fikrî karmaşasının yansımasıdır. Nitekim, Cemil Bey'in yazılarının içeriğinde ilk dikkati çeken unsur: “*Bizim musikimiz...*”²⁵⁶, “*Musikimizin muhtaç olduğu terakkiyât...*”²⁵⁷, “*...musikimizin muhtaç olduğu sur-ı ıslahiyye...*”²⁵⁸ gibi sözleriyle dönemde mutad olduğu üzere bir mesleğin problemlerine çözüm aranırken diğer yandan onu Türklük, Osmanlılık, İslamlık arasında seyreden muğlak bir “biz”e oturtulma çabasıdır²⁵⁹.

²⁵⁶ Bkz. Tanburi Cemil, *Rehber-i Musiki*, İstanbul: Chamli İskender, 1924, s. 3, 4

²⁵⁷ Bkz. Tanburi Cemil, “Musikide Ahenk”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 11

²⁵⁸ Bkz. Tanburi Cemil, “Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 19

²⁵⁹ Bu noktada belirtmek gerekir ki tesmiyesi halen tartışılan “müziğimiz” hakkında Cemil Bey, Osmanlı Müziği, makam müziği, İstanbul müziği vb. türevleri kullanmayıp onu ya müziğimiz/musikimiz olarak yahut Türk musikisi olarak adlandırmaktadır: “*Türk musikisinin öteden beri...*” Bkz. Tanburi Cemil, “Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 17

Cemil Bey'in müzik teorisine²⁶⁰ olan meylinin sebebi, mesleğinin daha ziyade amelî alanında iştigalinde aranabilir. Zira uygulamada çok vakit harcanması, sadece yapılan zanaate yoğunlaşıldığı anlamına gelmez. Bilakis uzun süre meşgul olunan iş, icracısını o işe dair teknik, sosyal vb. alt problemleri ve ilgili alanlarını içine alan bir merak ve sorgulamayı her aşamada motive eder. Bu araştırmacılık durumunun, her icracıda Cemil Bey'deki kadar ileri bir derecede tebarüz etmesi beklenemez. Ne var ki, esas meşguliyeti teori olan kişi, anladığı kadarını sözle anlatmaya yönelik daha yoğun bir uğraş içinde olduğu için pratisyenden daha fazla söyleyecek şeyi olabilir. Yahut teorisyen, bildiği şeyi anlatmada pratisyene nispetle kimi zaman daha muktedir olabilir. Cemil Bey bu anlamda Sabah Gazetesi'nde "*Musikide Ahenk*", "*Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları*", "*İşârât-ı Tezyiniyye*", "*Şark Musikisi Makamlarına Mahsus İşaretler*" adlı kendi içinde tutarlı ve başarılı makaleler kaleme almıştır²⁶¹. Makalelerinde Cemil Bey, Türk müziği sazları için metod kitaplarının gerekliliği, notanın müzik eğitimindeki önemi ve notasyonda Türk müziğine has detayları ve süslemeleri gösterecek birtakım işaretler bulunması, sazandelerin icrada yaşadığı problemler vb. hususlara değinerek bu bağlamda musikide teknik bazı düzeltmeler teklif eder. Mezkûr makalelerin ardından Rauf Yekta Bey ile Cemil Bey arasında gerçekleşen polemikler, bir tür pratisyen-teorisyen tartışmasıdır. Rauf Yekta Bey, *İkdâm* gazetesindeki köşesinde yayımladığı makalelerde Cemil Bey'in yazılarındaki iddialarına reddiye niteliğinde ifadelere yer verir²⁶². Rauf Yekta Bey'in eleştirilerine cevap veren Cemil Bey'in ise savunduğu argümanı kuvvetlendirecek deliller yerine karşı tarafın pratikteki zayıflığını öne sürmesi dikkat çekicidir. Halavetsiz söz düellosu, Tanburî Cemil'e, 5 Nisan 1900 tarihinde *Rauf Yekta Beyefendi'ye Mukabele* isimli bir makale daha kaleme aldırılmıştır ki burada, başlığından da anlaşıldığı üzere ilmî mütalaalardan ziyade Rauf Yekta Bey'e yönelik verdiği cevaplar ve ithamlar yer alır. Müzikten bahis açmak için icracı olmanın önemi ve gerekliliğine yaptığı vurgu için şu örnek kafidir:

²⁶⁰ Burada *teori* sadece ses sistemleriyle ilgilenen özel anlamıyla değil müziğin pratik dünyası dışında kalan sosyal, tarihsel, psikolojik, teori, akustik vb. bütün müzikolojik yönleri kastetmek manasında kullanılmaktadır.

²⁶¹ Bu makaleler *Yüzyıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey* isimli kitapta Osmanlıca orijinalinden Latin alfabesine transkribe edilerek yeniden yayınlanmıştır. Bkz. Hüseyin Kıyak, *age*, 2017, s.11-37

²⁶² *Musiki-i Osmani Tarihine Bir Nazar* 3 (17 şubat 1900), *Musiki-i Osmani Nazariyyatı* 1 (11 Mart 1900), *Musiki-i Osmani Nazariyyatı* 3 (30 Mart 1900), *Musiki-i Osmani Nazariyyatı* 4 (07 Nisan 1900) tarih ve başlıklı bu yazılar için bkz. Muhammet Ali Çergel, "Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2007, s. 77-84, 92-105, 220-231

*“Keşke işin matlub-ı aslı olan cihet-i pratikiyyesinde yaya kalmış olanlar da birer enstrümantist olaydılar da, kendilerine bir teorisyen süsü vererek musiki taallümünü işkâl maksadıyla kavaid-i nazariye va’zına muvaffak olamayaydılar. İşte hep mutasallifâne nazariyeler değil midir ki müstaid-i salah olan musikimizi büsbütün çığırından çıkmak raddesine getirmişlerdir.”*²⁶³

Öte yandan Rauf Yekta Bey’in bu karşı çıkışları, Cemil Bey’in fikrî eserlerine yönelik, etkisi bugüne uzanan olumsuz bir yargıyı yerleştirmiştir²⁶⁴. Rauf Yekta Bey’in Cemil Bey’e karşı sarf ettiği “Acaba Cemil Bey Efendi de bizim ‘Saba’ perdesi ile ‘Hüseyin’ arasındaki nispetin ne olduğunu bi’l-hisâb irae edebilir mi? [...] Instrumentiste olmak musikişinas olmaya tevakkuf etmez değil mi ya?”²⁶⁵ vb. ifadeler tartışmanın ulaştığı boyutları göstermektedir. Tanburî Cemil’in vefatı üzerine kaleme aldığı, geçmişteki çekişmeye dair geç bir itizar yahut nedamet mahiyetindeki yazılarında dahi Cemil Bey hakkında ılımlı bir söylem içinde olmasına rağmen Rauf Yekta Bey burada da yine icracı ile teorisyen arasındaki ayrımı alabildiğine derin bir uçurummuşçasına göstermiştir²⁶⁶. Bu noktada belirtmemiz zaruridir ki karşılıklı yazılardaki itirazların geçtiği konuları açıklamak veya yorumlamak bizim çalışmamızın sınırları dışındadır. Bu sebeple değerlendirmelerimiz yazarların çıkış noktaları hakkındadır.

Cemil Bey’in yazıları genel olarak değerlendirildiğinde doğrudan doğruya müziğin pratiğine fayda sağlama amacıyla olduğu görülmektedir. Ancak hangi müzikolojik meselenin pratiğe faydalı olacağı hususunda Rauf Yekta Bey’in haklı karşı çıkışlarına sebep olan bir kararsızlık hali anlaşılmaktadır. Ayrıca bulunduğu çağın mütereddit düşünsel gerçekliği bir yana, yaptığı işin daha iyi anlaşılmasını isteyen bir müzisyenin çabası görülür. Nitekim birçok kere müzik tanımı yapması, kendi müziğinin, onun baktığı zaviyeden değerlendirilmesi arzusunu gösterir niteliktedir:

²⁶³ Bkz. Tanburi Cemil, “Rauf Yekta Beyefendi’ye Mukabele”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 36. Yine bu minvalde bir başka cümlesi şöyledir: “Âlât-ı musikiyyeden birine mensup olanların pek âlâ bilmesi lazım gelir ki her makam aynı suhuletle icra edilir. Fakat bu suhuleti bulamayanlar aczlerini setr için vadi-i inkârı ihtiyar ederlerse ona ne denir?” Bkz. Tanburi Cemil, “Rauf Yekta Beyefendi’ye Mukabele”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 33

²⁶⁴ Cemil Bey’in *Rehber-i Musiki* isimli eserinin değerlendirildiği bir çalışma için bkz. Hakan Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1992, s. 86-96, 103

²⁶⁵ Bkz. Muhammet Ali Çergel, “Raûf Yektâ Bey’in İkdâm Gazetesi’nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2007, s. 99

²⁶⁶ 1916 tarihli *Tanburi Cemil Bey 3* isimli makalesinde Rauf Yekta Bey, müzikle bağlantılı meslek gruplarını tasnif ederek (bestekârlar, teorisyenler, şarkıcılar, eleştirmenler vb.) ifade etmiş, Tanburî Cemil’in bunlar arasından sadece virtüöz olarak anılması gerektiğini belirtmiştir. Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 3”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017

“...Herhangi bir taklit ve temsilde musikişinas mutlaka enfes olmak mecburiyetindedir ve musikişinasların bu gibi taklid-i temsili eserlerini anlamak için de onun kullandığı enfes-i vesâiti araştırmak, onun şahsiyyet ve hususiyetinin çerçevesinden bakmak lazımdır. Nasıl bir tablo veya bir heykel, kabil-i rüyet olan birtakım hatlar ve renklerle mesela; bir insana çehresini aslının tamamıyla aynı olarak taklit ve temsil edebilirse, musikide de bilakis resim ve heykeltıraş gibi temsili sanatlar için, gayrı kabil-i temsil olan başka bir şeyin, ‘rûhun’ tercümanı olmak kabiliyeti mevcuttur ki, bu vasıta-i tercüme de ses ve nağmeden ibarettir.”²⁶⁷

Yine müzik sanatı için kullandığı “...ruhumuzu tenvir, sâmiyamızı telviz, kelâl ü melalimizi tadil eyleyen bu sanat-ı nefîse...”²⁶⁸ ifadeleri veya müziği kendi melaline çare olarak değerlendirdiğini gösteren “Birçok asvâtın asap üzerinde kâh hazin, kâh neşeli, kâh şedit tesirât gösterecek surette teşkil ve terkibinden ibaret olan ve Cenab-ı Sâni-i kudretten dermânde ve muhtaç-ı teselli insanlara bahşayış-i manevisi olan bu sanat-ı celile...”²⁶⁹ şeklindeki ifadeleri dikkat çekicidir. Dönemin aydınları arasında güncel tartışma konularından olan Batı müziği-Türk müziği çekişmesinde Cemil Bey, Türk müziğine daha yakın bir konum almak istegindedir. Metod yazmak, notayı eğitime dahil etmek gibi fikirleri ve buna yönelik fiilleriyle geleneksel yapıya aykırı, Batılı bir portre çizerken yine söylemlerinde Türk müziğini müdafaa etmesi, yukarda arz ettiğimiz Tanzimat düalitesinin bir sonucudur. Nitekim makalelerinde “...hiçbir kavmin hiçbir nev-i musikisine benzemeyen bu harikulade, bu bakir, bu hissiyatnûvaz, bu ruhanî sanat-ı nefisenin gıpta-bahş-ı âzân-ı ecânib olacak mahiyet-i asliye ve hakikiyesi meydana çıkmalıdır”²⁷⁰ gibi Türk müziğini metheden sözler kullanır. Sanatçının bu husustaki tutumunu gösteren başka örneklerle ilerde değinilecektir.

Tanburî Cemil Bey’in yine 1904 yılında yayınladığı *Rehber-i Musiki*²⁷¹ isimli musiki nazariyatı eseri, Batı müzik nazariyatı ile Türk müziğinin kaidelerini açıklama girişimlerinden

²⁶⁷ Bkz. Hakan Cevher, “age”, 1992, s. 87-89

²⁶⁸ Bkz. Tanburi Cemil, “Musikide Ahenk”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 11

²⁶⁹ Bkz. Tanburi Cemil, “Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 16

²⁷⁰ Bkz. Tanburi Cemil, “Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 19

²⁷¹ 1321/1903-1904 tarihinde ilk baskısı, 1924’te ise varis olarak Mesud Cemil Bey’in izniyle ikinci baskısı yapılan kitap, el yazısı ile yazılmış ve bu şekilde çoğaltılmıştır. 1992 yılında Hakan Cevher tarafından Ege Üniversitesi’nde Yüksek Lisans tezi olarak incelenmiş, aynı çalışma bir yıl sonra da (1993) kitaplaştırılmıştır. Bkz. Tanburi Cemil, *Rehber-i Musiki*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1903; Tanburi Cemil, *Rehber-i Musiki*, İstanbul: Chamli İskender, 1924; Hakan Cevher, “Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1992; Tanburi Cemil, *Rehber-i Musiki*, ed. Hakan Cevher, İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Yayını, 1993

ilki kabul edilir²⁷². Cemil Bey'in yazdığı makaleler ve kitabında değindiği teknik hususlar hemen hemen örtüşüyor olduğundan kitap ve makaleler bir arada değerlendirilmelidir²⁷³. Bütün yayınların aynı yıl yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda makalelerin, kitaba bir hazırlık amacıyla yazıldığı düşünülmektedir. Yahut makalelerdeki bahislerin bilahare bir nazariyat kitabı şeklinde icmal edilmesi amaçlanmış olabilir. Kitapta, yazarın yaptığı imla hataları; makamlar, usuller, perdeler gibi teknik konuların anlatımına ve sunumuna yönelik eksikler göze çarpmaktadır. Lakin değerlendirme yapılırken bu eserin, Batılı yöntemle yazma tekniğinin gelişmediği bir dönemde yazılmış, öncülü olmayan, iptidai bir çalışma olduğu unutulmamalıdır. Kitapta birçok önemli hususa, eserin hitap ettiği kitle tarafından zaten bilindiği varsayılarak değinilmediği görülür. Bu gibi hataları yazarın musiki bilgisi ve makam hakimiyetindeki eksikliğe yorulmamalıdır, zira onun musiki vukûfiyeti icrasıyla ispatlıdır. Dolayısıyla Hüseyini makamını anlatırken sehven Gülizar bir eseri örnek vermesi eleştirilmeden evvel bu iki makamda yaptığı taksimler hatırlanmalıdır. Taksimleriyle iki makamı da en güzel şekilde anlattığına göre yapılan şey evvela hata olarak değil, o dönemde bu Gülizar eserin Hüseyini olarak geçtiğine dair bir rivayetin varlığıyla ilişkilendirilebilmeli, müsamaha kapısı bu denli geniş tutulmalıdır.

Rehber-i Musiki'nin önem arz eden bir diğer yanı da içindeki notalardır. Makamlar veya usuller için verilen örnek eser tercihleri, yazarın musiki zevkini okumaya da yardımcıdır.

²⁷² “*Rehber-i Musiki* isimli kitabı Garp musikisi sistemiyle kendi musikimizin sistemini mukayeseli bir görüş köşesinden inceleyen ve izah eden ilk eserdir.” Bkz. Şerif Sait Çeren, “age”, 1942, s. 5. Bununla birlikte Muzika-ı Humayun’un müzisyenlerinden biri olarak görev yapmış Haşim Bey’in, ek bir açıklamaya ihtiyaç duymaksızın Türk ve Batı müziklerinin tonal yapıları arasında yaptığı (örneğin Dügâh, Hüseyini, Hisar, Şehnaz vb. makamları alafrangadaki la minöre, Rast, Hüzam, Sazkar, Hicazkar vb. makamları sol majöre müteşabih bulunmuştur) eşleştirmeler, bu iki müziğin beraber ele alınışının evveliyatına dair ipuçları vermektedir. Ancak, bu yakınlığa rağmen Haşim Bey Mecmuası’nda makam müziğinin kadim izah yöntemi olan edvarlar kullanılmış, örnek eserler de güfteleriyle verilmiştir. Cemil Bey, eğitimde notanın gerekliliğini savunurken bu kaynağın metodunu da eleştirmekten çekinmez: “...Haşim Bey Mecmuası vesaire gibi eserlerin musikiye taallukları ancak bunların mütalaasından musiki öğrenmiş bir ademin iraeşiyle muhtaç-ı ispat bir keyfiyettir.” Bkz. Tanburi Cemil, “Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 16.

²⁷³ *Rehber-i Musiki*’de muhteviyatı özetleyen bir içindekiler tablosu eklenmemiştir. Hakan Cevher’in çalışmasında analiz ettiği konu dizini şöyledir: -Müziğin genel tanımı; -Sesin şiddeti, irtifa’ı, tınneti; -Nota’nın tarihi, portenin tanımı; -Naturel sesler ve bu seslerin Türk müziğindeki özel isimleri; -Anahtarların tanımı; -Türk müziğinde kullanılan seslerin portede gösterimi; -Fer’i (ara) sesler; Türk ve Batı müziği ses sistemlerinin karşılaştırılması; -Diyez, bemol, natürel işaretlerinin tanımı; -Musikimizde vezn-i i’ka; -Noktalı nota öğretimi; -Sükût (es) işaretleri; -Puandorg, gürlük terimleri, bağlı ve kesik çalma; -Çarpma, trıl, senyo tanıtımı; -Ahenk, akord; -Tanbur, kemençe, ud, kanun, keman akordları; -İ’kaların tatbiki; -Fâsılalar; -Fasılın aksamı; -Makâmat; -Tasnif-i makamât; -Müteferri makamlar; -Büyük i’kalar; -Hatime ve hülasiye (sonuç ve özet). Bunlara ek olarak 52 makam ve 27 usul tarifi örnekleriyle birlikte yer alır. Bkz. Hakan Cevher, “age”, 1992, s. 97, 100-102

Eserlerin kimi zaman kısa bir bölümü kimi zaman da tamamına yer verilirken bir eserin iki farklı yerde mükerreren örnek gösterilmesine de rastlanır²⁷⁴. Ayrıca bu eserlerin bazılarının, bugün elimizde olan notalarla örtüşmediği görülmekte ve Cemil Bey'in plaklarından aşına olduğumuz icra üslubunca yazıldığı anlaşılmaktadır. Farklılıklar, yalın bir melodinin tezyin edilmesi şeklinde olabildiği gibi sadeleştirmek şeklinde de karşımıza çıkar. Bu durum, müziğin icrası esnasında yapılacak çeşitlemeleri müziğin aslî unsurları arasında olması gerekliliğini ifade eden Cemil Bey'in bu yöndeki beyanı ile uyumludur²⁷⁵. Kitapta yer alan bütün eserlerin arşivlerimizdeki notalarla mukayese edilmesi suretiyle yapılacak müstakil bir çalışmayla çok farklı sonuçlara ulaşılabileceği muhakkaktır. *Rehber-i Musiki*'de verilen eserlerin farklılığını göstermek adına Sermüezzîn Rifat Bey'in Rast makamındaki “*Karlı dağı aştım da geldim*” şarkısının notalarını analiz edebiliriz. Cemil Bey bu eseri, biri 12 ölçü diğeri 29 ölçü olmak üzere iki ayrı yerde örnek olarak vermiştir. Verilen nota, eserin bugün elimizde olan notalarından farklıdır (Bkz. 1, 10, 11, 24, 25 ve 29 numaralı ölçüler). Şekil 1'de görüleceği üzere bu eserin *Rehber-i Musiki*'de yer alan versiyonlarını **RM 1** ve **RM 2** rumuzlarıyla, arşivlerimizde bulunan versiyonu²⁷⁶ ise **Umumi** rumuzuyla belirterek farklılıkların rahatlıkla görülebilmesi için notaları partitür şeklinde yazdık. Eserin o dönemde bu şekilde icra edilen bir versiyonu olup olmadığı kesin olarak bilinemeyecekse dahi farkların Cemil Bey'in yorumundan kaynaklı olabileceği ihtimali daha kuvvetlidir. Zira aynı parçanın verilen iki notası arasında da farklılıklar olması, bunların icrada doğaçlama olarak yapılan yorumlar nev'inden, kasıtlı veya kasıtsız olarak ortaya çıktığını düşündürür. Usul bahsinde daha kısa bir kesitine (s. 16) yer verildiği için tam olarak mukayese etme şansımız olmasa da 4. ölçüde ve bilhassa 12. ölçüdeki geçiş notalarındaki farklılıklar dikkat çekicidir. Diğer örnek eserlerde de var olan bu durum, makamsal müzik eserlerinin standartlaştırılma çabası içinde iken dahi doğası gereği kalıpların dışına çıkabildiğinin en yalın göstergesi, adeta “bir kereye mahsusluk” prensibinin kâğıt üzerindeki tezahürüdür.

²⁷⁴ Rehber-i Musiki'de yer alan eserlerin listesi için bkz. Tablo 1, 2. Mükerrer geçen notalar tabloda sayfa numaralarıyla birlikte verilmiştir.

²⁷⁵ Cemil Bey, plaklara eser icraları kaydetmek suretiyle bu tür çeşitlemelerin sesli örneklerini vermeden evvel Batı müziğinde sesin şiddeti üzerinde yapılan nüansların Türk müziğinde tatbik edilmesini önerdiği makalesinde bu hususa şu sözlerle temas etmiştir: “*Musikinin erkân-ı esasiyesinden biri de tahavvül ve tenevvüdüdür. Umumi bir yerde incesaz çalınırken ‘Aşk âteşi sinemde yine şu ‘le-feşândır’ şarkısına kadar tahavvülsüz giden Nihavend faslında bu şarkı aranağmelerinin kâh forte ve kâh piano çalınmak suretiyle arz ettiği tenevvüü sâmiînin kemâl-i telezzüzle dinledikleri çok defa görülmüştür.*” Bkz. Tanburi Cemil, “İşarât-ı Tezyiniyye”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 22

²⁷⁶ Bu nota <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

Tablo 1 Rehber-i Musiki İkinci Baskısında Yer Alan Sözlü Eserlerin Listesi

Rehber-i Musiki'deki Sözlü Eserler				
Eser adı	Makam	Beste	Güfte	1924 Baskısı Sf. No
Bugün hiç bakmadın	Rast	Neyzen Mehmet Efendi	Ressam Tahsin Bey	15 , 69
Karlı dağı aştım geldim	Rast	Sermüezzîn Rifat Bey	?	16 , 70
Gel ey tavrı melek	Suzinak	Hafız Mehmed Efendi	?	16
Vah meys visalindir gönül	Karcığâr	Mahmud Celalettin Paşa	?	17 , 77
Şevkinle hayalinle olur neşe bedidar	Hicaz	Lavtacî Hristo	Ahmed Rasim Bey	18 , 68
Hiç eşin yok nev-civansın	Suzinak	Zeki Mehmed Ağa	?	18 , 66
?	Suzinak	?	?	61
Penbelikle imtizac etmiş	Hicazkar	Lem'i Atlı	Mahmud Celalettin Paşa	62 , 9
?	Uşşak	?	?	63
Bir yana eğdir fesin	Hüseynî	Nikoğos Ağa	?	65
Pınarın başında güller açıldı	Karcığâr	Kemanî Mustafa Ağa	?	66
Hoş yaratmış bari ezel	Ferahnak	Nikoğos Ağa	?	72
Dil-i biçâre senin için yanıyor	İsfahan	Mahmud Celalettin Paşa	?	73 , 21
Ben bûyi vefa	Nihavend	Hacı Arif Bey	Hacı Arif Bey	74 , 20
Mahmur bakışı aşka bin lutfâ bedeldir	Kürdilihicazkar	Udi Şekerci Cemil Bey	?	75 , 21
Edersen de cefa eğer*	Yegah	Şevki Bey	?	78
İstedin de gönlümü verdim sana	Bestenigar	Udi Şekerci Cemil Bey	?	79 , 22

* Rast karar perdesinde yazılmış

Tablo 2 Rehber-i Musiki İkinci Baskısında Yer Alan Saz Eserleri Listesi

Rehber-i Musiki'deki Saz Eserleri		
Eser Adı	Bestekâr	1924 Baskısı Sf. No
Yegah Peşrevi	Tanburî Osman Bey	27
Ferahfeza Peşrevi	Zeki Mehmed Ağa	28
Nühüft Peşrevi	Tanburî Osman Bey	29
Suzidil Peşrevi	Tanburî Ali Efendi	30
Şevkefza Peşrevi	Numan Ağa	31
Acemaşiran Peşrevi	Neyzen Salih Dede	32
Bestenigar Peşrevi	Numan Ağa	33
Ferahnak Peşrevi	Zeki Mehmed Ağa	33
Evc Peşrevi	Tanburî Ali Efendi	34
Evcara Peşrevi	Dilhayar Kalfa	35
Rast Peşrevi	Benli Hasan Ağa	36
Mahur Peşrevi*	?	37
Suzinak Peşrevi	Tanburî Emin Ağa	38
Hicazkar Peşrevi	Tanburî Osman Bey	39
Kürdilihicazkar Peşrevi	Kemençeci Vasil	40
Nihavend Peşrevi	Tanburî Osman Bey	41
Hicaz Peşrevi	Neyzen Salim Bey	42
Neveser Peşrevi	Neyzen Yusuf Paşa	42
Uşşak Peşrevi	Tanburî Osman Bey	43, 9
Bayati Peşrevi	Tanburî İsak	44
Hüseyini Peşrevi**	Tanburî İsak	45
Muhayyer Peşrevi	Tanburî Cemil Bey	45
Karcıgar Peşrevi	Kemanî Tatyos Efendi	46
Saba Peşrevi	Tanburî Osman Bey	47
Buselik Peşrevi	?	48
İsfahan Peşrevi	Kanunî Said Bey	48
Segah Peşrevi	Tanburî Osman Bey	49
Hüzzam Peşrevi***	?	50
Müstear Peşrevi	Santurî Ethem Efendi	51
Hüseyini Saz Semai	Kemanî Tatyos Efendi	20
Neva Aranağme	?	15
Neva Türkü Ezgi (7 Zamanlı)	?	21

* Bestekârı Ethem Efendi olan Mahur Peşrev ile giriş kısımları benzemekte fakat devamında seyir farklılaşmaktadır.

** Bu eserin makamı Gülizar olarak bilinmektedir.

*** Dede Efendi'nin Hüzzam Ayini'nin sonunda çalınan Son Peşrev'dir.

Burada Ayin'de olmayan ikinci hanesi de bulunmaktadır.

Rast Şarkı - Karlı Dağı Aştım

Umumi Bilinen Versiyonu ve Rehber-i Musiki'deki İki Versiyonu

Usûl: Sofyan

Sermüezzîn Rifat Bey

The image displays a musical score for the Rast Şarkı "Karlı Dağı Aştım". It consists of three staves: Umumi (General), RM 1 (Rehber-i Musiki version 1), and RM 2 (Rehber-i Musiki version 2). The music is written in 4/4 time and the key of D major (one sharp). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 5, 9). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Şekil 1 Rast Şarkı "Karlı Dağı Aştım" - Umumi bilinen versiyonu ve Rehber-i Musiki'deki İki Versiyonuyla 1/3

Rast Şarkı - Karlı Dağı Aştım 2/3

13

17

21

Aranağme

Şekil 1 (devam) 1 Rast Şarkı "Karlı Dağı Aştım" - Umumî bilinen versiyonu ve Rehber-i Musiki'deki İki Versiyonuyla 2/3

Rast Şarkı - Karlı Dağı Aştım 3/3



Şekil 1 (devam) 2 Rast Şarkı "Karlı Dağı Aştım" - Umumi bilinen versiyonu ve Rehber-i Musiki'deki İki Versiyonuyla 3/3

Cemil Bey'in yazın mirası arasında ayrıca Fransızca'dan Türkçe'ye çevirdiği Jules Verne'in *Voyage Autour de La Lune* (Ay'a Yolculuk) isimli romanı, tamamlayamadığı bir kemençe metodu ve nazariyat kitabı olduğu nakledilir²⁷⁷. Yine sanatçının, dönemde moda olan nota yayımcılığı alanına ilgisi olduğu da bilinmektedir. Nitekim, Osmanlı'da 19. yüzyılın sonlarında²⁷⁸ yapılan ilk nota yayınlarında hizmetleri bulunan Hacı Emin Efendi (1845-1907), Zati Bey (Arca) (1863-1943), Galib Bey (Ali Galip Türkkan), İsmail Hakkı Bey (1865-1927)

²⁷⁷ Bkz. Şerif Sait Çeren, "age", 1942, s. 5

²⁷⁸ Avrupa'da nota yayımcılığının tarihi 15. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bkz. İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1999, s. 212-214. 1870'lerde başlayan Osmanlı'da nota yayımcılığının tarihsel gelişimine dair detaylı bilgi için bkz. Bülent Alaner, *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*, Ankara: Anadolu Yayıncılık, 1986; Mehmet Uğur Ekinci, "19. Yüzyıl Fasil Repertuarından Örnekler: Madam de Slupno'nun Nota Koleksiyonu", *Musikişinas*, 2015

isimlerini Cemil Bey, bir makalesinde şükranla yâd eden²⁷⁹ Cemil Bey, bilahare kendi seçkilerini yayınlamıştır. Notaların, Türk müziğinde nota neşriyatı tarihi hakkında yapılan çalışmalarda verilen listelerdeki farklılıklar toplam sayının daha fazla olabileceği ihtimalini kuvvetlendirir. Etem Ruhi Üngör'ün çalışması²⁸⁰ bunlardan biridir ki zikrettiği 13 saz eserinden Şevkefza ve Tahirbuselik Peşrevleri Gönül Paçacı Tunçay'ın çalışmasında²⁸¹ zikrettiği 12 eserlik listede yer almazken Üngör'ün koleksiyonunda da Tunçay'ın çalışmasındaki Ali ve Rif'at Bey'in Hicaz şarkısı notasının olmadığı anlaşıyor. Zikredilen kaynaklardaki toplam 13 saz eseri ve 2 şarkının isim ve bestekâr Tablo 3'te verilmiştir (Bkz. Tablo 3).

Tablo 3 Tanburî Cemil Bey'in Yayınladığı Müstakil Notaların Listesi

Cemil Bey'in Yayınladığı Müstakil Eserler		
	Eser Adı	Bestekâr
1	Bestenigar Peşrevi*	Numan Ağa
2	Hicaz Peşrevi*	Neyzen Salim Bey
3	Hicaz Saz Semaisi	Neyzen Yusuf Paşa
4	Hicaz Şarkı	Ali Bey'in ve Rif'at Bey'in
5	Hicazkar Peşrevi*	Tanburî Osman Bey
6	Hicazkar Saz Semai	Tanburî Cemil Bey
7	Kürdilihicazkar Peşrevi*	Kemençeci Vasil
8	Kürdilihicazkar Saz Semaisi	Kemençeci Vasil
9	Kürdilihicazkar Şarkı	Hacı Arif Bey
10	Sultanıyegâh Peşrevi	Neyzen Şevket Gavsı Bey
11	Şevkefza Peşrevi*	Numan Ağa
12	Şevkefza Saz Semaisi	Said Dede
13	Tahirbuselik Peşrevi	Rıza Efendi
14	Yegâh Peşrevi*	Tanburî Osman Bey
15	Yegâh Saz Semaisi	Neyzen Aziz Dede

*Rehber-i Musiki'de de bulunan eserler

²⁷⁹ "...hele bereket versin ki bu fikrimiz iştirak-i gıyabilerini Nota Muallimi, Nazariyat-ı Musikiyye, Nota Mecmuası, Mahzen-i Esrar-ı Musiki gibi âsâr-ı nâfi'alarından istidlal eylemekte olduğumuz Hacı Emin Bey, Zati Bey, Galip Bey, İsmail Hakkı Bey gibi zevat-ı kiram şu birkaç sene zarfında ihya-yı musiki edercesine, nota ve solfej usulüyle musiki taliminin ne demek olduğunu meydan-ı bedahete koymuşlardır." Bkz. Tanburi Cemil, "Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları", içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 17

²⁸⁰ Bkz. Etem Ruhi Üngör, "Türk Musikisinde Nota Yayımcılığı: Yayımlar-Yayımcılar (Nota Basımında 100. Yıl)", *Musiki Mecmuası*, Kasım 1977, s. 13

²⁸¹ Bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *Neşriyat-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2019, c. 2, s. 87

Notaların kapak teması her biri başka bir renkte ve büyük boy basılmıştır. Onnik Mokosyan matbaasında basıldığı nakledilmekte²⁸² fakat tarih veya seri numarasız olduğu bilinmektedir²⁸³. Ancak 15 Şubat 1900 tarihli makalesinde nota yayınları ve yayıncılarından bahseden Cemil Bey'in, kendi yayın gayretlerine değinmemiş olması, mezkûr tarihten sonra yayınlanmış olabileceğini düşündürür²⁸⁴. Nota arşivlerimizde, Numan Ağa'nın Şevkefza Peşrevi'nin bir nüshası üzerindeki "Tan. Cemil Bey'den" şeklindeki ibare, bunun kuvvetle muhtemel Cemil Bey'in neşrinden istinsah edildiğini göstermektedir²⁸⁵.



Şekil 2 Şevkefza Peşrevi Notası Açıklama

²⁸² Bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *age*, 2019, c. 1, s. 362

²⁸³ Bkz. Etem Ruhi Üngör, "age", 1977, s. 13

²⁸⁴ Bkz. Tanburi Cemil, "Şarkı Mecnuaları ve Musiki Kitapları", *age*, 2017, 17

²⁸⁵ Bkz. Şekil 2. Bu nota <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

Bölüm 3: BİR VİRTÜÖZ PORTRE OLARAK CEMİL BEY

3.1. Yeni Tanbur Tavrı

Cemil Bey'in icra kabiliyeti, birçok enstrümanı ustalıkla çalabilmesinde görülebiliyorsa da ismiyle taşıdığı tanburîliği hassaten üzerinde durmaya değerdir. Zira çaldığı diğer enstrümanlara açılan kapılar ilk sazı olan tanburda edindiği melekenin muavenetiyle aralanmıştır diyebiliriz²⁸⁶. Ağabeyi Ahmet Efendi'de görerek aşına olduğu tanbur sazı ile Cemil Bey'in ilk temâsı, amcasının Ambarlı'daki çiftliğinde kâhya Lenber Ağa'nın tanburuyla başlamış ve bilindiği gibi onu çok kısa bir sürede çalmayı başarmıştır. Küçük yaşlarında tanburda hızla ilerlemiş ve dönemin otoritelerince takdir ve hayranlıkla karşılanmıştır. Öyle ki; Cemil Bey Tanburî Ali Efendi ile yüz yüze -bildiğimiz- ilk karşılaşmasında Ali Efendi'nin meşhur övgülerine²⁸⁷ mazhar olduğu zaman henüz 14 yaşında, Mısırlı Prens Halim Paşa tarafından özel bir tanbur hediye edilerek icrası taltif edildiğinde ise 16 yaşındadır²⁸⁸. Cemil Bey'in, icra ettiği tanbur üslubunun mucidi olduğu ve buna atfen ona “yenilikçi”, “devrimci” nevi yakıştırmaların ilerleyen yıllarda, plaklarla büyüyen şöhretinin ardından arttığı anlaşıyor. Daha önceki tanbur icra üsluplarına dair fikir verebilecek bir ses kaydı bulunmaması, kayıtlarda duyulan, seri pasajların çalınmasına imkân veren bol mızraplı tanbur üslubunun Cemil Bey ile başladığı algısına sebep olmuştur. Dönemdeki bir diğer tavır olan Tanburî İsak tavrının mensupları ise bir iktidar mücadelesiyle Cemil Bey ile şöhret bulan bu tavrı eleştirmişler, karşı çıkmışlardır. İtirazlar, tanburun eskiden sadece İsak tavrıyla çalındığı iddiasıyla bu dinamik akım karşısında *geçmiş* kozunu öne sürerek meşruiyet kazanmak ister. Ne var ki, her sanatsal akımın birdenbire ortaya çıkmayacağı, bir öncülden ilham alması gerekliliğinin genel yasası, Cemil Bey üslubunun da bir geçmişi olduğunu tasdik eder. Bu varsayım, tüm zorluklarına rağmen, selefleri ile Cemil Bey arasındaki bağlantıların belli belirsiz izlerini aramayı, bir tarihsel sorgulamayı gerekli kılmaktadır. Uzun seslerde seri mızraplar kullanmak, hızlı pasajlarda senkronize bir sağ el-sol el uyumu, soru-cevaplar kullanarak üst telleri icraya dâhil etmek, teller arası mevcut tabii ahenk ile oluşan akorlara ek

²⁸⁶ Musa Süreyya Bey, Cemil Bey'in tanburla kendini daha rahat ifade ettiğini vurgulamaktadır. Bkz. Ahmet Kara, “Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Darülelhan ve Mecmuası”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2010, s. 68

²⁸⁷ Bir tevatür olabileceği de ihtimal dahilinde olan bu övgü hikayesinin detayları için bkz. Bölüm 4.1

²⁸⁸ Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburi Cemil Bey 1”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 110

olarak Avrupa müziğindeki polifoni mantığıyla akor kullanmak vb. özellikler Cemil Bey'in tanburunda hemen fark edilen unsurlardır. Cemil Bey, icrasındaki unsurların bir kısmını kendisi geliştirmiş, bir kısmını başka bir tanburîden ya da tanbur gibi mızraplı çalınan başka enstrümanların tekniğini tanbur üzerinde uygulamış olabilir. Yahut bugün bilemediğimiz bir geleneğin devam ettiricisi olabilir. Meselenin en garip tarafı ise bugünden çok geride olmayan bir tarihte bu denli gizlenmiş hususların bulunmasıdır.

3.2. Yeni Tanbur Tavrının Evveliyatı

Tanburî Cemil'in uzun süre tanbur talim ettiği bir hocası olmaması, tanbur icrasının üslup geçmişi hakkında fikir yürütmeyi de zorlaştırmaktadır. Buna rağmen, Cemil Bey'in dinleyip ilham alabileceği noktaya gelecek kadar benzer bir tavrın varlığı hakkında satır aralarında ipuçları bulunabilmektedir. Bu ipuçlarıyla kesin yargılara varmak güç olsa da, en azından, tanburda Cemil Bey'den öncesinin yek-ahenk bir tarz olmadığına rahatlıkla kanaat getirilebilir. Dönemin tanburîlerinin muhalif düşüncelerine karşın Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Mehmet Celaledin Dede ve Tanburî Ali Efendi'nin Cemil Bey'e teveccüh etmeleri²⁸⁹, eski tavrın temsilcilerinin bu icrayı büsbütün hakir görmediğini gösterir.

Tanburî Cemil Bey öncesinde yaşayan veya onun devrinde olup da ses kaydı bulunmayan tanburîlerin biyografileri Cemil Bey anlatılarındakine benzer muğlak ibarelerle doludur. İsak tavrının hususiyetlerinin ortaya çıkarılmasında emekleri olan isimlerden Bülent Aksoy, bu konuda var olan tartışmaları ve kendi argümanlarını içeren tafsilatlı bir yazı kaleme almıştır²⁹⁰. Aksoy'un önemle üzerinde durduğu husus, belirtildiği gibi diğer bazı tanburîlerin icracı vasıflarının tıpkı Cemil Bey'in maharetinin anlatıldığı gibi anlatılmasıdır. Aksoy, yazısında, Kantemiroğlu, Tanburî Emin Ağa, Numan Ağa, Küçük Osman Bey, Şeyh Celal Efendi gibi tanburîler hakkındaki anekdotları, tanburun çok önceleri de zevkle icra edilen ve dinlenen bir saz olduğunu anlatmak adına vermiştir²⁹¹. Bahsi geçen isimlerin, tanburu, kendi

²⁸⁹ Gavsi Baykara, dedesi Mehmed Celal Dede'nin Cemil Bey'i dinledikten sonra ona şöyle hitap ettiğini söylemektedir: *"Oğlum, bu sizin çaldığınız, benim bildiğim tanbur değil, fakat musiki namına şimdiye kadar dinlediğim şeylerin en güzeli. Sizin, bu vaziyet karşısında hiç kimseden istifade etmeye ihtiyacınız yok. Bu tuttuğunuz yolda hiçbir söze kulak asmayarak her şeye rağmen yürüyünüz. Allah feyzinizi arttırsın."* Bkz. Gavsi Baykara, "Tanburi Cemil Bey ve Şeyh Celal Efendi", içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017), s. 234

²⁹⁰ Bkz. Bülent Aksoy, "Tanburi Cemil, Eski Tanbur Üslubu, Virtüözlük Üstüne", içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 337-362

²⁹¹ Bkz. Bülent Aksoy, *age*, 2017, s. 340-342

dönemlerindeki icraya nispetle daha üstün bir istidatla çaldıkları argümanına karşı çıkar Aksoy; zira böylesi bir yargının Cemil Bey'in yüceltilmesi adına geçmiş tanburîlere yapılan bir istihfaf olduğu kanaatindedir²⁹². Ancak bu görüş, Cemil Bey'e alternatif olarak başka bir geleneği ihya ve ihdas etmek iddiası bakımından zıt görüşle metodolojik açıdan aynı paraleldedir²⁹³.

Cemil Bey'den önceki tanburîlerin sadece İsak tavrıyla çalmadığına delil olabilecek başka örnekler de yine biyografilerde mevcuttur. Örneğin, Cemil Bey 14 yaşındayken vefat eden Tanburî Büyük Osman Bey (1816-1885) hakkındaki rivayetler, umumî akımdan farklı bir icra peşinde müzisyenlerin var olduğunu gösterir. Rauf Yekta Bey Şehbal dergisinde Osman Bey'den şu şekilde bahsetmektedir:

*“Osman Bey tanbûru iptidâen pederinden ta'allüm etmiş iken muahharan büsbütün başka bir üslûb-i terennüm ihdâs etmiştir. Merhum, gayet hassas bir sâmiaya mâlik olduğundan tanbûrun iki telinden birisinde gayet hafif bir imtizaçsızlık olsa derhal telin birini koparıp atarak alel-ekser tek tel ile çalar imiş.”*²⁹⁴

Yine Rauf Yekta Bey başka bir makalesinde ise Osman Bey hakkında şu sözleri söyler: *“Osman Bey merhum pederinden pek az temeşşuk etmiş ve sonraları tanburu başka bir vadiye çalmaya başlamış olduğundan tarz-ı terennümünde İsak üslubundan büsbütün ayrılmıştır.”*²⁹⁵

Tanburun, Cemil Bey'in tercih ettiği gibi bir icrasının öteden beri var olabileceğine dair bir başka ipucunu da Suphi Ezgi verir²⁹⁶. Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi* isimli eserinde yer verdiği otobiyografisinde, hocası Şeyh Halim Efendi ile tanışması bahsinde tanburun saz gibi de çalındığına, şu sözlerle delalet eder: *“Bu esnada tanburî Mısırlı Halim Paşa ile muhibbi Kara Kâhya Bey arasında tanbur çalmanın usul ve kaidelerine dair hâdis*

²⁹² Bkz. Bülent Aksoy, *age*, 2017, s. 342

²⁹³ Bülent Aksoy'un Cemil Bey'e büsbütün karşıt olduğu söylenemez elbette ama buradaki kanısının farklı algılanabileceği üzerine dikkat çekmek istiyoruz.

²⁹⁴ Bkz. Mehmet Öncel, “Rauf Yektâ Bey'in Atı, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2010, s. 119

²⁹⁵ Bkz. Türkan Uymaz, “Şehbal'de Musiki Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (51-100. sayılar)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 2005, s. 57

²⁹⁶ Esasen Tanburî Cemil Bey'in icrasına bağlama varî yakıştırmaların ilk sahibi olması sebebiyle Suphi Ezgi'nin bu anlamda kaynaklığına müracaat edilemeyeceği açıktır fakat burada verdiği isimler ve olayın tarihi Cemil Bey'in şöhret sahibi olmasından evvelki –ya da şöhretinin henüz başladığı- döneme rastladığı için kendi benimsediğinden farklı bir tavrın varlığına delil sayılabilir.

olan münakaşa (Halim Paşa tanburu saz gibi, Kara Kâhya Bey ise mükemmel kaidesiyle çalmakta idiler)''²⁹⁷ Refi' Cevad Ulunay, 1965 tarihli bir yazısında Mısırlı Abdülhalim Paşa (1830-1894), Tanburî Aleksan (1815-1864) ve Tanburî Ali Efendi hakkında kısa bilgiler verir:

*“Prens Sait ve Abbas Halim Paşaların babası Mısırlı Halim Paşa musikimize çok meraklı idi. Meşhur Tanburî Aleksan Efendi'ye Vanlı Baba Hamparsum'dan tanbur meşk ettirmiş ve ayrıca da (Suzidilci) Tanburî Hafız Ali Efendi'nin hamisi olmuştur.”*²⁹⁸

Ulunay'ın verdiği bilgiler bazı hatalar içerse de²⁹⁹ mezkûr isimler arasında bir ilişkinin varlığı olasıdır. Suphi Ezgi'nin ifadesiyle Halim Paşa tanburda “saz gibi” bir tavrı benimsediğine göre Aleksan Efendi, İsak üslubu dışında bir anlayışla çalmaktadır. Nitekim İbnülemin Bey'in ifadelerinden Tanburî Aleksan (Aliksan) Efendi'nin icra tarzındaki tercihi daha net anlaşılmaktadır:

*“Tanburi Aleksan (1815-1864) – Baba Hamparsum'dan tanbur meşk etti. Tanbur çalmada maharet ve şöhrat kesbetti. [...] Tanburdaki şöhratından dolayı her yerden davet olunurdu. Cuma ve Pazar günleri Süleyman Paşa hanının gazinosunda çalar ve diğer günler de hususi ders verirdi. Şöhreti her tarafa yayıldığından 1854 (1271 H.) de Mısır valisi Sa'id Paşa, celb ederek kırk lira maaşla yanına aldı. Sarayda rağbet ve muhabbete nail oldu.”*³⁰⁰

Aleksan Efendi hakkındaki bilgilerin gösterdiği bir diğer ipucu ise hocası Hamparsum'un tanburîliği hakkında fikir vermesidir ki böylelikle Tanburî İsak devrine uzanan bir başka tanbur silsilesinin varlığından söz edilebilir.

Cemil Bey'in icrası ses kaydı ile belgelenmiş olmasaydı, onun sanatından da eslafın, biyografilerde altı çizilen yenilik ve özgünlük hareketleri gibi bahsedileceği ve diğerlerinden ayırt edilemeyeceği açıktır. Burada vurgulamak istediğimiz konu ses kaydının öneminden ziyade, sesleri bize ulaşmayan sanatkarların da en az Cemil Bey kadar bir üslubun temsilcisi olabileceği varsayımıdır. Ancak Rauf Yekta Bey geçmişte görülen bu çeşitliliğin bir zenginlik değil bir tür bozulma olduğuna işaret etmektedir ki tanbura dair kaleme aldığı metnin devamında şu ifadeleri kullanır:

²⁹⁷ Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, c. 1, 5 c., İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, 1933, s. 3

²⁹⁸ Bkz. Refi' Cevad Ulunay, “Dinle Tanburun Eninin”, *Milliyet Gazetesi*, 20 Haziran 1965.

²⁹⁹ Baba Hamparsum Van'lı olmadığı gibi Halim Paşa'nın Tanburî Aleksan'a Hamparsum'dan ders aldırması konusu da muhtemelen yanlıştır. Zira Halim Paşa 9 yaşında iken Baba Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) vefat etmiştir.

³⁰⁰ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikîşinasları*, s. 62

*“O asırda tanburu yeni ve ‘indî birtakım üsluplarla çalar kimseler zuhur etmiş ve bunların böyle ser-bâzâne hareketleri âsâr-ı nefise-i musikiyyemizi tahrife başlamış olduğundan İsak üslub-ı terennümünün mezayasını takdir eden bazı zevat, tanbur tavrının bi’l-küllîye zayıf olmaması için Oskiyan’a müracaattan başka çare bulamamışlar idi.”*³⁰¹

Klasik üslup savunuculuğunun esasen Rauf Yekta Bey’in ve Suphi Ezgi’nin itirazlarıyla arttığı söylenebilir. Zira Cemil Bey, bıraktığı ses kayıtları aracılığıyla icrada benimsediği tavrın bütün gerçekliğini delillendirirken -bildiğimiz kadarıyla- tanburda tercih ettiği tarzın en doğrusu olduğu hakkında herhangi bir beyanı yoktur. Aksine klasik tavrıda çalan Şeyh Celal Efendi’yi dinlerken gözyaşlarını tutamayacak kadar hislendiği ve hatta kendisinden öğrenci olarak feyz almaya talip olduğu bilinmektedir. Son tahlilde fikren karşı duran bir söylemin fiilen bir örnek vermediği için savını sağlamlaştıramadığı açıktır. Müteakip yıllarda İzzettin Ökte,ERCÜMENT BATANAY, Mesud Cemil, Ragıp Tanju veya Fahrettin Çimenli gibi isimlerde ortaya çıkan klasik tavrı izleri de bu fikrî cereyandan değil uygulamada devam eden örneklerden ilhamını almıştır.

Örneklerde görüldüğü üzere klasik olarak maruf tarzın temsilcilerinin farklı arayışları sonucu uyanan kıvılcımlar sonradan Cemil Bey tarafından büyütülmüş olabilir. Bunlara ek olarak farklı müzik türlerinden etkilenmiş ve bunu Türk müziği zevkine tatbik etmiş olabileceği de ihtimal dahilindedir. Kemal Batanay’ın tanbur talebesi olan Melih Özaltın’ın aktardığı bir bilgi de Cemil Bey tavrının evveliyatı hakkında ışık tutmaktadır: “*Suphi Ezgi, Tanburî Ali Efendi’nin oğlu Aziz Mahmud Bey’i dinlediğini, O’nun tanburu bağlama gibi çaldığını, dolayısıyla Aziz Mahmud Bey’in tanburu babasından öğrenmiş olmasına bakarak, Ali Efendi’nin de tanburu bağlama gibi çaldığı sonucuna varmıştı*”³⁰². Bahsedilen isim Tanburî Ali Efendi’dir ki bazı araştırmacılar Cemil Bey’in üslubunun Ali Efendi’nin icrasından mülhem olarak geliştirildiğini tahmin etmektedirler³⁰³. Cemil Bey’in tanburuna

³⁰¹ Bkz. Türkan Uymaz, “Şehbal’de Musiki Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (51-100. sayılar)”, s. 57

³⁰² Bkz. Kamil Melih Özaltın, “Geleneksel Tanbur Tavrı Üzerine Notlar”, *Musikişinas*, 1997, s. 41 Bununla birlikte Refik Fersan’ın aktardığı bir anekdotta Hafız Hüsnü Efendi ile Cemil Bey arasında geçen diyalog Ali Efendi’nin tanburiliği hakkında zıt yönde bilgi verir: “...*Fakat musiki münakaşalarından zevk alan Hafız Hüsnü Efendi ile laubalilikten ve iddialardan hiç zevklenmeyen Cemil Bey birbirleriyle geçinemezler, sevişmezler ve hoşlanmazlardı. Hafız Efendi, musiki alemlerini uzun müddet Tanburî Ali Efendi merhum ile birlikte geçirdiği, eserleri birlikte meşkedip birlikte taksimler yaptıkları için, Cemil Bey’in tanburdaki kudretini fevkalade tasdik etmekle beraber, üstad Ali Efendi’ye çok kıymet verir ve tanburun tavrını daima sena ederdi. Hatta, üstadı Ali Efendi’nin tavrında çalmasını ve bu ud bozuntusu tavırdan vazgeçmesini Cemil Bey’e ihtar etmiş!...*” Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 119.

³⁰³ Bkz. Murat Bardakçı, *Tanburî Cemil Bey tartışması - Tarihin Arka Odası (16.05.2009)* (Le Sursis Youtube kanalı, 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=e43iFZ-z-6k>

ilham olabilecek farklı sazlar veya müzik türlerinden en somut ipuçları ise piyasa sazendelerinde yahut -Suphi Ezgi'nin de belirttiği gibi- âşıkların sazlarında aranabilir. Nitekim plak kayıtlarından şahit olduğumuz Osman Pehlivan'ın tanbura icrası Tanburî Cemil Bey'in üslubunu anımsatıcı niteliktedir. Osman Pehlivan'ın Cemil Bey'i dinleyip ondan etkilendiği için benzer bir icrası olduğu düşünülebilirse de Osman Pehlivan'ın ilk plağını 1913-14 yılında Orfeon Plak Şirketine çaldığı unutulmamalıdır. Yine Osman Pehlivan ve Tanburî Cemil Bey'in ilk karşılaşmaları her ikisinin de sazlarında belli bir merhale kaydedip sazende olarak şöhret kazanmalarından sonra gerçekleşmiştir. Osman Pehlivan, 1935'te Akşam gazetesine verdiği bir röportajda bu tanışma hikayesinden bahsetmektedir:

“Dur sana Tanburî Cemil’le nasıl tanıştığımı anlatayım. Bir gün Göztepe’de arabacılık ediyordum. Yirmi iki yaşında varım. Bir adam trenden inip arabama bindi. Bir köşke götürdüm. Bana kapıda bekle diyerek içeri girdi. Kapıda dururken kulağıma içeriden tanbur sesleri geldi. Müşterim evden çıkıp arabama gelince sordum:

- Tanburu siz mi çalıyordunuz?
- Neden sordun?
- Ben de biraz tıngırdatırım da, meraklıyım.
- Ne çalarsın?
- Milli saz, hani âşıklar çalar, işte ondan...
- Perşembeye gel de seni dinleyelim.

Dediği gün sazımı alıp köşke gittim. Meğer O, Tanburî Cemil’den ders alıyormuş. O da orada imiş. Oturup bir iki hava çaldım. Sazı dizime indirince Tanburî Cemil kalktı. Ben bu adamın elini öpeceğim! dedi. Her ne kadar çekmek istedikse de kurtaramadık. Ondan sonra çok ahbaplık ettik. Babasının dostu olduğum için oğlu Mesud Cemil beni hâlâ sever. Zaten beni sevmeyen yoktur.”³⁰⁴

Suphi Ezgi'nin yeni tanburîlere serzenişlerinde belirttiği “*âşıkların sazı gibi*”³⁰⁵ tabiri bu olmalıdır. Bu noktada Cemil Bey'in ve Osman Pehlivan'ın etkilendiği ortak üstatlar olabileceği ihtimali daha kavî görünmektedir. Ders aldığı hocaları konusunda farklı rivayetlerde bulunan Osman Pehlivan'ın, Suphi Ezgi'nin hocası Kozyatağı Rifai Şeyhi Halim Efendi'den ilk tanbura derslerini aldığı bilgisi de rivayetler arasında ilginç bir yer tutar. Zira Halim Efendi, Suphi Ezgi'nin de ifade ettiği üzere daha evvel “*piyasa sazendesi Nikoli'den*” öğrendiği şekliyle saz gibi tanbur çalmış, kırkbeş yaşından sonra klasik tavrı öğrenmiştir³⁰⁶.

³⁰⁴ Bkz. Koray Burak Erdemir, “Tanburacı Osman Pehlivan'ın Hayatı, İcracılığı ve Eserleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2013, s. 14

³⁰⁵ Bkz. Erhan Onat, “Dr. Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu (Çeviriyazım ve Yorum)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1999, s. 14.

³⁰⁶ Bkz. Suphi Ezgi, *age*, 1933, s. 4

Cemil Bey'in tanbur tekniğini geliştirmesinde tanbura gibi halk çalgılarından esinler olduğu yok sayılamaz. Fakat o zamanki İstanbul'un çok çeşitli yörelerin bağlama tavrılarını barındırdığına dair bir kanıt yoktur³⁰⁷. İstanbul doğumlu Tanburacı Osman Pehlivan gibi gezgin aşıklardan derlenen türkölere bakıldığında, çoğunluğu Rumeli olmak üzere İstanbul'a coğrafi olarak yakın olan yörelerin türköleri olduğu görülür. Bu anlamda Cemil Bey'in Sakız'lı Rumlar'dan kemençe tavrını öğrenmesi, Lazlar'dan Laz kemençesi tavrını öğrenmesi gibi anekdotlar Cemil Bey'in her tür müziğe açık olan anlayışının bir göstergesi olabilir. Ancak bu gerçeklik aynı şekilde tanburu da aşıkların sazlarından öğrendiği şeklinde bir önermeyi doğrulamaz. Zira İstanbul'da o dönemki saz şairlerinin sayısı ve nitelikleri bilinmemektedir. Dilencinin ağzından duyduğu ezgileri notaya almış olması, o yörenin bağlama tavrını da öğrendiği anlamına gelmez.

Sonuç olarak söylenebilir ki Cemil Bey'in icrası için yapılan *tarz-ı nevin* yakıştırması, karşı görüşte olanların benimsedikleri tavrın köklü olduğunu iddia etmek için geliştirdikleri bir iktidar savaşı argümanı olabilir. Bu tavrın, evveliyatı olmadığı için değil, eskiden kalma tüm bileşenlerin bir araya getirilerek temsilini en ileri derecede bulması ve bu yönüyle Tanzimat yenilikleriyle uyum gösteren başarılı bir akım olması sebebiyle *yeni* şeklinde anılmasını doğru görmekteyiz.

3.3. Tanburî İsak Tavrı

İsak tavrının savunucusu ve son temsilcisi kabul edilen Suphi Ezgi, yazdığı tanbur metodunun henüz mukaddimesinde, tanburu Cemil Bey gibi çalmak hususunu eleştirerek söze başlar³⁰⁸. Bu durum, Cemil Bey üslubunun tesir alanını gösteren bir delil olarak sayılabilir. Ancak İsak tavrının bilinmezlik perdesini aralamaya yardımcı olmadığı açıktır. Diğer tanburîlerin icralarında Cemil Bey'e göre farklılaşan hususların tamamı da İsak tavrına teşmil

³⁰⁷ Cemil Bey'in talebesi Fuat Sorguç'un İstanbul Uzunçarşı'da sıra sıra tanburacı dükkanları bulunan Tanburacı hanının varlığından bahsetmesi ve ilk hocası Tanburacı Tevfik Bey'in Osman Pehlivan'dan daha iyi tanbura çaldığına dair aktardığı ifadeler, o dönem şehir hayatında halk kültürünün ne derece yer aldığına kanıt olabilir. Fakat bu anekdota da belli bir bölgenin müziklerinin şehirde baskın olarak duyulduğuna dair bir kanıt yoktur. Sorguç'un ifadeleri için bkz. Selahaddin Güngör, "Unutulan Sevdiklerimiz: Tanburi Cemil: Tanburi Fuad'ın Hatıraları 1", içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, 207-12.

³⁰⁸ "Yetmiş seksen seneden beri hocasız kendi kendilerine tanbur çalan malum zatların tanbur edalarının dinleyicide hemen hiçbir heyecan husule getirmediklerini söylersem mübalağa etmiş olmam. O aşıkların saz çalışı gibidir." Bkz. Erhan Onat, "age", 1999, s. 58

edilemez. Zira Cemil Bey, İsak tavrının en büyük savunucularını dahi etkilemişse diğer tanburîlerdeki farklılıkların Cemil Bey’den ilhamla ortaya koyulmuş yeni birtakım kişisel özellikler olması da ihtimal dahilindedir. Bununla birlikte Cemil Bey’in tanburunda öne çıkan bol mızraplı çalış ile İsak tavrına dair anlatılan legato, yani bağlı çalmak keyfiyeti iki tavır arasındaki en bariz fark olarak ortaya çıkmaktadır. Cemil Bey’de görülmeyen bu bağlı çalma tekniği, sağ el ile tek mızrap darbesinin ardından sol elin parmaklarının farklı notalara darp ettirilmesi suretiyle sesin vüs’atinden yararlanarak birden fazla notanın çalınmasıdır diyebiliriz. Özetle İsak üslubunun temel özelliğinin, uzun tel ve sap boyuna sahip bir saz olan tanburun, sahip olduğu eninden azami derecede yararlanmak suretiyle çalınması olduğu anlaşılıyor. Rauf Yekta Bey, *tarz-ı nevîn* (yeni tarz) ve *tarz-ı atik* (eski tarz) olarak tesmiye ettiği tanbur üsluplarının teknik özelliklerini şu ifadelerle anlatmaktadır:

“İşte bizim klasik esâtizemiz de tanburun uzun telinde vâsi-i kabiliyet-i ihtizaziyeden bilistifade aynı tesirâtı istihsal etmek istemişler ve bütün rakîk ve nermin nağmelerini o tarzın müsait olduğu incelikler dahilinde icraya çalışmışlardır; mesela ‘iki dörtlük’ imtidâdında bir nağme için eski tanburîler yalnız bir mızrap vurarak mütebaki zamanı, ya büsbütün durmak suretiyle sazdan çıkan enin-i dil-nüvâzın işitilmesine bırakmakta veyahut o nağmeye tevafuk edebilecek ahenk tellerine dokunarak tanin-i esasinin tezyinine tahsis etmekteydiler ki letafeti kabil-i inkâr olmayan bu kaide el-yevm piyanoda dahi caridir. Halbuki Cemil Bey tavrında aynı imtidâddaki nağme, hemen de udîlerin tarz-ı istimali veçhile alttan üstten vurulan müteaddit ve mütenevvi mızraplarla icra olunmaktaydı.”³⁰⁹

Ezgi’nin aşık sazına benzetmesi gibi, iki vuruş gibi uzun müddetli notalarda çok mızrap kullanılması yönüyle Cemil Bey’in tanbur çalışı Rauf Yekta Bey tarafından ‘ud’a benzetilmektedir³¹⁰. Tanburu legato çalmak suretiyle seslerin birbirine ulanmasından ötürü piyanoya -ve hatta Suphi Ezgi’ye göre yaylı enstrümanlara³¹¹- benzetilmektedir. Bu konuda görüşlerini bildiren Ali Rıfat Çağatay ise klasik eserlerin icrasında, titreşen uzun seslerden istifade edilmesi görüşüne katılmakla birlikte, bu konuda eski üstatlar arasında bir fikir birliği olmadığını beyan eder:

³⁰⁹ Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 2”, *age*, s. 121-122

³¹⁰ Rauf Yekta Bey’in bu minvalde benzer ifadeleri 14 Ağustos 1912’deki bir makalesinde geçer: “...Asrımızda ise ud ile kanun, tanbura nispeten daha ziyade müstamel olduğundan bu iki sazın mitvali, layenkât mızraplarına ülfet edenler İsak üslubunda çalınan tanburular pek sade gelmekte ve buna mahal kalmak üzere tanburun usul-i terennümü de bu sazların mızraplarına Teyfik ile tıpkı ud gibi tanbur çalan sazanelere tesadüf edilmektedir. İsak zamanımıza kadar payidar olabilen üslub-ı renginini büsbütün zayi etmemek levazım-ı kadirşinasidendir. Çünkü klasik musikimizi hakkıyla terennüm edebilmek için tanburu bu üsluba tevfikân çalmak zaruridir.” Bkz. Türkan Uymaz, “age”, 2005, s. 57-58

³¹¹ “Bu tarzda [Tanburî İsak] ve onun tekniğiyle çalınan tanbur adeta bir keman çalınıyormuş, yahut bir hanende okuyormuş gibi musikide çok iyi bir intiba bırakır.” Bkz. Erhan Onat, *age*, 1999, s. 14

“Esâtize-i sâlife mümkün mertebe az mızrap istimal ve nagamâtı tanburun devamlı enîniyle icra etmekte ve parmaklar tedbil-i mevki ederken ‘legato’ denilen usule riayet suretiyle ihtizazatı inkıtaa uğratmamak meselesine pek ziyade ehemmiyet vermişlerdir. Ancak ‘legato’nun mızraplı sazlarda suret-i icrası mütenevvi olduğu kadar müteassir olduğundan vech-i tatbikinde ihtilâfât baş gösterir ve tanbur tavrı davası buradan başlar. Yerine göre bir, bazen iki ve daha ziyade mızrap ile ve bazı defa da büsbütün mızrapsız ‘legato’ icrası mümkündür.”³¹²

Gerek Suphi Ezgi’nin tamamlanmamış metodunda ve gerekse Melih Özaltın’ın Kemal Batanay’dan aldığı, Suphi Ezgi’den tevarüs eden klasik tanbur tavrı hakkındaki notlarda, anlatılanların Cemil Bey üslubundan çok farklı şeyler olmadığı görülür³¹³.

3.3.1 Rauf Yekta Bey’in Tanbur ve Türk Musikisi Hakkındaki Görüşleri

Rauf Yekta Bey’in, yukarıda bazı pasajları alıntılanan *Tanburî Cemil Bey (üç seri)* isimli makalelerinde³¹⁴ yeni ve eski tanbur üslubu hakkında objektif bir inceleme yazdığı görülür³¹⁵. Lakin Cemil Bey’in vefatından evvel 14 Ağustos 1912 tarihli *Tanbur* isimli makalesinde ise açıkça İsak tavrını muteber tavrı olarak benimsemiş ve gerek yaşadığı dönemde gerekse daha önceki devirlerde görülen İsak tavrı dışındaki bütün tanbur tavrılarını tahfif edici bir dil benimsemiştir³¹⁶. Rauf Yekta’nın burada İsak tavrı hakkında anlattıkları, teknik bir izahattan ziyade, geçmiş devirlerdeki müziğin bulunduğu sosyal ortam ve tanbur kültürüne dair detayların bu sosyal tecrübeyle birlikte idrak edilmesi zorunluluğu hakkındaki görüşleridir. Evvelki devirlerde müziğin icrası için gerekli şartlar Rauf Yekta Bey’ce şu sözlerle tarif edilir:

“Klasik musikimizin mahiyet-i hakikiyyesini irâe edecek saz takımı şöyle tasavvur olunabilir: şark tarz-ı mimarisinde yapılmış, yine o tarzda tefriş edilmiş vası bir salon; salonun bir cihetine musikişinasân için bir mevki-i mahsus ifraz edilmiş. Bir sine kemani, bir ney, ekseriya iki tanbur ile nermîn sesli üç hanendeden mürekkeb bir heyet-i musikiyye yerlerine oturmuş, ahenge tanburlarından birinin tının-i dil-nüvaz ile icra ettiği bir taksim-i hazîn ile başlanıyor. Bu taksimde o fasıl için intihab edilen makam, mükemmel ve etraflı bir surette teşrih edilmekle beraber ona münasebeti olan makamât-ı şarkiyyeden birer güldeste-i meşamperver toplanıyor ve bununla gûyâ sâmiîne gülistân-ı tarabda daha ne kadar izhar-ı gûna-gûn bulunduğu şöyle bir ihtâr edilerek geçilmek isteniyor. Sâmiîn lakırdı etmek değil, hızlıca nefes almaktan bile mütevekkî bulunduğu halde ahengin başlamasına anbean muntazır. Usûl dairesinde çalınan

³¹² Bkz. Ali Rifat Çağatay, “Tanburi Cemil Merhum 1”, *age*, s. 159

³¹³ Tanburda Cemil Bey ve Necdet Yaşar ekolünü takipçisi olan Özer Özel, bu notların Cemil Bey üslubundan farklı bir üslup olduğu anlaşılacak bir yapısı olmadığı görüşündedir; Özer Özel, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 28 Haziran 2019. Ders notlarını içeren yayın için bkz. Kamil Melih Özaltın, “age”, 1997. Ayrıca Suphi Ezgi’nin metodu ve bir değerlendirmesi hakkında bkz. Erhan Onat, “age”, 1999, s. 53-54

³¹⁴ Bahsedilen makaleler için bkz. Hüseyin Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, s. 106-132

³¹⁵ Mesud Cemil yıllar sonra, bu yazıların bîtaraf tutumundan övgüyle bahseder. Bkz. Mesud Cemil, “Tanıdığım Musikişinaslar 3”, *Musiki Mecmuası*, Ağustos 1970, s. 13

³¹⁶ Bkz. Türkan Uymaz, “age”, 2005, s. 52-58

peşrevden sonra musikimizin edvar-ı müterakkiyesi mahsulâtından birkaç muntahab eser okunuyor ve öyle saatlerce bir faslın devamı gibi sıklet-âver sâmiîn olacak bir hale meydan verilmeden tatlı yerinde fasla hitam veriliyor."³¹⁷

Rauf Yekta Bey bu makalede, Türk musikisinin özünün Batı müziği gibi şiddet, nefret, korku gibi duyguları anlatmak gayesinde olmadığından, *nagamât-ı mülayim* ile öteden beri ruhun gıdası olarak icra edildiğinden bahseder. Türk musikisinin icra edilmesi için gereken mekânın özellikleri, olması gereken sazlar, dinleyicinin vazifeleri gibi detaylarla bezediği mizansen içerisinde tanburun en önemli saz olduğunu ve bu yüzden Türk musikisine "*tanbur musikisi*" denilmesinin doğru olduğunu ifade eder. Rauf Yekta Bey'in bu husustaki beyanı şu şekildedir:

"Memâlik-i şarkıyyede öteden beri fenn-i musikinin gayeti 'nagamât-ı mülayime ile telzîz-i samîâ'dan ibaret olarak kabul edilmiş, bu fenn-i bedî'a 'gıda-yı ruh' tesmiyesi de bundan ileri gelmiştir. Şark musikisinde bestelenecek güfteler alel-ekser ruh ve fikre neşât verecek parlak mezamîni şairâne ve garam-perverâne nükteleri, yahut mutasavvîfâne ve zahidâne cümel-i hükmiyyeyi muhtevî olan eş'ardan intihâb edildiğinden nâşi? garp musikisinde olduğu gibi hissiyat-ı şiddeti vasıta-i nagamât ile beşeriyyenin her nev'ini mesela hiddet, nefret, havf ile tasvir etmek mevzu-i musikiden hariç tutulmuş, binaen-aleyh musikişinasânımız da besteledikleri eserlerde bu yolda tecrübelerle girişmeye lüzum görmemişlerdir. Hatta şark kütüb-i musikiyyesinde nagamâtın hep sem'a mülayim bir tesir hasıl edenleri hangileri olduğundan bir tafsil bahsedilerek bu kısma dahil olmayanları 'Mütenafırât' unvanı altında adeta hudud-ı musikiden ihraç edilmiştir. Garp'da ise musikinin tiyatro sahnesine tatbiki neticesi olarak bu gibi hissiyat-ı muhtelifenin nagamât ile tasvirine mecbur kalan bestekârlar tesir-i matlubun nagamât-ı mülayime ile istihsali kabil olmadığını görmüşler ve şark musikisinde mebhûs-ı fennden hariç tutulan 'mütenafırât'ı (dissonnances) aksâm-ı musikiden ve istimale vaz' etmeye muhtaç addederek 'inde'l-lüzum mevki-i tatbik kalmışlardır."³¹⁸

Bu kültürel bütünlüğün içinde tanbur icrasının en yakıştığı tavrın Tanburî İsak tarafından geliştirilen tavır olduğunu ise şöyle beyan eder:

³¹⁷ Bkz. Türkan Uymaz, "age", 2005, s. 55. II. Mahmut döneminde İstanbul'a gelen Pardoe'nun musikiye dair izlenimleri de Rauf Yekta'nın çizdiği tabloya benzerlik gösterir: "*Padişah'ın ablası, Azime Sultan'ın Saray'ını, çalgı sesleri duymadan geçemezsiniz. Bu Sultan'ın buyruğundaki hanımların pek çoğu, Türk müziği bilimine göre, üstün yetiştirilmişlerdir. Köçek havası, uzayıp giden keman ve tambur sesleri ve Saraylıların hep birlikte söyledikleri şarkılar, öyle sürekli bir durumda kafeslerden sızarak suyun üzerine yayılırlar ki, kayıklar Saray'ın önüne gelince ellerinde olmayarak kürekleri yavaşlatırlar. Doğru müziği, rahatlamak için dağılacak geniş alan ister. İşte Saray'dan gelen bu sesler; okyanus derinliklerinden çıkmış gibi, suların üzerinde dalgalanır, yayılırlar. O zaman, esnek tamburun gümüş tellerinden sesler çıkarken, havada dalgalanan beyaz kolları, tellere basan ince yapılı parmakları, ortalığa yayılan tok çalgı seslerine karışarak, onlara incelik veren dolgun kırmızı dudaklarla siyah gözleri, göz önüne getirmemek elde değildir. İnsan o sırada Apollon'un lirini, ilk kez Türk hareminde çaldığını sanır. Romantik düşlerinizin gerçekleşmiş biçimini arar gibi yerinizden kımıldamadan kafeslere doğru bakacak olursanız, bunların arkasındaki insanların hayatlarını yalnızca Saray'ın gül bahçesinde geçirmekle yetinmedikleri kanısına varacak belirtiler görürsünüz...*" Bkz. Julia Pardoe, 18. Yüzyılda İstanbul, çev. Bedriye Şanda, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997, s. 173

³¹⁸ Bkz. Türkan Uymaz, "age", 2005, s. 54

“İşte musiki-yi şarkînin bu yoldaki en rakîk, en gaşyi-âver terennümatına cidden muvafık bir inikâsgah-ı muhasin-penah olan ve bu terennümâtı güzel sesli bir şark hanendesinin sürud-i tarab nümudına demsaz olacak bir şive-i şevk-efza ile icra istidadına bir suret-i istisnâide malik bulunan bir saz var ise o da tanburdur. Tanbur dinlemek için ‘aks-i savt’ bulunan bir mahal intihab edilmeli, fikr-i acizanemizce ‘sine kemanı’ ile ‘ney’den maada âlât-ı musikiyye tanbura terfîk edilmemelidir. Nitekim kadîmen nezd-i Osmaniyanda oda musikisini teşkil eden takım bu üç sazdan ibaret bulunmuş ve o zamanlar ud ile kanun bizde o kadar müteammim olmadığından ‘kaba saz’ namı verilen kemançe ve lavta dahi köçek takımlarına tahsis edilmiş idi.”³¹⁹

Son dönem Osmanlı devrinde yaşanan gelişmeler karşısında Rauf Yekta Bey’in, eğitimi ve donanımı sayesinde birçok başarıya imza atmış, değişen dünya düzeninde Türk musikisini modern imkânlarla anlatmayı bilmiş, Osmanlı-Tanzimat münevveri bir şahsiyet olduğu malumdur. Ancak bu yazılarında Rauf Yekta Bey’in tercih ettiği tutumun, Tanzimat’ın yarattığı aydın portresindeki var olan ikilemin doğal refleksi olmadığı, yazarın hassaten Cemil Bey ve müziği için geliştirdiği bir karşı argümandan kaynaklandığı kuvvetle muhtemeldir³²⁰. Zira 12 yıl evvel Tanburî Cemil Bey, *İşârât-ı Tezyiniyye* başlıklı yazısında şu sözleri sarf etmiştir:

“Musiki bir lisandır ki ahval-i ruhu en belîğ, en fasih bir eda ile tasvir edebilir. Şedit bir nağme şiddet ve gazaba, kuvvetsiz bir seda hüzn ve teellüme, tiz perdeler üzerinde icra edilen bir cümle-i lahniyye neşe ve sürura, pest sedalı bir zenzeme mesela şöyle bir nush-ı pederâneye tercüman olabilirler.”³²¹

Musikiyi Doğu, Batı ayırmaksızın bütüncül bir bakış açısıyla gören Cemil Bey, yazısına, her insanın fitrî olarak müziğe dair tepkilerinin evrensel olabileceğine, Türk müziğinin de çeşitli duyguları tasvirde bir araç olabileceğine dikkat çekerek devam eder:

“Musikinın insanlarda hemen hemen hassa-i tekellüm ile beraber zuhur etmiş olduğu ve ilk insanların izhar-ı teessür için hakikaten bu teessürü taklit edecek seslerle nağme-künân oldukları ve şimdiki derece-i terakkiye vasil olmuş olan seda-yı beşer musikisinin esas bu suretle tehiyye edildiği gibi, cereyan-ı nehre tutulmuş taşların birbiriyle müsademesi, yıldırım darbesi, ra’d gürültüsü, kar ile; deniz uğultusu, yaprakların temas-ı bâd ile çıkardığı seda dahi nefes ile çalınan çalgılar hakkında insanlara bir fikr-i taklit ve icar bahşetmiş olduğu tarih-i musikinin, bu sanat-ı nefisenin menşesine dair bize verdiği malumat ile rehin-i sübut

³¹⁹ Bkz. Türkan Uymaz, “age”, 2005, s. 55

³²⁰ Tanburî Cemil Bey, 1900 yılında kaleme aldığı gazete makalelerinde, Rauf Yekta Bey’in tenkitlerine mazhar olacak ifadeler kullanır. Rauf Yekta Bey’in *İkdam*, Cemil Bey’in de *Sabah* gazetesi aracılığıyla birbirlerine hitaben yazdıkları reddiyeler şiddeti gittikçe artan bir seyirde devam etmiştir. Bu makaleler 2017 yılında Cemil Bey ile ilgili literatürün derlendiği bir çalışmada tekrar yayınlanmıştır. Bkz. Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, s.11-55

³²¹ Bkz. Tanburi Cemil, “İşârât-ı Tezyiniyye”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 21

*olduğundan musikinin, ahvâl ve hadisât-ı tabiatı sadâen taklit demek olduğuna şüphe yoktur.*³²²

Cemil Bey'in bu makalesine verdiği mukabelede Rauf Yekta Bey, yazıda *tezyîn* (süsleme) olarak belirtilen hususun yanlış manada kullanıldığına ve verilen örneklerin *fürûk* (farklar) olarak düzeltilmesi gerekliliğine işaret eder³²³. Cemil Bey'in "*müziğin bütün duyguları anlatabileceği*" hususundaki iddiasına Rauf Yekta Bey'in cevabının ise yukarıda sözü edilen *Tanbur* başlıklı makalesinde 1912 yılında geldiği anlaşıyor.

Cemil Bey'in tanburu ve müziği, yukarıdaki ifadelerde anlatılan "yüksek sanat ortamının" dışında yer almış görünmektedir. Fakat bu ortamın devamının tanburun İsak tavrıyla icrasına devam ile sağlanamayacağı da açıktır. Rauf Yekta Bey'in metninde üstü kapalı olarak bulunan bir diğer nokta ise tepkisinin adeta tanburun icra tavrının değişmesine değil küçük yaşlarında ucundan yetiştiği musiki ortamının kaybolmasınadır. Bu yüzden Rauf Yekta Bey, bulunduğu dönemde yetenekli bir müzisyenin neden eski tavrı benimseyemeyeceğinin delillerini de açıklamaktadır. Zira çoktan değişmiş olan müzik atmosferi içinde Cemil Bey'in tanburunun, bulunduğu çağa uygun icra olduğuna dair deliller vardır. Cemil Bey'in dönemin hanendelerine veya çalgılarına muvaffakiyetle eşlik etmesi, canlı tanıkların hatıralarından bilinmektedir; dahası, bu becerisini bıraktığı kayıtları vasıtasıyla bizzat göstermiştir. Geleneksel nağme varlığı ve çeşitliliği, ses-sessizlik dengesi gibi unsurların üç dakikalık bir süre sınırlaması içinde özenle kompoze edildiği taksimleri ise Cemil Bey'in geleneğin içerisinde olduğunu gösteren en büyük delildir. Cemil Bey ile iştihar etmiş bu tavrın, Türk musikisinin zevk-i tabiisine uygun düştüğü için kabul gördüğü aşikardır³²⁴.

³²² Bkz. Tanburi Cemil, "İşarât-ı Tezyiniyye", *age*, s. 22

³²³ Bkz. Muhammet Ali Çergel, "age", 2007, s. 84

³²⁴ Cemil Bey'in eşlik ettiği gazeller ve eser icralarından örnekler için bkz. Tanbur ile eşlik ettiği Hafız Osman'ın Uşşak makamında okuduğu gazel: Tanburi Cemil Bey ve Hafız Osman, *Her zaman bir Vamık u Azra olur âlem bu ya*, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/09lxhyNtfQF6o8jKZA7doD>; tanburla eşlik ettiği Hafız Aşir'in okuduğu şarkı: Tanburi Cemil Bey ve Hafız Aşir, *Her dem sözüm efsûs ile eyvah olacaktır*, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/3K0Rzyt7b9OI8UjeCfdMLA>. Cemil Bey'in tanbur icrasının bu örneklerdeki geleneksel okuyuşla uyum içinde olduğu görülür. Ayrıca Cemil Bey'in tanbur ile eser icrası hakkında yapılmış bir çalışma için bkz. Mehmet Bitmez, "Cemil Bey Tanbur İcrasının Özellikleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1990

İsak tavrının savunma yöntemlerinden biri olarak bestekârlığın öne sürülmesi de başka bir ilginç detaydır. Rauf Yekta Bey bestekârlık vadisinde tanburîlerin bestelerinin eski devirlerden beri musikinın şaheserlerinden olmasına, hanendelerin ve nazariyatçıların dahi sabit perdeli bir saz olmasından mütevellit tanbur çalmak zorunluluğu olduğuna, böylelikle tanburun musikideki önemine dikkat çeker ki yazara göre tanbura dair bütün bu hususlar tanbur İsak tavrıyla çalındığı zaman anlamlıdır.³²⁵

3.4. Eski-Yeni Tartışmaları Üzerine Yorumlar

Cemil Bey'in tanburîliği hakkındaki tüm tartışmalara bakarak söyleyebiliriz ki konuya ilişkin yorumlarımızı nakıs kılan tek sebep dönem kaynaklarının yetersizliği değildir. Mesele, yetenekli ve karizmatik bir sazendenin, kendinden emin olarak söylemde bulunma şansı yakalaması, eski alışkanlıkları unutturacak bir yaratım ortaya koymasıyla alakalıdır³²⁶. Sosyal bilimler literatüründe bu yıkıcı-yaratıcı süreci açıklayan Eric Hobsbawm'dan kavram ödünç alacak olursak³²⁷ Cemil Bey'in de tanbur için yıllarca takip edilecek bir *"gelenek icad ettiği"* söylenebilir. Fakat sanatçının bu süreçte tamamen içsel bir farkındalıkta olduğu elbette iddia edilemez, aksine kendiliğinden gelişen bir durum olmalıdır³²⁸. İçinde olduğu doğu kültürü havzasında sanatçı, gerçekten de -Batıda olduğu gibi- bir devrim niyetiyle yola çıkmış olmayabilir ancak ortaya çıkan başarı (yeni başlayan gelenek), sonradan bizatihi sanatçıya atfedilmiştir. Cemil Bey de bir öncüle bağlıdır, ancak Cemil Bey'in öncül olduğu süreçte onun geliştirdiği yola bağlı olanlar Cemil Bey'den daha farklı bir halef-selef ilişkisi içindedirler. Cemil Bey geleneksel metodla, bir hocadan uzun süreli meşk etmemiştir. Bu, Cemil Bey'den sonraki müzisyenlerde de ortaya çıkabilecek bir durumdur ancak yaşadığı

³²⁵ Bkz. Türkan Uymaz, "age", 2005, s. 53, 56

³²⁶ Sanatçıda verili yeteneğin sayesinde ortaya çıkan kendiliğindenlik belki de Levi-Strauss'un anlattığı basitliktedir: *"Her birimiz birtakım şeylerin meydana geldiği bir tür kavşağız. Kavşaklar tamamen pasiftir; oralarda bir şeyler gerçekleşir. Başka bir yerde, aynı derecede geçerli ancak farklı bir şey vuku bulur. Tercih yoktur, bu sadece bir şans meselesidir."* Bkz. Claude Lévi-Strauss, *Mit ve Anlam*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016, s. 38

³²⁷ Bkz. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, *Gelenek'in İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Yayınları, 2006

³²⁸ Onur Güneş Ayas, bir yazısında gelenek'in içindeki bu doğal gelişim motivasyonuna dikkat çekmiştir. Ancak Cemil Bey'in gelenekle olan bağıını vurgularken Cemil Bey'in başarılarının üstün kişisel özellikler olarak yüceltilmesine karşıdır: *"Devrim, 'öyle bir şey yapayım ki hiçbir emsali olmasın' anlayışının ürünüdür. Halbuki geleneksel zihniyetin yenilik anlayışı her zaman bir emsale dayanır, kendiliğinden ve çoğu zaman bilinçsizdir, geçmişten tevarüs eden mirası yeni şartlara intibak ettirmeyi amaçlar."* Bkz. Onur Güneş Ayas, "Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil'in Gelenekle İlişkileri Üzerine Bir Karşılaştırma", Tanburî Cemil Bey Sempozyum Bildirileri, İstanbul: Küre Yayınları, 2017, s. 45

muhitte ulaşabildiği bütün müzik kaynaklarına erişme ve bunlardan faydalanma çabası içinde bir müzisyen olan Cemil Bey, plak dinleme imkânı bulamamış, yararlandığı kaynakları (Türk müziği enstrümanları ve hanendelerinin yanı sıra batı müziği icra eden piyanistler, çellistler, Anadolu ezgileri söyleyen dilenciler, sazcular; meyhanelerde duyduğu kemençe vb.) hep canlı örneklerinden dinlemiştir. Bu anlamda kaynaklarla kurduğu bağ, doğrudan temas eden otantik ölçülerde olduğu gibi meydana getirdiği müzik de o nispette samimi ve doğaldır. Takipçileri ise Cemil Bey'in sahip olduğu bütün imkânlarla ek olarak karşılaşmadıkları bir müzisyenin yaratımını kaynak olarak kullanabilecekleri ve bu durumu değerli bir imkân olarak görebildikleri bir sistemin içerisinde olduklarıdır. Böylesi bir ortamın yol açtığı yeni algılayış ise kayıtlı-sanal gerçekliğin otantik-canlı olana tercih edilmesidir. Dolayısıyla Cemil Bey'in bu sanal gerçeklikten yararlanma imkânına ulaşamamışlığı onun için avantaj, takip eden nesil için ise dezavantaj denebilir. Bir gaye olarak değil zamanın ruhu içerisinde bir “durum” olarak yüzü ileriye dönük olan Cemil Bey, yüzü, bir gaye ve zamanın ruhu içerisinde bir “durum” olarak kendisine -yani geçmişe- dönük olacak takipçiler bırakmaya mahkûm olmuştur. Takipçiler nezdinde her an yanlarında olabilen fakat hiçbir zaman ulaşamadıkları kayıtlı-sanal kaynakla kurulan ünsiyet, bu kaynağın yüceltilmesiyle devam eder ve artık kayıtların dahil olunan bir yol olması, kayıtlara can veren sanatçının da o yolun pîri olması tasavvuru kendiliğinden gelir. Bu noktada Cemil Bey'in, seyr-i tabii ile geleneğin içerisinde olduğu kabul edilirse icad etmek kavramının asıl muhatabı İsak tavrının savunucuları olabilir. İsak tavrının savunucuları, muhakkak ki geleneksel metodlarla eğitim almışlar ve hatta geçmişe belki de Cemil Bey'den daha mukayyet olmuşlardır ancak benimsedikleri yaklaşım oldukça modern, yani geleneksel olmayan bir yaklaşımdır. Örneğin, yazdığı tanbur metodunun girişinde “*Bizim tarzda tanbur çalmayı, Türk musikisini çok iyi bilen dahi bir Türk'ün bu son 500 sene içerisinde icad etmiş olacağını zannediyorum*”³²⁹ şeklindeki ifadeleriyle modern imkânlarla geleneksel dokuları tarif etmeye çalışan Suphi Ezgi'nin dönüştürmek ve muhafaza etmek istediği hususlarda bir bocalama içinde olduğu görülür. Yine Ezgi, modern bir yaklaşımla tanbur metodu yazar fakat savunduğu tanbur tavrının kaidelerini duyuracak bir kayıt yapmaz. Suphi Ezgi'nin, hocalarından devraldığı tanbur tarzını överken kullandığı ifadeler dikkat çekicidir:

³²⁹ Bkz. Erhan Onat, “age”, 1999, s. 15

“O aşıkların saz çalışı gibidir. Bizim tarzla tanbur çalışta ise bağı nağmelerin bir hayli neveleri de çok güzel bir halde icra olunmuştur. [...] Halbuki bütün tanburiler tizden peste inerlerken parmağı tele dokunur vurmada perdeye basmazlar. İşte bu dokunma aynı diye o sesi kötü bir kayganlıkla işittirir ve tanburun tınını devam ettirmez. Sektirme ile bizim yaptığımız sesler ise pürüzsüz ve gayet rahattırlar”³³⁰

İfadelerdeki ‘biz’li çoğul söylemle bireysel boyuttaki muhtemel bir eksiklik, büyük bir sisteme angaje edilerek müdafaa edilmiş olmaktadır. Yine detaylarını yukarıda gösterdiğimiz Rauf Yekta Bey’in *Tanbur* başlıklı makalesinde de kendi savını büyük bir sistemle desteklemek arzusu hissedilir³³¹. Eski-yeni tanbur tartışmaları teknik anlamda mızrap kullanımına, yani bağı ve bağısız çalma meselesine indirgenmiş görünürken kültürel anlamda bu tartışma üzerinden Cemil Bey üslubunun köksüz olduğuna, kendi benimsedikleri üslubun ise müteselsil olarak Tanburî İsak’a kadar dayanan asil icra şekli olduğu argümanı ile manipölasyonel bir amaç güdülmektedir³³².

Suphi Ezgi’den eski tanbur meşki almış olan Hüseyin Sadettin Arel de bu tartışmalara dahil olur ve Suphi Ezgi’nin tanbur icrasının sahilliğini kuvvetli hafızasına ve hocalarına tabiiyetine bağılar³³³. Efsanevî *klasik tavr* hikayeleri devam ederken silsilenin son halkasının somut örnekler bırakmamasının başka sebeplere bağı olduğu da düşünülebilir. Zira Necdet Yaşar’ın İbnülemin Bey’den aktardığı bir anekdot, Ezgi’nin icra kabiliyeti hakkında fikir vermesi bakımından mühimdir:

“Bir gece, büyük musiki âlimi Subhi Ezgi, İbnü'l-Emin’e sohbete geliyor. İstanbul, diz boyu karlarla dolu, dondurucu bir kış yaşıyor. Sohbet, tabii olarak musikiyle devam edecek. Üstad,

³³⁰ Bkz. Erhan Onat, “age”, 1999, s. 14

³³¹ Bkz. Türkan Uymaz, “age”, 2005, s. 53-60

³³² Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey’in Tanburî Cemil Bey’e karşı argümanlarını değerlendiren bir çalışma için bkz. Bilen Işıktaş ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, “Tanburî Cemil Bey İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Deha”, içinde *100. Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanburî Cemil Bey’e Armağan*, ed. Rûhî Ayangil, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016, s. 16-17

³³³ “Suphi Bey, Zekai Dede merhumdan -bir şakird-i güzide sıfatıyla- birçok fasıllar temeşşuk etmiş ve sonra merhum Şeyh Halim Efendiden de tanbur ve keman öğrenmiştir. Halim Efendi, meşhur tanburî İsak’ın çıraklarından olan Oskiyan nam zattan taallüm eylemiş olduğu için Suphi Bey’in tanburdaki tavrı tamamen İsak tavrıdır. ‘Tamamen’ diyorum çünkü gerek Oskiyan gerek Şeyh Halim Efendi, kendi hocalarından öğrendikleri şeyleri -pek memduh ve şayan-ı temenni bir asabiyyet ile- aynen hıfz ve yine aynen nakl itmişlerdir; şimdiki erbab-ı musikide biraz nadir olan haslet, hakk-ı müellife riayet ve tavr-ı mahsus muhafaza hasleti, onlarda adeta taassup derecesinde mevcut idi. Bu sayede, Sultan Selim Salis’in en ziyade sevdiği erbab-ı musikiden olan bestekâr ve sazende İsak’dan öğrendikleri veçhile, tanburun tavr-ı hakikisini bize isal ve isma edebilmişler ve birçok nevadir-i asar-ı musikiyeyi de ‘hatasız bir nota gibi’ hıfz ve ahlâfa ta’lim eylemişlerdir. O kadar hatasız bir nota gibi ki Suphi Bey’in mesela Halim Efendi’den çektiği bir peşrev bilahare bir mecmua-i kadimede keşf olunan ebced notasıyla mukayyet eski şekline calib-i hayret bir derecede mutabık görülmüştür.” Bkz. Bora Uymaz, “Şehbal’de Musiki Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (1-50. sayılar)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 2005, s. 9

öteki odadan tanburu getirtip Dr. Subhi Bey'in kucağına veriyor. Subhi Bey tanburu şöyle bir evirip çeviriyor ve her zamanki karakteristik müşkülpesent tavrıyla 'püff!' diyor, 'bu saz çalınmaz!' Eyvah! Bu lafı İbnu'l-Emin'e söylüyor! Böyle bir adamın damarına basılır mı? Fakat şaşılacak şey, üstad pek alınganlık göstermiyor; yeğeni Ahmed Efendi'ye: "Yahu, şu bizim Kapalıçarşı'da kuyumculuk yapan Ali Efendi'nin Lâleli'deki evine gidiver. Onda bir tanbur olacak, kendisi musiki meraklısıdır. Alıp getiriver tanburunu." Üstadın arzusu hiç geri çevrilir mi? Karda buzda gidip getiriyorlar tanburu. Subhi Bey yine sağına-soluna, perdelerine-burgularına bakıyor ve yine aynı tavır: 'Püff! Bu tanbur çalınmaz! Tabii üstadın tepesi yavaş yavaş atmaya başlıyor. Ama, böyle durumlarda hiç olmadığı kadar kontrollü davranarak: 'Gidin' diyor, 'Haseki tarafından bizim reji mütekeidi Hasan Efendi'nin iyi bir tanburu vardı, onu getirin!' O küçük kıyamet içinde bata çıka gidip getiriyorlar. Dr. Subhi Bey'den yine aynı karşılık: 'Püff! Bu tanbur da çalınacak gibi değil!' Ve üstad, artık son haddine kadar gerilmiş bir yay gibidir ve okunu bırakıverir: 'Binbir dereden getirdin bin su/Tuu tuu tuu, hezâr tuuu!!!' ”³³⁴

Zikredilen hatıraya binaen söylenebilir ki İsak üslubunun yetenekli ve karizmatik bir sazende tarafından temsil edilememesi sonucu bu tavır talihsizce kaybolmuştur ki tanbur metodu yazmanın da bu iddiayı güçlendirmede yeterli olmadığı görülüyor³³⁵. Fikret Karakaya bu zıya hakkında şu yorumu getirmektedir:

“...Kendinden önceki tanbur üslubunu ve tekniğini yok ettiği söylenir bazılarınca. O teknik ve üslup gerçekten de yok olmuştur. Çünkü kendinden sonraki herkes onun gibi çalmak istemiştir. Bir-iki direnen çıkmış ama maalesef eski teknik ve üslubu yaşatmaya güçleri yetmemiştir. Ona en çok direnen Suphi Ezgi, Tanburi İsak'tan başlayan çok köklü bir silsilenin temsilcisiydi. Kimse 'Cemil Bey böyle çalmasaydı' diyemez. Ama Suphi Ezgi'nin temsil ettiği üslubun ve tekniğin kaybolması da üzüntü vericidir. Bunun sorumlusu Cemil Bey değil, Suphi Ezgi'nin kendisidir. Suphi Ezgi polemik yazılarında kendini daha iyi anlatsaydı ve bir sazende olarak tanburu daha iyi çalsaydı, o da çevresinde taraftar bulabilirdi. ”³³⁶

Gerçekten de zamanın gerçeği olarak ortaya çıkan bir durum karşısında yeni bir söylem üretmeksizin muhalefet edilirken belli bir kasıt ile hareket edildiği açıktır.

Açıkça özetlemek gerekirse yeni tanbur üslubu hakkında Cemil Bey'in -Batı fikriyatında olduğu gibi- var olanı yıkmak niyeti ile geçmişle bağlarını koparmadığı için, yaptığı işe gelenek icadı denilmesi doğru değildir. Ancak tarih cetvelinde büyük geçişlerin yaşandığı bir döneme tesadüf eden ömründe bıraktığı eserler geleneğin akışını değiştirmiştir. Sonuçları görmezden gelinemeyecek kadar büyük ve önemli olan bu etkiler nezdinde de yeni bir geleneğin oluştuğu pek âlâ söylenebilir. Cemil Bey gelenek mucidi değildir fakat Cemil

³³⁴ Bkz. Mehmet Güntekin, “İstanbul’da Musiki Hayatı/Necdet Yaşar’ın Hatıraları I”, içinde *İstanbul Araştırmaları* 3, ed. İsmail Kara, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Merkezi, 1997, s. 74

³³⁵ Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel tarafından bir tanbur metodu yazılmasının beklendiğini ifade eder. Arel, bu konudaki niyetini hayata geçirmediği için Suphi Ezgi'nin bu göreve kendini mecbur hissetmesi ve isticâlen bir metod yazmış olması ihtimal dahilindedir. Rauf Yekta Bey'in ifadeleri için bkz. Türkan Uymaz, “age”, 2005, s. 52

³³⁶ Bkz. Fikret Karakaya, “Ölümünün 100’üncü Yılında Tanburi Cemil Bey”, *Andante*, 01 Haziran 2016, s. 77

Bey geleneği icad olunmuştur. Tanbur geleneğindeki bu “icad”, iki farklı sonuç doğurmaktadır: birincisi geleceğe yönelik olarak referans alınacak bir biçim gelişmiş olmasıdır. İkincisi ise geçmişle ilgilidir ki evvelki söyleme biçimlerinin izlerini kapatmıştır. Geçmişle bağların kopmasıyla birlikte sanatçının iradının arkaik izleri sürülememekte, yani orijinalliği sorgulanamamakta ve ayrıca alternatif biçimlerin de zamanla kaybolmasına sebep olmaktadır. Cemil Bey’in şahsında beliren üçüncü bir sonuç ise tanbur icrasındaki becerisinin -kimilerince- dehasının tek sebebi olarak görülmesidir. Öyle ki Cemil Bey’in dahi olduğu tasdik edildiği taktirde onun anlaşılamayacağını öngören bazı araştırmacılar, bütün muhalif söylemlerini Cemil Bey’in tanburda ortaya koydukları üzerinden tartışmak isterler.

Esasen Türk müzik sanatındaki bu yeni gelenekler, bidayeti tespit edilemeyen bir dönemden beri devam eden sürekliliğin, belirli dönemlerde ortaya çıkan sahiplenışı gibidir, tıpkı toprağın mülkiyeti gibi. Bir yeniliğin meşruiyetinin kalıcı olması ise modern zamanlara has bir durumdur. Sanatçıların üzerini silip yeniden yazı yazdıkları parşömenler, büyük ve “ezeli” sanatın dallarına darbe gibi olsa da aslında bu, geleneğin yaşayıp yeşermesi için yapılan bir budama işlemine benzer. Ağların kopuk resmi her ne kadar menfi gibi görünse de yeniden yaratılan gelenek, aynı zamanda eski metinlere erişim imkânı da vermektedir. Yenilenen gelenekte eski, yeniyle beraber yaşamaktadır.

Eski tavrın Cemil Bey’de zaten var olduğu hipotezini destekleyecek somut kanıtlar da bulunamamaktadır. Cemil Bey, usta sazendelerin çoğunda görülen taklit yeteneğine ileri düzeyde haiz bir müzisyendir. İnsan sesini enstrümanda taklit etmesi bunun en önemli göstergelerinden biridir. Nitekim Cemil Bey’in eski tanbur tavrından bîhaber olmadığı gibi eski tavırda çalmayı hiç denemediği de söylenemez³³⁷. Bu özel yetenek (taklit) sazendeye enstrümanının farklı icra şekilleri veya ifade biçimlerinden birini, istediği ölçüde tercih edebilmesi konforunu temin eder. İcracı, birbirinden farklı üslupları ve dış öğelerden (diğer enstrümanlar, yabancı kültürlere ait müzikler vb. her tür dış ses) alıntılacağı hususiyetleri,

³³⁷ Tanburî Küçük Osman ile Cemil Bey’in karşılaşmalarının anlatıldığı bir rivayet şöyledir: “*Bir saz meclisinde Küçük Osman Bey ve Cemil, tanbur çalarlarken Cemil’in dakikada kırk elli, kendinin beş altı mızrap vurmasına hayret ve hiddet ederek hem çalar, hem Cemile yan yan bakarmış. Fasil bittikten sonra Cemil, Osman Bey’in tanburunu alıp onun tavrında gayet ağır mızrap vurarak ve tanburu inleterek çalmağa başlamış Osman Bey, kemali dikkatle dinleyip ‘niçin böyle ağır çalmıyorsun da alabildiğine mızrap vuruyorsun’ demiş. Cemil, ‘tanbura yeni başladığım zaman ben de böyle çalardım’ cevabını vermiş.*” Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnâl, *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, 1958, s. 126. Doğru olup olmadığı başka bir tartışmanın konusu olmakla birlikte bu anekdot Cemil Bey’in eski tavırda icra edebildiği hakkında fikir vermektedir.

kendine has ifade yolunu bulana kadar sentezlemeye devam eder. İcrasında yakaladığı ortalama, zaman zaman bu öğelerden birine, zaman zaman bir başkasına ağırlık vermek şeklinde geçişkenlik gösterebilir. Bu bağlamda, herhangi bir icracı hakkında “istediği zaman şu şekilde/tavırda çalışıyor” mukabilindeki yorumlar o icracının mukallit özelliğiyle ilgili olup kendisine has özellikleri tanımada yeterli bir ölçüt değildir. İsak tavrı tanbur icrasıyla ilgili kendisine yöneltilen bir soruya Necdet Yaşar’ın “*Cemil Bey’in icrasında eski usul de vardır*”³³⁸ şeklinde cevap vermesi; yine Niyazi Sayın’ın Necdet Yaşar hakkındaki bir yorumunda kullandığı “*Necdet’in tanburunda Yorgo Bacanos’un lavta mızrabını, Tanburî Cemil’in ölmez nağmelerini, Baba Mesut’un mızrapsız olarak parmağıyla çıkan bir Oskiyam tarzını her zaman görebilirsiniz*”³³⁹ ifadeleri, bahsedilen isimlerin daha yüksek bir kapsayıcılıkta olduğuna dair içsel bir tasavvurun dışavurumu olabilir. Benzer bir örnek, Cemil Bey’in icrası hakkında da rivayet edilir. Refi’ Cevad Ulunay’ın naklettiği bir anekdotta “*Tanburî Dürrü Turan, Cemil Bey’in ‘Tatarın hüzzam peşrevini’ Tatarın tavrı ile çaldığını, ‘Bak ne hale koydu bu baht-ı siyah’ şarkısını da sekiz türlü çaldığını söyler...*”³⁴⁰ şeklinde Dürrü Turan’ın şahitliğini ifade eder. Ezcümle, Cemil Bey özelinde icrasında İsak tavrının varlığı hakkında aranan cevap, onun tanburu genel olarak ne şekilde çalmak istediği sorusunun altında yatar. Her icracıda her üslubun varlığının kanıtı olabilecek izler bulunabilmesi olasıdır. İsak tavrı tanbur icrası üzerine söylenen sözlerin belli bir noktada düğümlenmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Elimizde doğrulayacak bir kanıt olmasa da önerilebilir ki İsak tavrında çalan bir tanburînin de Cemil Bey icrasında somutlaşan özelliklere sahip olma olasılığı vardır. Fakat İsak tavrını Cemil Bey’de bulmak isteyen söylemin tek haklılık payı belki de tarihsel bir gerçekliğe dayanabilir; zira İsak tavrının örnek kayıtları olmadığından -en azından bir dönem için- Cemil Bey’in kendisi ve öğrencilerinden neşet eden tavrı duyulmuş, eski veya yeni olsun tanbur denilince akla gelen ilk isim Cemil Bey olmuştur.

3.5. Cemil Bey’in Ses Mirası ve Besteciliği

Kabiliyetli bir sazende olarak şöhretini plaklarla kalıcı kılan Cemil Bey, ismini bestekâr olarak da yâd ettirecek parlak bir külliyyat bırakır. Nayi Osman Dede (ö.1729),

³³⁸ Necdet Yaşar, Necdet Yaşar’la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar’ın Evi, 27 Mayıs 1980.

³³⁹ Bkz. Gonca Tokuz, *age*, 2009, s. 9

³⁴⁰ Bkz. Refi’ Cevad Ulunay, “Mevsimin Son Konseri”, *Milliyet Gazetesi*, 23 Mayıs 1956

Tanburî Büyük Osman (1816-1885), Neyzen Salim Bey (ö.1885), Kemençeci Nikolaki (ö.1915), Kemanî Tatyos Efendi (1858-1913), Neyzen Yusuf Paşa (1821-1884), Tanburî Şehzade Seyfeddin Efendi (1874-1927) vb. birçok Türk saz müziği bestekârının sazende oluşu³⁴¹ nazar-ı itibara alınır, icra ettiği musiki repertuarıyla nağme dağarcığını genişleten hemen her sazendenin bu meşguliyyetin bir semeresi olarak yeni eserler ortaya koyması gayet doğal bir durumdur³⁴². Şerif Muhiddin Targan, Haydar Tatlıyay (1890-1963) veya günümüzden Göksel Baktagir (d.1965) gibi sazende bestekârların performanstaki başarılarının ispatı olan ses kayıtları, eserlerinin değerlendirilmesindeki en belirleyici etken olmalıdır. Zira icrası, herhangi bir teknolojiyle kaydedilmemiş icracıların sözlü gelenekle aktarılan şöhretleri zaman içerisinde kaybolmakta, unutulmaktadır. Nitekim ses kaydı bulunmayan sazende bestekârlardan Tanburi Küçük Osman'ın (1825?-1900?) elimize ulaşan sadece dört eseri ile icracılığı mukayese konusu edilmez. Şerif Muhiddin Targan'ın “...Türkiye’de Refik Bey gibi ud çalan ikinci bir kimse yoktur”³⁴³ sözleriyle taltif ettiği Refik Talat Alpman (1873-1947) da bu anlamda başka bir örnek olarak verilebilir ki Alpman'ın Şedaraban Saz Semaisi bile udda ulaştığı ileri teknik konumun bir göstergesidir. Fakat Alpman'ın ud icrasını gösteren bir ses kaydının olmaması, bestelerinin icracılığından müstağni olarak değerlendirilmesinin sebebidir zannediyoruz. Tanburî Cemil Bey'in eserlerinin kalıcılığına icradaki şöhretinin sebep olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu durum, icrasındaki parlaklığın bestelerinden de beklenmesine, yani icra ve beste mukayesesine vesile olduğu için aynı zamanda bir talihsizlik sayılabilir. Cemil Bey'in besteleriyle ilgili yorumlar genel itibarıyla “iyi bir icracı hem de iyi besteleri var”³⁴⁴ yahut “iyi bir icracı ama bestekârlık vadisinde başarı göstermedi” minvalindedir. Son

³⁴¹ İsmail Dede Efendi (1778-1846), Hanende Asdik Ağa (1840-1913), Alaeddin Yavaşca (d.1927) gibi saz eseri besteleyen hanendeler veya sazendelik mesleğinde ilerlemedikleri halde parlak ve meşhur saz eserleri olanlar sazende bestekârlarinkine oranla istisna mesabesindedir. Altının çizilmesi gereken bir diğer konu da her sazendenin beste yapmak mecburiyetinin olmayışıdır. Saz ile meşguliyyet, onunla meşgul olan kişinin besteciliğe kabiliyeti varsa yararını göreceği bir durumdur.

³⁴² Galata Mevlevîhanesi şeyhlerinden Seyyid Mehmed Ataullah Dede Efendi'nin musiki ile uzun meşguliyyetinin sonucunda bestelerinin zuhur etmesini İbnülemin Bey şu şekilde yorumlar: “...ilm-i musikinin nazariyat ve ameliyatında ‘mütebahhir’ unvanına layık olduktan başka dergâhta hasbelvazife yıllarca musiki ile tevaggul eden bir zat-ı irfan-simatın besteleri bulunması müsteb’at değildir.” Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958, s. 86.

³⁴³ Bkz. Nazmi Özalp, *age*, 2000, c.2, s. 169

³⁴⁴ Sadi Yaver Ataman'ın yorumu şu şekildedir: “Cemil Bey, çeşitli çalgıları büyük bir ustalıkla çalan büyük bir sanatkârdı. Bestekârlıkta pek az eser vermesine rağmen, son derece duygulu, canlı, özellikle zamanın musiki ve sanat anlayışına göre, yeni değişikliklere ölçü olabilecek değerde eserler yazmış, özellikle saz eserleri ve taksimleri birer âbide denilecek değer kazanmıştır.” Bkz. Sadi Yaver Ataman, *Mehmet Sadi Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 28

yıllardaki olumlu yorumlar bir kenara bırakılırsa menfi yaklaşımlara daha çok rastlanır³⁴⁵. Türk müziği hakkındaki yazılarda besteci, bestecilik gibi kavramların muğlaklığı malumdur. Zira beste sahiplerinin kimi zaman yaptıkları bestelerin çokluğu, kimi zaman profesyonel olarak yani belirli bir maddi karşılık almak suretiyle beste yapmaları, kimi zaman da eserlerin zamana mukavemet gösterebilmesi durumuna göre kişinin bestekârlığının kabul edildiği ya da müspet olarak değerlendirildiği görülüyor. Aksi takdirde, yukarıda da bahsedildiği üzere müzikle uğraşan her kişinin beste yapması sıradan bir durum olarak görülebilmektedir.

Cemil Bey'in besteleri hakkında menfi yorumlardan bazıları bestelerinin sayıca az bulunmasından kaynaklanır. Ne var ki az beste yapmış olmasının çok çeşitli sebepleri olabilir. Hastalıklar, maddi ve manevi sıkıntılarla geçen kısa ömrü bu sebeplerden biri olabilir. Elbette, zorlukların çok sayıda beste yapmaya engel olmadığı birçok besteci vardır³⁴⁶. Ancak Cemil Bey'in, müzikal tatminini beste yapmaktan ziyade enstrüman icrasıyla sağladığı, beste yapmaya yoğun olarak eğilmediği açıktır. Devrin siyasî çalkantılarının ve savaşların ekonomiyi, toplumdaki nispeten dengeli gündelik yaşamı ve ilişkileri altüst etmesi ve patronajını kaybeden sanat... Bu şartlar altında yaşamak zorunda kalan Cemil Bey'in, dūcâr olduğu maişet kaygısına çare olarak yine icracılığı, konser ve kayıt müzisyenliği yetiştirmiştir. Devrinin sazandeleri arasında farklı enstrümanlara ustaca dokunabilmesi, yaratıcı taksimleri, eşlikçiliği gibi yüksek icra kabiliyetiyle şöhret yapmış olması, yani çevrenin teveccühü ve

³⁴⁵ Örneğin 1967 tarihli bir gazetede şu yoruma yer verilir: "...yaratıcı bestekâr yanının eşsiz örnekleri de - meşhur peşrevleri, saz semaileri veyahut mahdut birkaç şarkısı değil- romantik ruhunun kalıp halindeki ölçülerden, zamanımızdaki modern musiki anlayışlarına uygun şekilde kurtularak yarattığı ve hepsi birer şaheser olan taksimleridir" Bkz. Hilmi Rit, "Ölümünün 51. Yıldönümünde Tamburî Cemil Bey", Milliyet, 27 Temmuz 1967, s.6. Cemil Bey'in tanbur icrasını eleştirenler arasında bulunan Rauf Yekta Bey'in Cemil Bey'in besteciliği hakkında da olumlu bir görüş sahibi olmadığını aşikardır. Şehbal 1912 yılında yayınladığı Tanburî Osman Bey isimli makalesinde Rauf Yekta Bey, Tanburî (Büyük) Osman'dan sonra gelen peşrev besteciliğindeki başarılı isimleri sayarken Cemil Bey'den bahsetmez. "*Târih-i mûsikîmiz yazıldığı vakit müşârünileyhe 'pîşrev' vâdisinde hayrûlhalef olmuş bir üstâd göstermekte müşkilâta tesâdüf edilecektir. Filvâki esâtize-i müteahhire arasında Dede Salih Efendi, Tanbûri Ali Efendi, Âsım Bey, Tatyos Efendi gibi zevât-ı muktedir de yetişmiş ise de bunların da her halde Osman Bey merhum derecesine vâsıl olamadıklarını itiraf etmek zarûrîdir.*" Bkz. Mehmet Öncel, Rauf Yekta Bey'in Atı, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE, 2010, İstanbul, s. 119. Nitekim Rauf Yekta Bey, Tasvir-i Efkâr gazetesinde Tanburî Cemil Bey'in vefatının ardından yayınladığı üç makalenin sonuncusunda bu görüşünü açıkça beyan eder: "*Müşârünileyh vakta üç dört peşrev ile bir iki saz semaisi, müteaddit şarkı ve sirto bestelemiştir. Lakin bilâtereddüt itiraf olunmak zaruridir ki Cemil Bey ne saza müteallik âsârında bir 'Tanburî Büyük Osman Bey' ne de şarkılarında bir 'Hacı Arif Bey' olabilmıştır.*" Bkz. Rauf Yekta Bey, "Tanburî Cemil Bey 3", içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 127

³⁴⁶ Otuz bir yıllık ömründe iki yüzden fazla eser bırakan Şevki Bey'in (1860-1891) sosyal ve psikolojik şartları Cemil Bey'le aynı değildir. Şevki Bey hakkında geniş malumat için bkz. Sadun Aksüt, *Şevki Bey Yedigâr-ı Şevk (Mahsûl-i Tabiat)*, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları, 2011

yönlendirmesi de onu bestelerle öne çıkmaktan ziyade plakların ve halka açık konserlerin ilk yıldızı olması sonucuna itmiş olabilir.

Mesud Cemil'in Cemil Bey'in besteciliği hakkındaki görüşleri hem bu konuya ışık tutması hem de babasının onun nezdindeki konumunu okumamızda ipucu olması niteliğiyle önem taşır. Zira farklı zamanlarda yaptığı yorumlar, Cemil Bey'in bestekârlığı hakkında hem müspet hem de menfî yorumların hülasası gibidir. Mesud Cemil henüz 20 yaşındayken *Yarın Mecmuası*'na verdiği bir röportajda babasının eserleri hakkında kendisine yöneltilen bir soruya şu şekilde cevap vermektedir:

“Efendim, pederim esasen bir virtüöz idi. Bestekâr değildi. Yirmibeş-otuz parça eseri varsa da bunlar tecrübe nev'inden olarak yapılmıştı. Güzel olmakla beraber onlardan daha çok güzelleri eslâf tarafından bestelenmiştir. Zaten bunların çoğu o âsâr-ı eslâfın nazire ve taklitleridir ve şüphesiz muvaffak olunmuş taklitleridir. Tabii, bu kadar senelik bir büyük sazende ihtisas ve melekesinin ne kadar haricinde olursa olsun bestekârlık vadisinde de epeyce muvaffak olabilir. Hem efendim bizim musikimizde bestekârlık ve sazendelik birbiriyle melûftur. O bir bestekâr olmadığı için âsârıyla musikimizde teceddüd yapmadı. Zaten o teceddüdü daha kimse yapamadı. Fakat âsâr-ı mevcûdenin âzamî güzellikle nasıl çalınacağını gösterecek ve kulaklarımızda naşinide bir lisan-ı musikinin lezzetini bırakarak zevk-i bedi-i'i musikimize bir istikamet verdi. Hizmeti budur...”³⁴⁷

Mesud Bey'in 1922'de bu sözleri sarf etmesi, genç yaşı ve tecrübe eksikliği ile kullandığı ifadeler yahut bahsi geçen bestelerin kıymetini gerçekten geç anlaması olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan Mesud Cemil'in bu yıllarda, Rauf Yekta Bey ve Ali Rıfat Çağatay'ın Cemil Bey'e dair fikirlerinin etkisinde olduğunu düşündürecek kanıtlar vardır³⁴⁸. Zira Mesud Bey, bu yorumunu Çağatay riyasetindeki bir Cemil Bey'i anma konseri sonrasında yapmıştır ki Çağatay, bu konserden iki yıl evvel Cemil Bey'in bestekârlığı hakkında şu benzer sözleri söylemiştir:

“Solistlik'te ve 'virtüöz'lükte aksâ'l-merâtip olan Cemil, bestekârlıkta üçüncü dereceden bile aşağı kalmıştır. Fevkalade seriü't-teessür bir zat olması hasebiyle ufak bir sitemden derhal rencide olacağını bildiğimden kendisine bestekârlıkla iştigal etmesi muvafık olmadığını bir türlü ihtar edememiş idim. Bugün buna müteessifim çünkü Cemil gitti, bestelediği peşrevler, semailer kaldı. Namı tarihe geçen bu büyük sanatkâr bilfarz yarım asır sonra bu gibi 'caprice'leriyle tenkit edilecek olursa hakkını kaybetmiş olacaktır. Tanbur için mükemmel bir

³⁴⁷ Bkz. “Tanburî Cemil”, *Yarın Mecmuası*, 12 Kanunisanı 1922. Derginin bu sayısında Tanburî Cemil Bey'in fotoğrafına kapakta yer verilmiştir. Bkz. EK 6

³⁴⁸ Ali Rıfat Çağatay'ın Mesud Cemil için yaptığı yardım teşebbüsü, bu yoruma gitmeye kâfi derecededir: “Kadıköyü'nde müteşekkil Şark Musiki Cemiyeti, ‘Cemil Konseri’ namıyla her sene bir iki defa konser tertip edip gayr-ı ez-masarif hasılatını merhumun nahl-ı necibi Mekteb-i Sultanî talebesinden Mesud'un masarif-i tahsiliyesine tahsis etmeye karar vermiştir.” Bkz. Ali Rıfat Çağatay, “Tanburi Cemil Merhum 3”, age, 2017, s. 170. Rauf Yekta Bey'in yorumları için bkz. 341. dipnot.

*metot yapması ve icraat-ı musikiyyesini nota ile tespit etmesi bin kere müreccah iken bu cihete girmeyip de hatalı bir nota mecmuası neşretmesi, peşrev, semai yapması doğrusu iyi netice vermemiştir, vermeyecektir...*³⁴⁹

Mesud Cemil Bey'in babasının bestekârlığı hakkındaki kanaati ise ilerleyen yıllarda müspet manada değişmiştir. Refi' Cevad Ulunay'ın gazete köşesinde aktardığı bilgiye göre bestecisi meçhul olan güzel bir eserin (Şehzade Seyfeddin Efendi'nin Bayati makamındaki Peşrevi) bestekâr hanesini Tanburî Cemil Bey olarak dolduran kişi Mesud Cemil Bey'dir (bkz. Şekil 5³⁵⁰). Hadise, Mesud Cemil'in ağzından şu şekilde aktarılmaktadır: *"Eserin, kimin tarafından bestelendiği bilinmiyordu, beste o kadar güzel, o kadar ince ve o kadar sanatlı idi ki 'sahibi meçhûl' demeye dilimiz varmadı. Bunu Tanburî Cemil Bey'e yakıştırdık."*³⁵¹ Bestecisini bilenlerin uyarısıyla hata düzeltilmiştir³⁵² ama belli ki düzeltilen esas şey Mesud Cemil'in aşağı yukarı kırk yıl önce sahip olduğu görüşüdür³⁵³. Radyo müdürü Mesud Bey, babasının besteciliğini artık o kadar değerli bulmaktadır ki bestecisi meçhul herhangi bir eseri değil *"çok ince ve sanatlı"* bir eseri Tanburî Cemil Bey'e layık görebilmektedir.

1919'da Darü'ttâlîm-i Musiki Neşriyatı olarak yayınlanan Külliyyat-ı Âsâr-ı Cemil isimli eserde Fahri Kopuz, Cemil Bey'in bestelerinden derlediği 26 tanesine yer verir (bkz. Tablo 4). Bununla birlikte bestekâr hanesinde Tanburî Cemil Bey'in ismi olan 14 eser daha günümüze ulaşmıştır (bkz. Tablo 5) ancak bu eserlerin tamamının Cemil Bey'e ait olduğunu teyit edeceğimiz ipuçları bulunmamaktadır. Suzinak Mahur ve Segâh makamındaki üç şarkının (bkz. Şekil 4³⁵⁴) Refik Fersan'ın tanıklığını taşıyan notaları dışında Nikriz Zeybek'in notası üzerinde *"Ruşen Kam Tarafından Cemil Bey'in İcrasından Notaya Alınmıştır"* ibaresi

³⁴⁹ Bkz. Ali Rıfat Çağatay, "Tanburi Cemil Merhum 3", *age*, 2017, s. 169. Bu açıklama, Cemil Bey'i anma konserlerindeki repertuarda, Cemil Bey'den ziyade konseri idare eden Ali Rıfat Çağatay'ın kendi bestelerine yer verilmesini de bir nebze aydınlatmaktadır. 1920'de verilen "Tanburi Cemil Büyük Konseri" repertuarında Ali Rıfat Bey'in sekiz eseri yer alırken Cemil Bey'in yalnızca Şedaraban Peşrevi ve Saz Semaisi icra edilmiştir. Repertuarın tamamı için bkz. İsmail Baha Süreşan, "Ölümünün Yedinci Yıldönümü Münâsebetiyle: Mesud Cemil'e Dair", *Musiki ve Nota*, Ekim 1970, s. 6-7

³⁵⁰ Bu nota <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

³⁵¹ Bkz. Refi' Cevad Ulunay, Takvimden Bir Yaprak-San'atın Hakkı, 01.10.1962, Milliyet s.3

³⁵² Hata düzeltilmişse de bu durum hafızalarda yer etmiş olmalıdır ki bazı çalışmalarda Bayati peşrevin bestekârı Tanburî Cemil Bey olarak gösterilmeye devam etmektedir. Bkz. Emin Akan, Tanburî Cemil Bey, Hür Efe Matbaası, 1992, İzmir, s. 537-539; Gaye Kayaalp Bilgiç, "TRT Repertuvarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form ve Makamsal Olarak İncelenmesi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2019, s. 98-99

³⁵³ Benzer hatalar başka örneklerde de görülmektedir. Meselâ Tanburî Ali Efendi'nin Suzidil Saz Semaisinin bestekâr hanesine Tanburî Cemil Bey yazıldığı bir nüsha vardır. (Bkz. Şekil 6) Bu nota <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

³⁵⁴ Bu notalar <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

bulunurken “*Mehazı Mesud Cemil*” şeklinde açıklama yazılmış başka bir nota ise “*Matemzedeyim külbe-i ahzanımı gel gör*” mısraıyla başlayan Hicaz makamındaki şarkıya aittir (bkz. Şekil 3³⁵⁵). Bu 5 eser dışında kalan diğer 9 eser hakkında başka herhangi bir açıklayıcı bilgiye rastlamadık. Notalar üzerindeki açıklayıcı notlardan Refik Fersan’ın imzasını taşıyan notalar dışında diğerlerinin güvenilirliği de tartışmalıdır. Özellikle yukarıda zikredilen Bayatı Peşrev hakkında tahminen yapılan “bestekârı Cemil Bey’dir” yakıştırması, Mesud Cemil’in kaynaklık ettiği Hicaz eserin ve hatta diğer 9 eserin de böylesi bir tahminle kayıt altına alınmış olabileceği ihtimalini düşündürür³⁵⁶.

NIKRİZ ZEYBEK

USULÜ: AKSAK
♩ : 124

MÜZİK: TNB- CEMİL BEY

(RÜŞEN KAM TARAFINDAN CEMİL BEY’İN İCRÂSINDAN NOTAYA ALINMIŞTIR.)

اوزر
USULÜ
 Ev fer.
 (Aksak)

 حجاز شرق
MAKAMI
 Hicaz

 طنبوري جميل بد
BESTEKÂRI
 C. Cemil B.

 ME’HAZI
 Mes’ud Cemil

Ma tem ze-âe yim kül be i

Şekil 3 Ruşen Bey ve Mesud Cemil Bey’in Mehaz Gösterildiği Eserler

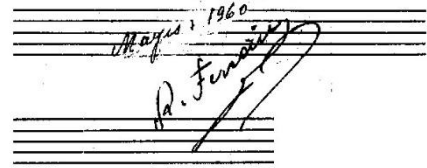
³⁵⁵ Bu notalar <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

³⁵⁶ Cemil Bey’in olduğu düşünülen bu 40 eserin notaları ve ses kayıt örnekleri için bkz. Burak Kaynarca, ed., *Tanburi Cemil Bey Besteleri*, Afyon: Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları, 2016

Usul: Ağır aksak

Segah Zârî

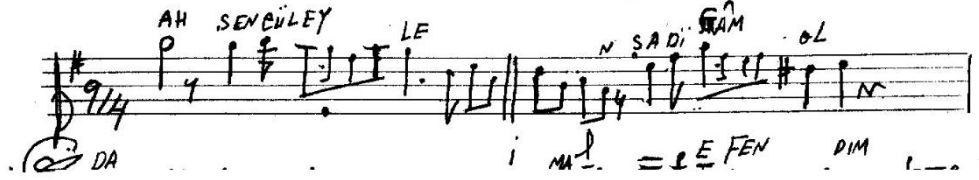
Hocam Tanburi Cemil Bey Meşkumânî
(Refik Fersan'dan)



ACIR AKSAK

MAHUR

TANBURI CEMIL BEY



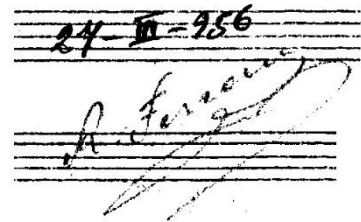
ARANAME REFIK FERSANINDIA



Ağır aksak

Süzmâk Sârke

Hocam Tanburi Cemil Bey



Şekil 4 Refik Fersan'ın Mehaz Olduğu Cemil Bey'in Besteleri

Tablo 4 Cemil Bey'in "Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil" İsimli Eserde Yer Verilen Besteleri

	İsim	Makam	Usûl	Güfte
1	Bestenigar Saz Semai	Bestenigar	Aksak Semai	-
2	Ferahfeza Peşrev	Ferahfeza	Muhammes	-
3	Ferahfeza Saz Semai	Ferahfeza	Aksak Semai	-
4	Hicazkar Saz Semai	Hicazkar	Aksak Semai	-
5	İsfahan Peşrev	İsfahan	Devr-i Kebir	-
6	İsfahan Saz Semai	İsfahan	Aksak Semai	-
7	Kürdilihicazkar Peşrev	Kürdilihicazkar	Muhammes	-
8	Mahur Peşrev	Mahur	Muhammes	-
9	Muhayyer Peşrev	Muhayyer	Devr-i Kebir	-
10	Muhayyer Saz Semai	Muhayyer	Aksak Semai	-
11	Neva Peşrev	Neva	Devr-i Kebir	-
12	Nikriz Longa	Nikriz	Nim Sofyan	-
13	Rast Zeybek	Rast	Aksak	-
14	Suzidilara Saz Semai	Suzidilara	Aksak Semai	-
15	Şedaraban Peşrev	Şedaraban	Fahte	-
16	Şedaraban Saz Semai	Şedaraban	Aksak Semai	-
17	Hüseyini Oyun Havası (Çeçen Kızı)	Hüseyini	Nim Sofyan	-
18	Dağda tavşanlar uyur	Hicaz	Sofyan	-
19	Def'i naliş eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben	Kürdilihicazkar	Aksak	?
20	Feryad ki feryadıma imdâd edecek yok	Hicaz	Sengin Semai	Şair Nigâr Hanım
21	Görmek ister gözlerim her dem seni	Hüseyini	Devr-i Hindi	?
22	Hep saye-i vaslında gönül	Hicaz	Sengin Semai	?
23	Nazirin yok senin ey mâh yerde	Eviç	Aksak Semai	?
24	Pür lerze olur rûyini gördükçe	Muhayyer	Sengin Semai	?
25	Sevdim seni ey işvebaz	Nihavend	Semai	?
26	Var iken zatında böyle hüsn ü ân olma nihar	Mahur	Ağır Aksak	?

Tablo 5 Cemil Bey'e Ait Olduğu Bilinen Eserlerin Listesi

	İsim	Makam	Usûl	Güfte
1	Bestenigar Saz Semai	Bestenigar	Aksak Semai	-
2	Ferahfeza Peşrev	Ferahfeza	Muhammes	-
3	Ferahfeza Saz Semai	Ferahfeza	Aksak Semai	-
4	Hicazkar Peşrev	Hicazkar	Muhammes	-
5	Hicazkar Saz Semai	Hicazkar	Aksak Semai	-
6	İsfahan Peşrev	İsfahan	Devr-i Kebir	-
7	İsfahan Saz Semai	İsfahan	Aksak Semai	-
8	Kürdilihicazkar Peşrev	Kürdilihicazkar	Muhammes	-
9	Mahur Peşrev	Mahur	Muhammes	-
10	Muhayyer Peşrev	Muhayyer	Devr-i Kebir	-
11	Muhayyer Saz Semai	Muhayyer	Aksak Semai	-
12	Neva Peşrev	Neva	Devr-i Kebir	-
13	Nikriz Longa	Nikriz	Nim Sofyan	-
14	Rast Zeybek	Rast	Aksak	-
15	Suzidılara Saz Semai	Suzidılara	Aksak Semai	-
16	Şedaraban Peşrev	Şedaraban	Fahte	-
17	Şedaraban Saz Semai	Şedaraban	Aksak Semai	-
18	Hüseyini Oyun Havası (Çeçen Kızı)	Hüseyini	Nim Sofyan	-
19	Nikriz Zeybek ***	Nikriz	Aksak	
20	Nikriz Sirto	Nikriz	Nim Sofyan	
21	Nikriz Longa (2)	Nikriz	Nim Sofyan	
22	Beni bigane-i hab etti keder *	Suzinak	Aksak	
23	Bir nigahın etti gönlümü esir-i aşkın	Eviç	Aksak	
24	Bir peri-simâ güzelsin	Sultanıyegah	Devr-i Hindi	
25	Dağda tavşanlar uyur (Ninni)	Hicaz	Sofyan	-
26	Def'i naliş eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben	Kürdilihicazkar	Aksak	?
27	Feryad ki feryadıma imdad edecek yok	Hicaz	Sengin Semai	Şair Nigâr Hanım
28	Gel ey saki bana sun bir piyale	Segah	Aksak	
29	Görmek ister gözlerim her dem seni	Hüseyini	Devr-i Hindi	?
30	Gül gonca-i ümmîdi gibi	Gülizar	Sengin Semai	
31	Hatır-ı nâşadı gel gör bir nefes şadet şimdi *	Segah	Ağır Aksak	
32	Hep saye-i vaslında gönül	Hicaz	Sengin Semai	?
33	Hicrinle füzun olmadan ahzan ü melalim	Kürdilihicazkar	Aksak	
34	Matemzedeyim külbe-i ahzanımı gel de gör **	Hicaz	Aksak	
35	Nazirin yok senin ey mâh yerde	Eviç	Aksak Semai	?
36	Nihandır dideden gerçi cemalin	Müstear	Aksak	
37	Pür lerze olur rûyini gördükçe	Muhayyer	Sengin Semai	?
38	Sen gül eğlen şâdkâm ol daima *	Mahur	Ağır Aksak	
39	Sevdim seni ey işvebaz	Nihavend	Semai	?
40	Var iken zatında böyle hüsn ü ân olma nihan	Mahur	Ağır Aksak	?

* Kaynak Refik Fersan

** Kaynak Mesud Cemil Bey

*** Kaynak Ruşen Ferid Kam



Şekil 5 Bestekâr hanesi sehven Cemil Bey yazılmış Şehzade Seyfeddin Efendi'nin Bayati Peşrevinden kesit

Cemil Bey'in az sayıda eser bestelemiş olması bir eksiklik olmayacağı gibi bunun sebebini beste kabiliyetinin yetersizliğinde aramak haksız bir yorum olacaktır. Az sayıda eserle toplumunun beğenisini kazanan bestekârların niçin daha fazla beste yapmamış oldukları sorusu, bizi her bir bestekârın biyografisindeki farklı detaylara götürebilir. Örneğin; Nihavend makamında bestelediği saz semaisiyle bestekârlık kudretini gösteren Mesud Cemil gibi, Neveser ve Kürdîlihiczakâr makamındaki beğenilen saz semaileriyile Necdet Yaşar gibi isimlerin üretken bir bestekâr olmayı tercih etmedikleri açıktır. Mesud Cemil belli ki “*eslâfın eserlerini*” icra etmeyi daha çok tercih etmektedir ve kendi ifadesiyle “*bestelerinin çoğunu gizlemiştir*”³⁵⁷. Necdet Yaşar ise bu az sayıdaki bestesini “*rahmete vesile olsun diye*” yaptığını beyan etmiştir³⁵⁸. Lakin bestekârların beyanları ne yönde olursa olsun her eser yapıldığı andan itibaren bir var oluş iddiası taşır. Bir beste değerlendirilirken bestekârının o eserle ilgili belirttiği amaç ve yorum, yetiştiği kültürün kodları içerisinde farklı anlamlar taşıyabilir. Bu gerçek göz ardı edildiği takdirde eserin ya da bestekârın değil yorumun kalitesi nakıs kalacaktır. Dolayısıyla zaman zaman Cemil Bey için yapılan *sazendelikte başarılı fakat bestekârlık vadisinde başarı göstermemiş* önermesi Mesud Cemil ve Necdet Yaşar için de yanlıştır; bestekârlık yolunda başarısız değil ancak çok mümbit olmadıkları söylenebilir.

³⁵⁷ Mesud Cemil'in 40. Sanat Yılı münasebetiyle 21.11.1952'de düzenlenen jübilenin broşüründe biyografisi yer almaktadır. Bu metni Andante dergisinde yayınlayan Karakaya'ya göre biyografi Mesud Cemil'in kendi kaleminden çıkmıştır. Besteleri ile ilgili burada geçen ibare şu şekildedir: “...çok ünlü bir Nihâvend Saz-semâîsi, Mineli Kuş filmi için Nazım Hikmet'in şiirleri üzerine şarkıları vardır. Bestelerinin çoğunu gizlemiştir.” Bkz. Fikret Karakaya, “Spiker Tanburî Çellist ve Bir Öğretmen Olarak Mesut Cemil”, *Andante*, 05 Ekim 2016, s.36

³⁵⁸ Özer Özel, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 28 Haziran 2019

Şüphesiz ki *Dügâh Âyin-i Şerîfi* ne kadar ölümsüz ise onu besteleyen Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Mehmet Celal Efendi de bu tek eseri ile o kadar ölümsüzdür. Cemil Bey'in özellikle saz eserlerinin birçoğu, çok icra edilmesi cihetiyle kendinden evvel ve kendinden sonra yapılan bestelerin önüne geçebilme başarısını göstermiş, tabir yerindeyse işlendikleri makamın mihenk taşları olmuşlardır. Esasen Mesud Cemil'in bu anlamda babasını eleştirmesi, yaşadığı kapitalist dönemin getirdiği rakamlara gereğinden fazla anlam yüklenen formel rasyonalite³⁵⁹ fikrinin bir yansımasıdır. Öte yandan yeniliğe taarruz edercesine açık, 20. yüzyıl başlarında yetişmiş, İstanbul'un iyi eğitilmiş ender simalarından olan Mesud Cemil'in babasının eserlerinden bir "teceddüd" (yenilik) beklentisinin olması da döneminin anlayışına uygun bir tepkidir. Mesud Bey'in Türk müziği beste kültüründe aradığı yeniliklerin ise 1950'lerde ortaya çıktığı anlaşıyor. Nitekim Ali Rıza Avni, 35. Sanat yılı münasebetiyle Avni Anıl adına dostları tarafından yazılan bir hatıra kitabında Mesud Cemil'in görüşlerini anlamamız açısından da ilgi çekici olan şu hatırasını nakletmektedir: "[Bestekâr Avni Anıl hakkında] Mesut Cemil ve Cevdet Çağla'nın ortak görüşü şu noktada toplanıyordu. 'Eskilerinin taklitçisi olmaksızın, kendine özgü bir yolda, tıpkı Selahattin Pınar, Sadettin Kaynak gibi şarkılarına adını damgalarcasına koyan bir genç besteci'"³⁶⁰.



Şekil 6 Bestekâr hanesi sehven Cemil Bey yazılmış Tanburî Ali Efendi'nin Suzidil Saz Semaisinden kesit

³⁵⁹ Formel rasyonalite kavramına burada, bireye mahsus özelliklerin kuralların içerisinde yok mesabesine indirgendiği dünyayı ima etmesinden ötürü başvurulmuştur. Max Weber'in öne sürdüğü bu kavram hakkında geniş bilgi için bkz. Stephen Kalberg, "Max Weber's Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization Processes in History", *American Journal of Sociology*, sy 85 (1980): s. 1158-1159

³⁶⁰ Bkz. Ali Rıza Avni, "Can Avni'me...", içinde 35. *San'at Yılında Avni Anıl*, ed. Avni Anıl, 1979, s. 39

Cemil Bey'in besteleri hakkında müspet ve menfî yorumlar mümkün merteye bütün olarak ele alınmalıdır. Sadece besteler hakkında çok sayıda eleştiri yapılması bile eserlerinin bıraktığı etkiyi görmek adına önemlidir. Kuramsal açıdan baktığımızda, bir sanat eserinin onunla muhatap olan alımlayıcılarına göre sonsuz sayıda yorumlanabilmesi ihtimali, aynı zamanda bir eserin sanatsal değer olarak da sonsuz kere derecelendirilebilmesi anlamına gelmektedir. Türk müziği repertuarında, binlerce eser ve yüzlerce bestekâr arasından bir bestecinin sınırlı sayıdaki eserinin eleştirilmesi de o eserlerin değerinin diğerlerine göre konumunu anlamakta gösterge sayılabilir. Zira müzik eserlerinin sıkça icra ediliyor olması, eleştirilerin menziline girmesi için ana sebeptir. Bestekârın şöhretli bir kimlik olması eserlerin değerlendirilmesinin sebebi olarak akla gelse de her şöhretli sanatçının eserleri de aynı derecede popüler olmamıştır. Bu noktada Liz Rideal'in resim sanatı için söylediklerini hatırlayabiliriz: *“Bir yapıtın yatırım değeri taşıyan bir başyapıt mı, yoksa adı sanı bilinmeyen bir sanatçının resmi mi olduğunu zaman gösterir”*³⁶¹. İtrî'ye atfedilen yüzlerce eserden bir kısmının günümüze ulaşması gibi yazılı kültürün zayıf olduğu devirlerde müziğin hafızaya dayalı aktarımında zaman ve toplumsal beğeni eleme yapabilir. Bu anlam örgüsü içinde yine söylenmelidir ki Cemil Bey'in bütün eserleri de müsavi derecede sevilip eleştirilmemiştir. Tanburî Cemil Bey'in Şedaraban, Muhayyer, Ferahfeza, Hicazkâr makamındaki saz semaileri; Kürdilihicazkar, Şedaraban, Muhayyer, Ferahfeza, Neva, Mahur makamındaki peşrevleri; Hüseyinî Oyun Havası Çeçen Kızı ve Nikriz makamındaki Sirto'su; Şehnaz şarkısı *“Feryâd ki feryâdına imdâd edecek yok”*, Nihavend fantezisi *“Sevdim seni ey işve-bâz”* gibi eserlerinin, zaman süzgecine mukavemet eden eserler bırakmayı besteciliğin yegâne kıstası gören yorumlar karşısında kendisini “iyi bir bestekâr” olarak kanıtlamaya yetecek rağbete erişmiş olduğu malumdur. Özetle bir sanat eseri, eğer yıllarca icra edilmişse ve kendinden söz ettirebilmişse eser de bestecisi de başarılı olmuş, duygusal aktarımı sağlamış demektir.

Besteleme kavramını açıldığımızda; ilham alınan kaynaklar, çeşitli besteleme teknikleriyle (tekrar, sekvens, soru-cevap vb.) yapılan genişletme motifleri, içinde bulunduğu makam (ton), usûl (ritm) ve geleneksel melodik sınırları zorlayan orijinallik iddiasında temalar, geleneksel (beylik) nağmeler gibi birçok etmenin birleşimi ve tüm bunların kombine edilerek sunulduğu estetik bir ses bütünü olduğu görülür. İç içe geçmiş bu bileşenleri

³⁶¹ Bkz. Liz Rideal, *Resimler Nasıl Okunur*, çev. Ece Erbay Nahum, İstanbul: Yem Yayınları, 2016, s. 9

çözümlemekse bazen bestecinin kendisinin bile yapamayacağı zorlukta ve karmaşıklıktadır. Bununla birlikte Tanburî Cemil Bey'in birçok bestesi; bestelerin hangi amaçla yapıldığı, yapılırken hangi kaynaklardan esinlendiği gibi tarihsel açılardan yahut makam varlığını çözümlemek, kompozisyon özelliklerini keşfetmek gibi teknik ve sanatsal açılardan analiz edilmiş ve yorumlamaların odağında yer almıştır. Türkiye’de Cemil Bey’in sadece besteleri hakkında beş yüksek lisans tezi³⁶² yapılmıştır (bkz. Tablo 6).

Tablo 6 Cemil Bey'in Besteleriyle İlgili Yapılan Tezler

Yazar	Tez Adı	Tür	Yıl	Üniversite
Reyyan Başara	Tanburî Cemil Bey'in TRT Repertuarında bulunan sözlü eserlerinin prozodik incelenmesi	Yüksek Lisans	2015	Cumhuriyet Üniversitesi
Büşra Ay	Tanburi Cemil Beyin sözlü eserlerinin makamsal açıdan incelenmesi	Yüksek Lisans	2018	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Arda Kula	Tanbûrî Cemîl Bey'in saz eserlerinin teknik açıdan incelenmesi	Yüksek Lisans	2018	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Muhammed H. Efe	Tanburi Cemil Bey'in TRT repertuvarındaki saz eserlerinin makamsal açıdan analizi	Yüksek Lisans	2019	İnönü Üniversitesi
Gaye K. Bilgiç	TRT repertuarında kayıtlı Tanburî Cemil Bey'in saz eserlerinin form ve makâmsal olarak incelenmesi	Yüksek Lisans	2019	Necmettin Erbakan Üniversitesi

³⁶² Bkz. Reyyan Başara, “Tanburî Cemil Bey’in TRT Repertuarında Bulunan Sözlü Eserlerinin Prozodik İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi SBE, 2015; Büşra Ay, “Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, 2018; Arda Kula, “Tanbûrî Cemîl Bey’in Saz Eserlerinin Teknik Açıdan İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, 2018; Muhammed H. Efe, “Tanburi Cemil Bey’in TRT Repertuvarındaki Saz Eserlerinin Makamsal Açıdan Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi SBE, 2019; Gaye Kayaalp Bilgiç, “age”, 2019. Bunlara ek olarak, analiz edilen örneklerle Cemil Bey’in iki eserinin dahil edildiği bir çalışmayı da zikredebiliriz bkz. Tuba Özhan, “Hacı Ârif Bey, Bimen Şen, Tanbûri Cemil Bey ve Yorgo Bacanos’un Kürdilihicazkâr Makamındaki Sözlü Eserlerinin Usûl ve Geçki Bakımından Karşılaştırmalı Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi SBE, 2019

3.5.1. Nazire Geleneği, Metinlerarası İlişkiler ve Geçmişle Köprüler

Osmanlı tarihindeki nota yazım sistemleri hakkında önemli araştırmalar yapmış Eugenia Popescu-Judet, bir makalesinde, incelediği bu müzik kuramlarının sürekliliğini irdeler. Kendi ifadesiyle “...ondördüncü-onbeşinci yüzyıllardan başlayarak ortaya çıkan, risale yahut edvâr adı altındaki kuram yazılarındaki fikir yörüngesini yansıtan çeşitli önemli eğilimleri...”³⁶³ seçmektedir. Judetz’in burada yaptığı şey, geleneksel sanat-geleneksel insan ilişkisinde var olan süreklilik anlayışının yüzyıllara yayılan teorik bir tartışmadaki yansımalarını metinlerarası ilişki kavramının sunduğu imkânlarla açıklamaktır. Bu anlayış ki; gerçek sanatçı olarak Allah’ı görmek ve insanın kendi nispetince idrak ettiği her türlü estetik algıyı Allah’tan gelen bir nimet olarak görmek³⁶⁴ ve biat kültürünün bir neticesi olarak sanatla uğraşan kişinin, şimdiki zamanda ürettiği her bir sanatsal ürünü geçmişin makbullüğüyle ilişkilendirmesi ve ortaya çıkan neticede bireysel varlığın olabildiğince geri planda olması... gibi hususiyetleriyle, Türk-İslam geleneğinin yüzyıllar boyu sanatsal üretimlerini verdikleri anlayıştır. Selefın ele alınan bir eserinin içeriğinden birtakım özelliklerinin sabit tutularak yeniden yorumlanması, taklîden yeni bir varyasyonunun yaratılması demek olan *nazire*³⁶⁵ eserler, metinlerarası ilişkiler mefhumu içerisinde değerlendirilebilir³⁶⁶. Avrupa resim sanatında selefın eserinin birebir taklidi olan reproduksiyon üretimler (*kopistlik*), teknik manada nazireye benzese de gerek içerik ve gerek sanat anlayışındaki farklılıklar³⁶⁷

³⁶³ Bkz. Eugenia Popescu-Judet, *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayınları, 2007, s.75

³⁶⁴ Cemil Bey’in algıladığı sanat mefhumunu görmek adına kendi makalesinde kullandığı ibareler dikkat çekicidir: “Birçok asvâtın asap üzerinde kâh hazin, kâh neşeli, kâh şedit tesirât gösterecek surette teşkil ve terkiinden ibaret olan ve Cenab-ı Sâni-i kudretin dermânde ve muhtâc-ı teselli insanlara bahşâyış-i manevisi olan bu sanat-ı celileyi...” Bkz. Hüseyin Kıyak, *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, s.16

³⁶⁵ Arapça nazîr’den nazire (ال نظر). “Bir şairin manzum bir eserine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiyede yazılan şiir” Bkz. M. Fatih Köksal, “Nazire”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, s. 458.

³⁶⁶ Türk Beşleri’nin, Türk müziği repertuarından selefın bir eseri üzerine varyasyonlar yaratılarak yaptıkları çok sesli aranjelerin orijinal eser ile kurduğu bağ nazire eserlerin kurduğu bağa benzemez. Özellikle 19. yüzyıl Türk müziğinde karşılaştığımız nazireler, müziğin olduğu zeminin teorik kuralları içinde, ilham alınan eserden farklı bir eser ortaya koymak gayesinde. Çoksesli aranjeler ise müziğin olduğu zeminin başka bir zemine kaydırılması demek olup tercüme şiirlere benzetilebilir ki kaydırılan zeminin bestecileri de bu düzenlemeleri yapabilir. Eslefa gösterilen saygı, kurulmaya çalışılan manevî rabıta bu aranjelerde gerekli bir unsur değildir.

³⁶⁷ Avrupa sanatındaki kopistlik teknik bir etüt mahiyetini taşır; genel felsefesinde ise sanatçının bireysel olduğu ve salt özgünlük anlayışı içinde, bir önceki devire karşı bir meydan okuma anlayışı hakimdir. Doğu sanatlarında ise tam tersidir. Orhan Koçak’ın deyimiyle: “Osmanlı edebiyatında, mutlak bir özgünlük iddiası güderek taklitten kaçınmak, bir zevk düşüklüğü, bir edebiyat ayıbı olarak görülür ve özgünlük de ancak metinlerarası çerçeve içinde anlam kazanabilirdi...” Bkz. Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, içinde *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Kemalizm*, c. 2, 9 c. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 374

farklılıklar sebebiyle tam olarak İslam sanatındaki nazire eserlere karşılık gelmez. Bununla beraber netice farklı da olsa özgün bir eserden ilham alınarak sanat eseri meydana getirilmesinden dolayı çıkış noktası bakımından benzerlik olduğu söylenebilir. Nitekim Walter Benjamin, modern zamanlardaki yeniden-üretim olgusunu yazarken şu sözleri sarf eder:

*“Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmektedir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir.”*³⁶⁸

Eski sözün ışığında yeni sözler söylemek olan nazire, var olan esere ve sahibine duyulan hürmet ve muhabbetin bir göstergesi ve öykünmenin neticesi olarak evvelki eserle gizli bir yarışın adıdır, adeta ezelî “şiiir”³⁶⁹ sürekli güncellenmesi demek olup geçmişle gelecek arasında bir *şimdi* köprüsü kurma etkinliğidir. Türk sanatında daha ziyade edebiyat alanının bir ıstılahı³⁷⁰ olarak kabul gören nazire geleneği *“bir bakıma metinlerarasılığın sınırları belirlenmiş bir biçimdir”*³⁷¹. Lakin musiki de dahil olmak üzere sanatın diğer dallarında da nazire geleneklerinden söz etmek mümkündür. Elbette nazire gelenekleri, her sanatın kendine has kuralları çerçevesinde değerlendirilmelidir. Nitekim 17. yüzyıl bestekârlarından Derviş Ali Şîrûganî hakkında İsmail Belîğ’in sözleri dikkat çekicidir: *“...Naklederler ki mezbûrun fenn-i musikide kendi gibi şöhetver bir hemşireleri olub karındaşının bazı savtına nazire etmiştir”*³⁷². Derviş Ali’nin kardeşi kimdir, besteleri nelerdir? Bilmiyoruz. Lakin dönemin şiiirinde meşhur olan nazire yöntemini eleştirip yenilik arayışında olan şair Belîğ’in (- 1729) sözleri, 17. yüzyıl sonunda musikide nazire geleneğinin varlığı hakkında bir delil sayılabilir. Bu gibi örnekler, meşk sistemi içerisinde bestecilik eğitiminin bir parçası olarak evvela *usta malı* bir eseri taklitle başladığı şeklinde de yorumlanabilir. 18. yüzyılın müzik varlığını okuyabildiğimiz Ali Ufkî ve Kantemiroğlu mecmualarında da

³⁶⁸ Bkz. Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 52

³⁶⁹ Bkz. Bloom, Batı edebiyatındaki selef-halef ilişkisini kuramsal bir yaklaşımla anlattığı kitabında Percy Bysshe Shelley’den şu alıntıyı nakleder: *“Shelley şairlerin her çağda ebediyen yazılma sürecinde olan Büyük Şiiir’e eklemeye bulunduklarını iddia etmişti.”* Bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi-Bir Şiiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 59

³⁷⁰ Türk edebiyatında nazire konusu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tahir-ül-Mevlevî Olgun, “Nazire”, içinde *Edebiyat Lügati*, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1994, s. 114-115

³⁷¹ Bkz. İbrahim Gültekin, “Nazire Geleneğinden Metinlerarasılığa Üç Şiiirin Söyledikleri”, *Turkish Studies International Academic Journals*, sayı 8 (2013), s. 1514

³⁷² Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *age*, 1942, s. 30

“nazire” başlıklı eserler mevcuttur³⁷³. Bu eserlerin mahiyeti yukarıda izahına çalıştığımız nazire geleneğinden farklıdır; yeni eserle birebir aynı veya benzer motifler belirgin şekilde görülmez, “*önceki eserin devamı, cevabı yahut bir karşılığı niteliğindedir*”³⁷⁴. Adı geçen kaynaklarda, musikide henüz Türk kimliğinin billurlaşmadığı, kullanılan sazlardan motiflere kadar İran kültürünün yoğun etkisi görülmektedir ki bu yönüyle baktığımızda 18. yüzyıldaki nazire geleneğinin Fars ve Arap edebiyatındaki mahiyetinin³⁷⁵ müzikte de benzer izler taşıdığını tahmin edebiliriz.

Yine kadim olanla şimdi arasında kurulan köprülerden biri de dinî musikide görülür. Ana gayesi güftelerin (nutk-ı şerîf) içerdiği mananın dinleyiciye aktarılmasını sağlamak olan tekke mahsulü eserlerde (ilahi) zaman zaman sevilen bir besteye aynı vezindeki farklı güfteler oturtularak okunması mutad olmuştur. *Giydirme ilahi* adını taşıyan bu gelenekte içerik (güfte) değişir fakat kendisini taşıyan kap (beste) aynı kalır. Mevlevî Ayini besteciliğinde ise nazire geleneği daha sık başvurulmuş bir köprü kurma eylemidir. Örneğin, Tanburî Cemil’in muhibbi olduğu Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Mehmet Celaledin Dede, Dügâh makamında bestelediği ayininde güfte olarak Nayî Osman Dede’nin Hicaz Mevlevî Ayininin güftesini tercih eder. Bu güfte tercihinin bile bir rabita vesilesi olarak görüldüğü söylenebilir. Bununla beraber Şeyh Celal Dede, beste olarak da nazireler yapmış, Osman Dede’nin aynininden bazı bölümleri hiç değiştirmeksizin birebir nakletmiştir. Celal Dede’nin bu hassasiyetine Rauf Yekta Bey şu sözlerle dikkat çeker:

“Dügâh Ayini için ayrıca bir güfte intihab buyurmayarak Nayî Osman Dede’nin Hicaz Ayininin güftesini Dügâh makamında bestelemişlerdir. Hicaz ve Dügâh makamları arasında seyr ü refat itibariyle bir münasebet-i lahniye olmadığı halde Dügâh ayinin birçok yerinde Osman Dede’nin Hicaz Ayininde kullandığı eşkâl-i nagamatı tağyir etmemek şartıyla tarz-ı

³⁷³ Ali Ufkî’nin mecmuasındaki Pişrev-i Baba Zeytun Naziresi/Rast-ı Devre için bkz. Cevher, “age”, 1995, s. 732. Kantemiroğlu’nun kitabındaki Neva Peşrev ve naziresi için bkz. Kantemiroğlu, *Kitabu İlmi’l-Musiki ‘ala Vechi’l-Hurufat - Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı*, s.117-119

³⁷⁴ Fikret Karakaya, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 27 Ekim 2018

³⁷⁵ Arap edebiyatındaki nazire anlayışı: “Yaygın anlamıyla nazîre daha çok şiirde görülür ve orijinal eserle aynı vezin ve revîde olur. Çoğunlukla onu aşmak amacıyla kaleme alınır. Bazan da nazîre eş değerde bir eser ortaya koymak, yarışmak veya ona duyulan ilgiyi ifade etmek için yazılır.” (bkz. İsmail Durmuş, “Nazire”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006 s. 457) şeklinde anlatılırken Fars edebiyatındaki nazire anlayışı: “Şairlerin söz söylemedeki yaratıcılığı ve bunu ispattaki ısrarları onları kendilerinden önceki bir şairin ele aldığı konuyu yeniden nazmetmeye, o şiire nazîre yazmaya sevketmiştir.” şeklinde özetlenmiştir. Bkz. Mustafa Çiçekler, “Nazire”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, c. 32, s. 458

Dügâha nakle muvaffak olmuşlardır ki eslâftan hiç kimseye nasip olmayan şu muvaffakiyyet-i üstadaneleri cidden şayan-ı takdirdir.”³⁷⁶

Esasen birçok eserde selefin izlerini bulmak olasıdır, zira tek sesli olması bakımından Türk musikisi böylesi bir geleneksel dünyadır. Fakat burada vurgulanan husus, benzerlikteki kendiliğindenlik olgusundan farklı olarak besteci tarafından kasıtlı olarak yapılan benzeştirmelerdir. Ondokuzuncu yüzyılın son dönemlerinde ise bu değişim, daha da belirginleşmekte ve var olan nazire geleneklerine yenileri eklenmektedir.

3.5.1.1 Ondokuzuncu Yüzyıl Nazireleri

Ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru eslâfın eserlerine yapılan nazireler, evvelkilere göre farklı türden bir ülküyü de barındırır. Gerek şarkılara yapılan aranağmeler gerekse bazı takımlar için yeni bestelenen peşrev ve saz semailerinde, evvelki eserin izlerinin daha cesur ve aşıkâr bir şekilde kullanıldığı görülür. İstanbul sosyal hayatında II. Meşrutiyet’le birlikte konser ve tiyatro alanında adeta zincirinden kopmuşçasına serbest bir hareketlilik görülür. İstibdat döneminin repertuara getirdiği kısıtlamaların bitmesiyle her iki sanat için de yeni eserler meydana getirilir. Yeni yönetim, Türk müziği icracılarının önemli temsilcilerini bir araya getirerek yurtiçi ve yurtdışında konserler verdirmek ister. Giriftzen Asım Bey bir röportajında, Tanburî Cemil Bey’in şefliğinde yürütülen konser çalışmalarından şu sözlerle bahseder:

*“Biz vaktiyle Tanburî Cemil merhum, Duyun-u umumiyyede ki Hüsameddin Efendi, oğlum Süreyya, Kemani Tevfik Bey ve sair arkadaşlar bir cemiyet teşkil ettik. Maksudımız alaturka ve alafranga musikiyi telif ederek yeni parçalar besteleyip Avrupa’yı dolaşacak ve konser verecektik. Her gece Cemil Bey’in evinde toplanarak iyice bir mesai sarfından sonra peşrevi, bestesi, şarkısı, saz semaisi hep bir ağızdan çıkar gibi pürüzsüz üç fasıl vücuda getirdik. Bu muvaffakiyyet fevkaladedden o dâhi-i musiki Cemil merhumun bile sevincine pâyân yoktu. Bir gece yine Cemil Bey’in evinde toplanmış çalışıyorduk. Kapı çalındı. Cemil’in tanıdığı Mısırlı bir zât geldi. İzzet ve ikramdan sonra geçtiğimiz bu fasılları çalmaya ve okumaya başladık. Adamcağız kendini yerlere atmaya başladı: ‘Mısır çalkalanıyor heyetinizi bekliyorlar. Eğer bu halle Mısır’a gidecek olursanız birinci konserde zengin olacağımıza şüphe yoktur.’ Çi faide ki o aralık Süreyya asker oldu. Ben ve Cemil hastalandık. Teşebbüsümüz akim kaldı”*³⁷⁷

Konserlerin yavaş yavaş yaygınlaşmasıyla birlikte eski eserlerin dönemin musiki anlayışına uygun bir sunumla gün ışığına çıkarılması gayreti dikkat çekicidir. Giriftzen Asım

³⁷⁶ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, s. 111

³⁷⁷ Bkz. Giriftzen Asım Bey, “Meşhur Giriftzen Asım Bey’i Ziyaret-Amasya Gençliğinin İlham Aldığı Bir Sanat Membağı”, *İkdam Gazetesi*, 07 Temmuz 1925, s. 2

Bey'in oğlu Musa Süreyya Bey'in sözleri de babasının ifadelerini doğrular niteliktedir: *"İlan-ı harpten sonra her sahada yeni faaliyetler tezahür ediyordu. Cemil Bey de heyecanlanmıştı. Kendisiyle beraber Hüsameddin Bey ve ben muntazaman içtimalara başlamıştık. Maksadımız eski üstatların bestelerini ihya etmektir. Yalnız maziye merbut kalmakla iktifaya razı olmuyorduk. Yeni emellerimiz de vardı."*³⁷⁸

Yeni emeller, eski eserlerin başına ve sonuna yeni saz eserlerinin kazanılmasına vesile olacaktır. Türk musikisinde yaşanan bu tecdidin etkisi, ilerleyen yıllarda da devam edecek büyüklüktedir. Tıpkı aranağmelerin bestekârlarının unutulduğu gibi bu dönemde bestelenen nazire saz eserleri, bestelenme gayesi unutulurken münferit eserler olarak repertuarda yer almaktadır. Sadece maziye merbut kalınmayıp yeni bestelerle birlikte sunulan bu konserlerden birini Refi' Cevad Ulunay şu şekilde anlatmıştır:

*"1908'de ikinci Meşrutiyetin ilanı üzerine musikimizde bir topluluk husule geldi. Hiç unutmam Adliye Nâzırı Manyâsîzâde Refik Bey'in himayesinde Tepebaşı Kışlık Tiyatrosunda bir konser verildi. Ben o zaman mektebin son senesinde idim. Benim gibi musiki delisi bir arkadaşımınla beraber konsere gittik. Heyet, İstanbul'un en muazzam üstadlarından mürekkepti. Başta Tanburî Cemil Bey olduğu halde, Hacı Kirâmî'ler, Hafız İsmail'ler gibi Babaç Bülbüller, Neyzen Tevfik, Nevres, Kanunî Hacı Arif Beyi Santurî Ethem Bey gibi saz üstadları hep orada idi. Tiyatroda iğne atacak yer yoktu. Ahmet Rasim'ler, Rauf Yekta'lar, Kazım Bey'ler, Hafız Ahmet Efendi'ler bu musiki ziyafetinde hazır bulunuyorlardı. Biri Mahur, biri Hicaz, biri de Ferahfeza olarak üç fasıl yapıldı. İstanbul bir daha böyle bir konser dinlemedi."*³⁷⁹

Tanburî Cemil Bey'in bu anlayışta nazireler besteleyenlerden biri olduğu görülüyor. Nitekim 1924'te Cemil Bey'in bestekârlığından bahseden Giriftzen Asım Bey'in oğlu Musa Süreyya Bey'in sözleri bu gerçeği anlamak için kafidir:

*"O zaman terennüm edilmeyen Şedaraban, Ferahfeza ve Suzidılara gibi nadide fasıllar üzerinde çalışıyorduk. Bunlar için yeni peşrevler ve semailer yapılması düşünülmüştü. Cemil Bey kısa bir zaman zarfında bugünün meşhur eserlerini meydana çıkardı. Musiki zevkiyle müteheyyiç olduğu vakitlerde süratle besteliyor, bir günde bir peşrevi ikmal ediyordu. Bu muvaffakiyeti bestekârlığa ait kabiliyetinin kemaline delalet eder."*³⁸⁰

Mesud Bey'in kitabında aynı konunun anlatıldığı bölüm, Musa Süreyya Bey'in sözlerini destekler niteliktedir ancak burada Suzidılara faslından bahsedilmez. Mesud Bey'in hatırladığı kadarıyla aktardığına göre Tanburî Cemil Bey'in idaresinde gerçekleşen bir

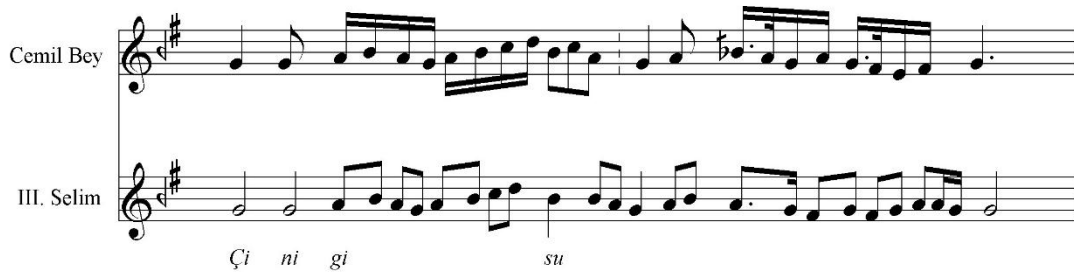
³⁷⁸ Bkz. Ahmet Kara, "age", 2010, s. 69

³⁷⁹ Bkz. Refi' Cevad Ulunay, "Mes'ud Cemil Tel", Milliyet Gazetesi, 02 Kasım 1963, s. 3

³⁸⁰ Bkz. Ahmet Kara, "age", 2010, s. 69

konserde³⁸¹ Kaşıyarık Hüsameddin Bey Sultanıyegâh ve Şedaraban takımları getirmiş ve “Cemil Bey Şeddiaraban takımına, Kanuni Hacı Arif Bey de Sultanıyegâh takımına - bildiğimiz- peşrev ve saz semailerini”³⁸² bestelemişlerdir.

Umuma açık bu ilk konserde sunulması düşünülen Sultanıyegâh takım, kuvvetle muhtemel Hammamîzade İsmail Dede Efendi’nin meşhur takımı olmalıdır ve bu makamdaki peşrev ve saz semaisi de muhtemelen bu takım için bestelenmiştir. Ancak kesin olarak hangi eserler için bestelendiği, dönemin kaynaklarında işaret edilmemiştir. Musa Süreyya Bey’in eserlerden bahsederken “o zaman terennüm edilmeyen” şeklindeki ifadelerinden Sultanıyegâh peşrev ve saz semaisinin başka bir takım için yapılmış olabileceği ihtimali de anlaşılabılır. Eserleri karşılaştırarak hedefe ulaşılması bu yüzden zor olmaktadır. Özellikle Kanunî Hacı Arif Bey’in yaptığı gibi nazire bestelemekte seçilen yol matuf eserden hiçbir alıntı yapılmayıp tamamen özgün bir eser ortaya koymak şeklinde ise durum daha da karmaşıklaşmaktadır.



Şekil 7 Cemil Bey’in Suzidılara Saz Semaisi 1. Hane (İlk İki Ölçü) ve III. Selim’in “Çin-i Gîsusuna” İsimli Beste’sinin Girişi

Dönemdeki bir eserin nazire olup olmadığını anlamak için bariz bir benzerlik yahut tanıklardan intikal etmiş kesin bir bilgi gereklidir. Örneklerde görüleceği üzere Cemil Bey bestelerinde, matuf sözlü eserin melodik motiflerinden açık izler bulundurmaya özel bir ihtimam göstermiştir. Özgün yahut matuf eserin motifleriyle bezenmiş de olsa, eklektik bir düşünceyle başka bir esere atfen yapılmış olması bakımından her iki anlayışın besteleri de şüphesiz *nazire*’dir. Ancak bu eserlerin nazire olmaları, aynı makamda başka eserlerin başında veya sonunda yahut münferiden icra edilmelerine engel teşkil etmemiştir.

³⁸¹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 177

³⁸² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 178

III. Selim'in Suzidılara makamındaki eserleriyle Tanburî Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi karşılaştırıldığında Cemil Bey'in bu eseri nazire olarak bestelediğini düşündürecek ipuçları bulunur. Nitekim Cemil Bey'in eserinde kullandığı melodik seyrin III. Selim'in aynı makamdaki “Çin-i gîsûsuna zencîr-i teselsül dediler” güfteli Beste'sinin genel grafiğine, bazı pasajların da aynı bestekârın peşrevine benzediği görülür. Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi'nin ilk hanesi ve tesliminde sırayla, Rast perdesinde Nişabur'lu kalışın ardından Hüseyini perdesinde durulur. Mülazime, Neva perdesinde Buselik'li, Çargâh'ta Çargâh çeşnili kalışların ardından Rast üzerinde Nikriz'li çeşnilerle nihayete erer. Bu seyir terkibi esasen makamın genel özelliğidir ve Cemil Bey bu eseri nazire olarak değil özgün olarak bestelemiş de olabilir. Ancak, dönemde, konser için planlanan fasılları arasında Suzidılara makamının da zikredilmesi ve buradan hareketle eserler karşılaştırmalı olarak incelendiğinde nazire olduğu hakkındaki kanaatimiz kesinleşmektedir. Şekil 7'de görüleceği üzere cümle sonlarındaki kalışlar ve ödünç alınmış motifler iki eserin grafiğinde büyük ölçüde paralel bir görüntü oluşturmaktadır.



Şekil 8 Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi 1. Hane (Üçüncü Ölçü) ve III. Selim'in Peşrevinin Giriş Kısmından Kesit

Birinci hanenin üçüncü ölçüsünde ise Suzidılara makamı ve III. Selim'le özdeşleşen daha spesifik bir motif tercih edilmiş, bu motif ise muhtemelen III. Selim'in Suzidılara peşrevinin giriş bölümünden alınmıştır (bkz. Şekil 8).

Cemil Bey'in nazirelerinde atıflar cümle girişlerinde yapılırken cümle sonlarının başka beylik kalış nağmeleriyle hitama erdirildiği görülüyor ki 1. Hanenin sonu, yani 4. ölçü bunun bir göstergesidir (Bkz. Şekil 8). Suzinak çeşnileriyle bezeli, eserin ikinci hanesinin ise Cemil Bey'in özgün bestesi olduğu söylenebilir. 3. hanede ise yine III. Selim'in Suzidılara Beste'sinin meyan bölümüne yapılan nazireler dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 9).

Beste Hafif usulünde (32/4), peşrev ise Ağır Düyek (8/4) usulünde olduğu için motiflerin saz semaisine (10/8) uyarlanması kolay olmasa gerektir. Buna rağmen benzerlikler hissedilmektedir ve daha önemlisi bu benzerliğe rağmen aynı motifler bambaşka bir hüviyete kavuşturulabilmiştir. Makamsal müziklerde her makamın kendine has bir nağme kurgusu ve bunların gelenekselleşmiş kalıplarından söz edilebilir. Fakat bir müzik eserine nazire yapılmak istendiğinde bu kalıp cümlelerin ötesinde matuf eserin kimliğinden izler de besteye taşınmaya çalışılır. Selefin eserinden küçük motifleri farklı besteleme teknikleriyle işlemek yahut benzer bir duruş ve ilerleyişlerle evvelki esere yapılan atıflar bestecinin mecbur olduğu makam, usul gibi sınırlamalara bir yenisi olarak eklenir. Tıpkı tahmislerde, nazire yapılan eserin (beyit) tamamıyla yeni eserin içinde bulunması gibi Cemil Bey'in müzikal nazirelerinde de, model eserin bir motifi tamamen alınmış, öncesi ve sonrasına yeni eklemeler, düzenlemeler yapılmıştır.

The image displays two systems of musical notation. The first system features two staves: the top staff is for Cemil Bey, labeled 'Teslim', and the bottom staff is for Dede Efendi, labeled 'Zemin sonu'. Both staves are in 10/8 time and use a treble clef. The second system continues the notation for both composers, showing a continuation of the motifs. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#).

Şekil 9 Cemil Bey'in Neva Peşrevi Mülazime Bölümü ve İsmail Dede'nin Bestesinin Bir Bölümü

Cemil Bey

III. Selim

Ah Gon ca i lâ

Cemil Bey

III. Selim

li şe ke ri han

Cemil Bey

III. Selim

Şekil 10 Cemil Bey'in Suzidılara Saz Semaisi 3. Hane ve III. Selim'in "Çin-i Gîsusuna" İsimli Beste'sinin Meyan Bölümü

Nazire olduğu bilinen bütün eserler ne yazık ki Suzidılara örneğindeki gibi bariz bir benzerliğe sahip değildir. Bu durum ise kaçınılmaz olarak matuf eser hakkında birbirinden farklı tahminlerin doğmasına sebep olmaktadır ki Cemil Bey'in Neva peşrevi bunlardan biridir. Cemil Bey'in Neva peşrevi için öne sürülen bir iddia Kırkpınar'daki güreş müsabakalarında çalınan zurna havalarından esinlenerek yapılmış olduğudur. Gerçekten de kahramanlık ezgilerini andırır nitelikte coşkulu bir eser olan Neva Peşrev, Cemil Bey'in Kırkpınar ziyareti hatırlara geldiğinde uygun düşecek bir arka plan hikayesidir³⁸³. Ancak bu eserin, "Zeyn eden bağ-ı cihanı gül müdür bülbül müdür" sözleriyle başlayan İsmail Dede'nin Beste'siyle olan benzerliği iddiası daha mümkün görünmektedir. Zira peşrevin

³⁸³ Nitekim İhsan Özgen'in üst üste birkaç kanal kemençe çalarak kaba zurnaların gulgulesini andıran anlayışta ortaya koyduğu Neva peşrev icrası için bkz. İhsan Özgen, *Neva Peşrevi-Kemençe Taksimi*, CD, Tanburî Cemil Bey Peşrev ve Saz Semailer (Kalan Müzik, 1994)

sadece teslim (mülazime) bölümüyle Beste'nin zemininin son kısmı arasındaki benzerlik dahi bunu anlamak için yeterlidir (bkz. Şekil 10).

Cemil Bey'in Ferahfeza Peşrevi ise İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Beste'si "*Ey kaş-ı kemân tîr-i müjen cânıma geçti*"ye benzetilir³⁸⁴. İki eserin benzeşen yönlerini nota üzerinde görmek için bkz. Şekil 11.



³⁸⁴ Bkz. Fikret Karakaya, "Cemil Bey Geleneğin Temsilcisi mi?", içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 383

Cemil Bey *Mülazime*

Dede Efendi *Zemin sonu*

Cemil Bey

Dede Efendi

Cemil Bey *İkinci haneden*

Dede Efendi *Zemin bölümünden*

Cemil Bey

Dede Efendi *Giriş cümlesinden*

Şekil 11 Cemil Bey'in Ferahfeza Peşrevi ile İsmail Dede'nin Beste'si "Ey Kâş-ı Kemân" Eserinin Benzeştiği Kesitler

Hacı Sadullah Ağa'nın Şedaraban Ağır Semai'si ile Cemil Bey'in aynı makamdaki Saz Semaisi mukayeseli incelendiğinde de genel grafikteki benzerlik kolaylıkla fark edilir³⁸⁵. Şedaraban Saz Semaisi ile alakalı Necdet Yaşar'ın aktardığı bir anekdot, bu eserin dördüncü hanesinin seri pasajını çalmanın sazendeler arasında bir ustalık göstergesi olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

*“Yorgo Bacanos... Kendisi şöyle bir hatıra anlattı: ‘Bir meclisteydik, Bimen Şen de vardı’ dedi. Eğer ismi yanlış hatırlamıyorsam... ‘Bana Tanburî Cemil Bey’in Şedaraban Saz Semai’sini çalarsan sana bir fayton sefası yaptırırım’ demiş. O da tabii, fırtına gibi adam. Çalınca bir fayton tutmuş. Yorgo Bacanos kucağında udu, kısa şort pantolonu Taksim’den tıngır tıngır fayton, Tünel’e gidiyor. Dönüyor yine tıngır tıngır Taksim’e geliyor. O zamanlar İstanbul’da bu bir sefaymış, bir zevkmış. Ona öyle bir jest yapmış.”*³⁸⁶

3.5.3 Diğer Saz Eserleri ve Şarkıları Üzerine Yorumlar

Şüphesiz yeni nazireler, 20. yüzyıl başlarındaki toplumsal hareketliliğin müzisyenlerde uyandırdığı heyecan ve Türk müziğinin kazandığı yeni bir besteleme anlayışıdır. Cemil Bey'in besteleri üzerine yaptığımız tahliller ise bestelerin sadece nazire yönünü açıklamaktadır. Kaynaklarda geçen fasıl isimleri ve bu makamlarda yapılan eserlere bakarak Cemil Bey'in diğer bütün bestelerinin nazire olmadığını söyleyebiliriz. Diğer taraftan Cemil Bey, bir peşrevi (örneğin Mahur peşrevini) nazire olarak yapmış fakat bunda model eserden alıntılar yapmamayı tercih etmiş olabilir.

Bazı bestelerinin ise Meşrutiyet konserlerinden farklı zamanlarda ve farklı amaçlarda yapıldığına dair bilgiler hatıralarda mevcuttur. Örneğin Muhayyer makamındaki “*Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım*” mısraıyla başlayan şarkısının öğrencisi Samiye Cahid Morkaya için yapıldığını Morkaya, bizzat şu şekilde anlatmaktadır:

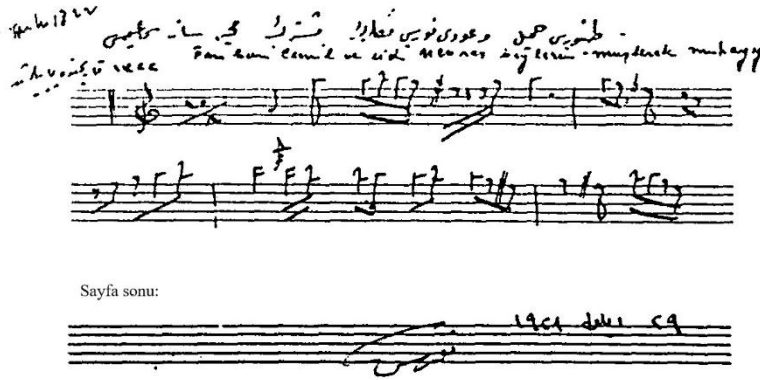
“Hocam bir gün bana muhayyer makamında bir şarkı yazdı. İmzasını taşıyan bu şarkı, şayet yanmadıysa yedimde mahfuzdur. ‘Evvela ben çalacağım, dikkat edeceksin; gelecek derste seni imtihan edeceğim.’ dedi. Öbür tarafını bilmiyorum çünkü bayılmışım. Kendime geldiğim

³⁸⁵ Hacı Sadullah Ağa'nın Şedaraban Ağır Semaisi “*Nedir murâd-ı dîlkû-yi yâri biz biliriz*” ve Tanburî Cemil Bey'in Şedaraban Saz Semaisi için bkz. EK 1 ve EK 2. Eserin detaylı analiz edildiği bir çalışma için bkz. Bekir Şahin Baloglu, “Türk Müziğinde Nazire Geleneği ve Tanburî Cemil Bey'in Nazire Besteleri”, *International Social Sciences Studies Journal* 6, sy 63 (2020): 2253-65, <http://dx.doi.org/10.26449/sss.2336>

³⁸⁶ Bkz. Necdet Yaşar, “Söyleşi-Tanbur ve Tanburîler”, *Darülelhan Mecmuası*, 2017, s. 25. Zikredilen pasaj hakkında bir iddia da bu bölümün Refik Fersan (1893-1965) tarafından bestelendiği yönündedir. Bu melodinin tanbur ile çalınabilmesi için Refik Fersan'ın yazdığı birbirinden farklı 4 parmak numarası formülü, iddianın geçtiği çalışmada yayınlanmıştır. Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 19

zaman o dâhinin nasıl ağladığını tahayyül ederek şu satırları yazarken bile gönlüm o günü yaşıyormuş gibi hüznülü..”³⁸⁷

Cemil Bey Muhayyer makamındaki peşrevini, Refik Fersan’ın naklettiği bir bilgiye göre çok sevdiği Kemanî Rıza Efendi’nin (1780?-1852) Tahirbuselik peşrevine bir nazire olarak yapmıştır. Fersan’ın aktardığı bilgiye göre Sultan Abdülhamid Han ile karşılaşmalarında bu Tahirbuselik peşrevi çalan Cemil Bey, Sultan’ın taltifinden duyduğu neşeyle hemen ertesi gün Muhayyer peşrevini bestelemiştir³⁸⁸. Kompozisyon açısından bakıldığında Cemil Bey’in Muhayyer saz semai’sinin de yine Kemanî Rıza Bey’in Tahirbuselik Saz Semai’sine nazire olarak yapıldığı kolayca anlaşılmaktadır. Saz semaisiyle ilgili bir başka dikkat çekici detay Udî Nevres Bey’in el yazısıyla yazılmış bir notanın üzerinde bestekâr hanesine kaydedilmiş “*Tanburî Cemil ve Udî Nevres Beylerin Müşterek Muhayyer Saz Semaisi*” ibaresidir³⁸⁹. Notanın hemen altında imzasıyla birlikte bulunan 29 Eylül 1928 tarihi notanın istinsah edildiği tarih olmalıdır. Baş tarafta ise “*1322 tarihinde yapılmıştır*” ibaresi geçer ki bu tarih -Rumî ya da Hicrî takvim olabilme ihtimaline göre- 1904-1907 arasında bir tarihtir. Dolayısıyla bu belgeye dayanarak Nevres Bey ile ortak olarak bestelenmiş Muhayyer Saz Semai’sinin, Meşrutiyetin heyecanlı konser çalışmaları arasında yapılmadığı açıktır.



Şekil 12 Nevres Bey'in el yazısı ve imzasıyla Muhayyer Saz Semai

³⁸⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 227

³⁸⁸ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 113

³⁸⁹ Bu nota 1995'te Udî Nevres Bey'in icrasına yönelik bir çalışmada yayınlanmıştır. Bkz. A. Sedat Başar, “Udî Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1995, s. 104. Nevres Bey'in imzası ve notlarının bulunduğu kısımlar için bkz. Şekil 12

Cemil Bey'in Şehnaz makamındaki “*Feryad ki feryadıma imdâd edecek yok*” güfteli şarkısı, 1950’li yılların en popüler Türk müziği eserleri arasındadır. Eser o kadar çok okunmaktadır ki Ulunay’ın eleştirilerine dahi maruz kalmıştır: “...*Fakat neden sazlarda, radyoda dinlene dinlene postu çıkmış eserler okumalı? Ummanlar kadar geniş Türk musikisinde eser mi kalmadı? Tanburî Cemil Bey’in ‘Feryat ki...’sinden biz bile feryat edecek hale geldik*”³⁹⁰. Ne zaman bestelendiğini bilmediğimiz³⁹¹ bu şarkının güftesi³⁹², Nigâr Bint-i Osman olarak bilinen Şair Nigâr Hanım tarafından yazılmış, *Efsûs* isimli kitabının birinci kısmında yayınlanmıştır (1887). Melâlinin serzenişini müzikle dile getiren Tanburî Cemil Bey’in, şiirlerinin şairlik iddiası değil birer “...*âh-ı ye’is ve nâle-yi efsûsdan ibaret*”³⁹³ olduğunu söyleyen ve benzer bir melâlî paylaşan Nigâr Hanım’ın “*feryâd*”ından ilham alması ve onu bestelemesi ilginç bir tevafuktur. Nitekim Kadı Fuad Efendi’den nakledilen bir rivayete göre Cemil Bey, bu eserin kendi iç dünyasını anlattığını itiraf etmektedir: “...*Yalnız bir gün ünlü şehnaz şarkısının hikayesini anlatmak ister gibi oldu: ‘Yalnızım bir anlayanım, bir dostum yok. İşte bu beste, böyle bir ruh çöküntümün eseridir,’ diye cevap verdi. Gerisini eliyle bir boş ver işareti yaparak tamamlamadan geçti*”³⁹⁴. Bu eser hakkında Ekrem Kongar’ın aktardığı bir anekdot ise Cemil Bey ile Nigâr Hanım’ın ülfeti olduğunu bildirmesi açısından önemlidir. Kongar’ın Mesud Cemil Bey’den teyid ettiğini söylediği bu haber şu şekildedir:

“*Tanburî Cemil Bey’in Şehnaz şarkısının güftesi ‘Şair Nigâr Hanım’ındır. Bu güftenin doğrusunu, tesadüfen bir yerde bulup oğlu Mes’ud Cemil Bey’e okumuştum. Mes’ud Bey, Nigâr Hanımla babasının ülfeti olduğunu te’yid etmiş ve ‘Nigâr’ isminin de güfteye geçmesinin bunun bir delili saymıştı.*”³⁹⁵

³⁹⁰ Bkz. Refî’ Cevad Ulunay, “Pazar Günkü Konser”, *Milliyet Gazetesi*, 07 Mart 1957, s. 3

³⁹¹ Cemil Bey’in talebelerinden Fuat Sorguç (Kadıköylü Fuat), Cemil Bey’in bu eseri ilk bestelediği sıralarda sarayda Şehzade Ziyaeddin Efendi’ye çaldığını nakletmekte ancak kesin tarih vermemektedir: “...*akşam üstü Cemil Bey gelmişti; Cemil Bey o sırada Şair Nigâr hanımın bir şiirini bestelemiş Şehzade’nin odasında okuyor ve çalıyordu, beni de salona çağırdılar...*” Bkz. Mehmet Gündüz, “age”, 02 Nisan 1953, s. 10

³⁹² Feryad ki feryadıma imdâd edecek yok/ Efsûs ki gamdan beni âzâd edecek yok/ Te’sir-i muhabbetle yıkılmış müteallim/ Virane dili bir dahi âbâd edecek yok/ Yâ Rab ne için zâr-ı Nigârî şu cihanda/ Nâşâd edecek çoksa da dilşâd edecek yok

³⁹³ Kitabının girişinde yazdığı cümlelerin tamamı şu şekildedir: “*Mütalaasına tenezzül buyurarak erbâb-ı irfân-ı takdir buyurulur ki bunlar şiir ve inşa değil terâne-yi şevk ve emel içinde gizlenmiş birer âh-ı ye’is birer nâle-yi efsûsdan ibarettir*”. Bkz. Meriç Kurtuluş, “Osmanlı Şiirinin Modernleşme Sürecinde ‘Kadın’ın Doğuşu: Nigâr Hanım’ın Şiirlerinde Dişil Söylem Üretimi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 138

³⁹⁴ Bkz. Rüştü Şardağ, “Tanburî Cemil Bey Çalıyor Eski Plakta”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 299

³⁹⁵ Bkz. Ekrem Kongar, “Alaturka-Okuyucuya Cevaplar”, *Milliyet Gazetesi*, 20 Haziran 1958, s. 4

Cemil Bey'in kendi sözlü eserlerinden saziyla eşlik ettiği tek şarkısı Hicaz makamındaki “*Bak ne hale koydu bu baht-ı siyah*” sözleriyle başlayan, Hafız Aşir'in okuduğu şarkıdır³⁹⁶.

Cemil Bey'in diğer sözlü eserlerinin hiçbirinin güftekarı bilinmemektedir. Bir bestecinin şiirle olan ünsiyetinin en ileri derecede olması gerekliliğini belirten Cemil Bey'in iddialı ifadelerine bakılırsa güftelerini kendisinin yazmış olduğu düşünülebilir lakin bu hususta da maalesef henüz kesin bir bilgiye sahip değiliz. Cemil Bey'in şiir-musiki ilişkisi hakkındaki sözleri şöyledir:

*“Bestekârlarımız şiir-aşinalık şöyle dursun ekseriya imzasını dahi atamayan takımdan olmalarıyla şikayetâmiz bir güfteyi Rast ve Nihavend gibi ihtişamlı makamlara şiddet tasvir eden bir neşideyi de Saba, Hüzzam gibi birer enin-i ruh hükmünde makamâta rapteylemekte olduklarından mesele gayet can sıkıcı bir siyak-ı vahit haricine çıkamıyor.”*³⁹⁷

Bu ifadeler, nağme ve makamın güftenin manasıyla imtizacını önemseyen Cemil Bey'in bestecilikteki modern sayılabilecek anlayışını gösterir. Ayrıca bestecilik konusuna ciddi bir mesai ayırdığının da delilidir. İcracılığındaki deneylere açık yönüne rağmen bestecilikte Cemil Bey'in genel olarak geleneksel çizgiye daha yakın durduğu söylenebilir. Ancak saz semailerinin dördüncü hanelerinde ve bazı sözlü eserlerinde³⁹⁸ Batı müziği esintileri hissedilir. Kürdilihicazkar peşrevinin dördüncü hanesinde ise tıpkı taksim gibi serbest bir model çizmiş ve ritmik kalıptan müstağni bir seyir yazmıştır³⁹⁹.

Şurası bir gerçektir ki Cemil Bey, İsmail Dede Efendi gibi, Zekai Dede gibi ya da W. A. Mozart gibi, J. S. Bach gibi yalnızca bestekârlık yönüyle temayüz etmiş bir isim değildir. Aynı durumdaki başka isimlerle onu ayıransa icracılıkta -özellikle taksimlerde- yüksek kabiliyeti onu bestekâr olarak da önemli bir konuma getirmiş olabilir.

³⁹⁶ Kaydı için bkz. Tanburî Cemil Bey ve Hafız Aşir, *Bak ne hale koydu bu baht-ı siyah*, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/4JEaXaJvGBtdbKkiDDn0fs?si=NVHToXEORGOGbepEt2og8w>

³⁹⁷ Bkz. Tanburi Cemil, “İşarât-ı Tezyiniyye”, *age*, 2017, s. 22

³⁹⁸ Vals ritminde bestelenmiş *Sevdim seni ey işvebâz* güfteli eserinin notası için bkz. EK 4

³⁹⁹ Notası için bkz. Ruhi Ayangil ve Fahrettin Gün, ed., *Tanbûrî Cemil Bey Nota Külliyyâtı*, Ankara: TBMM Millî Saraylar, 2016. s. 41

3.5.2. Angelika Sieglin'in Eser Analiz Modeli

Türkiye'de Türk müziği eserleri üzerinde yapılan analitik çalışmalar genellikle eserlerin, makam seyri itibarıyla izlediği yolları motifleri veya müzik cümlelerini çeşnilerine göre ayırarak tespit etmeye dayalıdır. Eser analizi olarak anılan bu tahlil yönteminin makamın özelliklerini çözümlmeye odaklı olmasından dolayı esasen eser üzerinden makam analizi demek daha doğru olacaktır. Ancak, Türk müziği eserleri, makamsal müziğin kendine has aralıkları ve geleneksel melodik kalıplarıyla bestelenmişse dahi eserler, çeşnilerle açıklanamayacak motifler barındırabilir. Böylesi durumlarda motif, Türk müziği çeşnilerinden en çok benzediği çeşniyle anılmakta yahut bu çeşniye göre tarifi yapılmaktadır. Örnek olarak Saba makamında dördüncü ve ikinci derecelerinde yapılan durakların özel bir çeşniye teşmil edilmesi mümkün olmadığı için bu analiz yöntemi içinde, ikinci derecedeki kalışın Segâh, dördüncü derecedeki kalışın da en yakın ihtimalle Saba çeşnisi ya da çeşnisiz kalış şeklinde adlandırılması yahut bu durakların tahlile dahil edilmemesi söz konusudur (Bkz. Şekil 13).

Saba Ezgi Örneği



Şekil 13 Makam analizi için örnek Saba makamında örnek ezgi

Muhakkak ki her bulunan çözümler doğru fakat tek başına eksiktir. Dolayısıyla bestekârın makamı algılayışı hakkında fikir sahibi olmak için yapılan bu çalışmaların bir dereceye kadar sonuç vereceği aşıkardır. Eserlerin kompozisyon açısından tahlil edilmesi makam analizlerinden sonraki adım olmalıdır. Bu anlamda da form analizi altında yapılan çalışmalar boşluğu doldurduğu söylenebilir. Bir eserin cümle ve motiflerinin temalarına göre ayrılmasına dayanan bu yöntemin makam analiziyle beraber yapılması, eser ve bestekâr hakkında daha çok sorunun cevap bulabilmesi adına önemlidir.



Şekil 14 Angelika Sieglin'in analiz ettiği örnek nota kesiti

Türkiye müzikleri hakkında araştırmalar yapmış Alman müzikolog Kurt Reinhard'ın öğrencisi⁴⁰⁰ Angelika Sieglin'in 1975 yılında yaptığı bir analiz çalışmasında ise bu yöntemlerden farklı bir çıkış noktası benimsenmiştir. Sieglin, Cemil Bey'in yedi peşrevini (Ferahfeza, Kürdilihicazkar, Mahur, Muhayyer, Neva ve Şedaraban), aynı makamda yapılmış başka bestecilerin eserleri ile mukayese eder⁴⁰¹. Böylelikle peşrev besteciliğindeki geleneksel dokunuşları ve bestekâr olarak Cemil Bey'in kişisel üslubunu analiz etmeye çalışır. Ele alınan eserlerdeki melodik hareketlilik, Batı müziği beste teknikleriyle yorumlanmaktadır. Bir Avrupalı bakış açısıyla kurgulanan çalışma, kendi metodolojisi yönünden başarılı bir çalışma olmakla birlikte Türk Makam müziği ve kültürü değerlendirmeye dahil edilmeden yapılmış olması yönünden bazı yanlış sonuçlar çıkarılmıştır.

Sieglin, Cemil Bey'in peşrevlerine karşılık olarak Kürdilihicazkar makamında, Kemanî Tatyos Efendi ve Kemeñeci Vasilaki'nin peşrevlerini; Ferahfeza makamında İsmail Dede Efendi'nin peşrevini; Şedaraban ve Mahur makamlarında Gazi Giray Han'ın peşrevlerini; Muhayyer makamında, Neyzen Salim Bey'in peşrevini; Neva makamında Zeki Mehmet Ağa'nın peşrevini ele alır. Seçilen eserlerin analizi için getirilen yorumlar, notaları

⁴⁰⁰ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 101

⁴⁰¹ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 17-76

üzerinde sonradan eklenen ölçü numaraları yoluyla tarif edilmiştir. Farklı nota nüshaları arasında seçim yaparken ise Cemil Bey'in eserleri için Cemil Bey Külliyyatı'nın 1928 baskısındaki notaları "*Mesud Cemil (Tanburî Cemil Bey'in oğlu) tarafından onaylanmış...*"⁴⁰² olması bakımından tercih etmiştir. Notalar, Batı müziğinde karşılık gelen frekans aralıklarıyla değil Türk müziğinde yazıldığı şekliyle isimlendirilmiştir⁴⁰³. Cemil Bey'in besteleri hakkında "*Elimizde bulunan ses kayıtları ve 1928 baskısı arasında gözlemlenen farklar nispeten küçüktür ve ele alınacak soruların karmaşıklığı göz önüne alındığında önemli değildir*"⁴⁰⁴ diyen Sieglin, çalışmasında, eserlerin başka kaynaklarla aracılığıyla doğrulanması yöntemine gidilmediğini beyan etmektedir. Diğer bestekârların eserleri için ise Kutmani yayınlarının ve İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı yayınlarının neşrettiği notaları referans almıştır⁴⁰⁵. Eserlerin seçiminde bu varsayım araştırmanın salahiyeti için rahatlatıcı bir sınırlandırma ise de araştırmacı Türk müziği pratik alanının dışından bir perspektifle yaklaştığı için basit fakat hayati derecede önemli hatalar görülmemiş ve değerlendirmeler bu yanlışlıklar üzerinden yapılmıştır. Örneğin Kutmani'den aldığı Vasilaki'nin Kürdilihicazkar peşrevinin notasında Mülazime kısmı sehven bir satır yukarı yazılmıştır⁴⁰⁶. Tek bir belgeyi referans alan Sieglin'in bu yanlış durumu doğru olarak kabul etmesi, peşrevin ikinci yarısını kendi deyimiyle *ritornello* (tekrar eden nakarat, hane sonlarını Mülazime'ye bağlayan Teslim) bölümüne dahil etmesine sebep olmuştur⁴⁰⁷. Birinci hanenin son bölümünde vurgulanan Kürdi perdesinin Mülazime'de tekrar edişi aynı bölüm içinde değerlendirildiği için bir perdenin arasözlerle iki kere vurgulanması sonucuna ulaştırmıştır⁴⁰⁸.

Yine aynı makamdaki peşrevlerin seçiminde tarihsel denklige dikkat edilmemesi de doğru kabul edilemez. "*Aynı makamın iki peşrevi arasındaki olası sapma seviyelerinin çeşitliliğini*" göstermek isterken model realizasyon tekniği açısından karşılaştırmıştır. Sieglin'in çalışmasında, Türk müziği makamlarının seyir karakterleri gereği asma kalış, yarım

⁴⁰² Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 9

⁴⁰³ Notalardaki isimlendirme tercihinin örnek mahiyetinde Sieglin'in ele aldığı Muhayyer Peşrev notasından bir kesit için bkz. Şekil 14; Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 116

⁴⁰⁴ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 9

⁴⁰⁵ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 9-10

⁴⁰⁶ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s.128

⁴⁰⁷ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 91

⁴⁰⁸ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 87-88. Eserde doğru kabul edilmiş hatalı nota için bkz. Şekil 15

karar gibi isimlerle anılan eser içindeki duraklar (cümle sonları, köşeler), Jan Reichow'un önerdiği "çekim noktası (attraktionspunktes)" terimiyle açıklanır⁴⁰⁹. Bu kavram için Sieglin'in Reichow'dan aktardığı açıklama şöyledir: "...bir çekim noktası diğer tonlara göre belirli bir çekim ile tanımlanan bir ton olarak algılanmaktadır ve bu nedenle süresi, güzelleştirilmesi veya konumu nedeniyle özel bir vurgu alır"⁴¹⁰. Çekim noktası kavramı, Türk müziği makam ve eser tariflerinde kullanılan mevcut kavramlara nispetle daha kapsayıcı bir öneri olarak görünmektedir. Eserin melodik seyri içinde yapılan bir geçki, Türk müziği ıstılahında doğrudan yeni geçkinin ismiyle tarif edilirken (Örneğin Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnisi) Sieglin'in bu durum için önerdiği "yeni çekim noktası etkinleştirme/terketme" açıklaması daha kapsayıcı bir kullanımdır⁴¹¹.

KÜRDİLİ HİCAZKÂR PEŞREVİ

Düyek *Jinci hane* *Kemençeci YASİL ÂMI*

1

4

7

RT. 1% teslim

RT. 4

Şekil 15 Angelika Sieglin'in Tahlil Ettiği Vasilaki'nin Kürdilihicazkar Peşrevi'nin Hatalı Versiyonu

⁴⁰⁹ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 12

⁴¹⁰ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 12

⁴¹¹ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 88-89

Örnek eserlerin seçimi ve bahsettiğimiz diğer teknik hatalar bir tarafa bırakılırsa Sieglin'in analiz yönteminin, Türk müziğinde besteleme açısından bireysel bir üslubun tespitinde faydalı olabilir. Sieglin'in çalışmasını yaptığı sıralarda, Türk müziği eserlerinin analizine dair kayda değer boyutta bir çalışma yapılmadığını ve bu yüzden çalışmasında Avrupa müziği kaynaklarından yararlanmak zorunda olduğunu unutmamak gerekir. Sieglin, Türk müziğinin kendine has özelliklerinin farkındadır ve çalışmasını tamamlayacak unsurların varlığına şu sözlerle temas eder: *“Ancak bu çeşitlilik [iki peşrev arasındaki olası sapma seviyelerinin çeşitliliği], en azından bestecilerin yaşamlarına ilişkin farklı verilerle elde edilir, çünkü Avrupa'dan farklı olarak, gelenekle son derece güçlü bir bağı olduğu için, klasik Türk müziğinin üslup değişikliği çok aşamalıdır”*⁴¹². Ne var ki bu öncül çalışma Almanca orijinalinden Türkçe'ye henüz aktarılmamış, önerdiği kavramlar ve yöntemlerden Türk müzisyenler yeteri ölçüde yararlanmamıştır. Bugün Türk müziği araştırma alanlarından biri olan eser üzerinde makam analizlerinde Angelika Sieglin'in kompozisyon tahlil modelinin getirdiği kavramsal açıklığın fayda sağlayacağı açıktır. Tahlillerde, ele alınan başlıkların çeşitliliğinin önemlidir ki sadece makam analizi sadece karşılaştırmalı kompozisyon analizi de tek başına yeterli değildir. Nitekim Sieglin, çalışmasının sonunda başka bir önemli hususu vurgular ki o da bestekârların biyografik özelliklerinin bilinmesi ve araştırılması gerekliliği, yani müziğin sosyal yönüdür: *“Araştırma sırasında edinilen bilgilerin peşrev, makam veya bestecilerin olası bireysel stiller ile ne kadar bağlantılı oldukları hala araştırılmalıdır.”*⁴¹³

3.6. Yüzyılın Modern Ses Mimarı

Rollo May, *Yaratma Cesareti* isimli eserinde, insanoğlunun kadim kültürel geçmişinde, yaratıcılığın kısıtlamalarla birlikte ilerlediği gerçeğini dillendirir⁴¹⁴. May, insanoğlunun “mutlak ölüm gerçeğinin” farkında olarak yaşadığını belirtmekle zaman sınırlamasının en temel sınır olduğunu vurgulamış olur. Bilinç mefhumunu da bu zamansal farkındalık üzerinden şu şekilde tanımlar *“...bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır”*⁴¹⁵. Rollo May'in yaratıcılık için belirttiği sınır ve yaratıcılık teorisi, en geniş anlamıyla durağanlık ve hareketin bir arada bulunduğu

⁴¹² Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 10

⁴¹³ Bkz. Angelika Sieglin, *age*, 1975, s. 93

⁴¹⁴ Bkz. Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 125-34

⁴¹⁵ Bkz. Rollo May, *age*, 2008, s. 126

hayatın hemen her alanında geçerlidir⁴¹⁶. Bu paradoksu açıklamak için gündelik hayattan pek çok örnek gösterilebilir: bir çizime resim denebilmesi için çerçeveye ihtiyaç duyulması, beden temizliği için dört duvara ihtiyaç duyulması, şarkıcının sesini binlerce kişiye duyurabilmesi için mikrofon vb. bir araca ihtiyaç duyması gibi... Doğum-ölüm zaman kıskacına sıkışmış olan insan, içerisine sonsuzluk sıkıştırılmış sınırlı bir varlık gibidir, bu zamansal sınırın içinde insan sanki hiç sınırı yokmuşçasına serbest hareket eder. Tamamen ortadan kaldıramadığı sınırlar onu, dünyayı belli bir düzlemde anlamlandırabilmesi sonucuna iter. Kısacası bu tür mekân, zaman, anlam vb. muhtelif sınırlarla birlikte yaşarız. Yine hukuk devletinde bireyin özgürlüğünün kanunlarla sınırlandırılması, daha basit şekliyle başkalarının özgürlüğünü kısıtlamamakla sınırlı olması konuya örnek verilebilir. Hz. Mevlana'nın "*Pergel gibi bir ayağımla şeriat üstünde sağlamca durduğum halde, diğer ayağımla yetmiş iki bin milleti dolaşıyorum*"⁴¹⁷ mottosu da ucu açıklığı çerçeveleyen sınır mefhumunu anlatır. Deyim yerindeyse yaratıcılık veya hareket, ivmesini bir sabiteden alır. Bu noktada Batılılaşma ve modernizmin değişime zorladığı 19. yüzyıl Türk müziği zümresinin yaratımları da sınır ve serbestlik kavramları muavenetiyle okunabilir. Ne var ki bu dönemde sanatçı, neyin nasıl değişmesi ve neyin ne kadar sabit kalması konusunda serbesttir ve dönem, sanatçılar ve aydınlar açısından adeta bir sınırsızlık denizi gibi görünür. Zira bu dönemde sınır ve değişkenlik açısından çok çeşitli yorumların var olduğu ve bunların bir arada yaşadığı görülmektedir. Müzikte farklı yorumların izleri, bestecilik, müzik dinleme alışkanlıkları, eğitim vb. birçok açıdan etkileşimlerde sürülebilir. Dönemdeki enstrümanlar ve pratikte aldığı çeşitli kullanım şekilleri incelendiğinde de çok çarpıcı sonuçları barındırır. Avrupa menşeli piyano, keman, viyolonsel gibi enstrümanların ve ud, kanun, tanbur, kemençe gibi geleneksel enstrümanların bu dönemde farklı yorumlarla farklı bağlamlara oturtulduğu görülür⁴¹⁸. Kimi

⁴¹⁶ Geniş halk kitlelerindeki değişimi açıklamak için Auguste Comte'un *toplumsal statik ve toplumsal dinamik* kavramlarıyla benzerlik kurulabilir (bkz. Giriş). Ancak burada Rollo May'in çıkış noktası olan sınır ve yaratıcılık kavramlarını bireyi ve toplumu kapsayan daha geniş bir kavram olarak kullanıyoruz. Comte'un kuramının diğer hususiyetleri için Bkz. Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979, s. 101.

⁴¹⁷ *Hemçü pergarim yek-pâ der-şeriat üstüvar / Pây-i diğer seyr-i heftâd ü dü-millet mi koned.* Bkz. Bediüzzaman Firuzanfer, *Mevlâna Celâleddin*, Konya: T.C Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2005, s. 14

⁴¹⁸ Viyolonselin Türk müziğinde kullanımına dair yapılmış bazı araştırmalar için bkz. Yelda Özgen Öztürk, "The Art of Violoncello Performance In Turkish Makam Music: An Analysis On Early Turkish Music Recordings", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2009; Yelda Özgen Öztürk ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, "Viyolonselin Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey", *İTÜ Dergisi/b* 6, sy 1 (2009): 31-40; Asineth Fotini Kokkala, "Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική, μεταξύ παράδοσης και

örneklerde Avrupa menşeli sazlar makamsal Türk müziği içinde, kimilerinde ise geleneksel enstrümanlar Avrupa müziği ekseninde değerlendirilebilmiştir. Örneğin Hacı Arif Bey, Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Aziz Dede gibi musiki üstadlarının iltifatlarına mazhar olan ve geleneksel çizgideki besteleriyle maruf olan hanende ve bestekâr Lem'i Atlı, hatıratında, Türk müziğinde kemanların tıpkı senfoni orkestralarındaki gibi yay birliğinde olmasını gerekli görmektedir. Lem'i Atlı, Türk müziği aralık ve tavrını sabit bırakarak Avrupa müziğinden disiplin devşirmek isterken⁴¹⁹, Hüseyin Fahreddin Dede'nin ise piyano eşliğiyle peşrevler çaldığını⁴²⁰ ve bizzat kendisinin Chopin'in parçalarını neyi ile severek meşk ettiğini hatıralardan biliyoruz⁴²¹. Türk Beşleri'nin (Cemal Reşid Rey, Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin) Cumhuriyet'in ilk yıllarında Kanun Konçertosu vb. girişimleri, sabit olarak Türk müziği melodilerinin tutulduğu, Avrupa müziğinin armonisinin ise yaratıcı/hareketli bulunduğu marjinal örneklerdir. Yenilik arayışlarının herkes tarafından büyük ölçüde kabul görmüş olduğu söylenemez, ciddî eleştirilere maruz kalır. Ancak benzer bir yeniliğe imza atan müzisyenlerin de birbirlerini tahammülsüzce eleştirmeleri ilgi çekicidir. Zira bir enstrümanı farklı şekillerde icra etmek fikri, bağlamlar farklı olsa da yöntembilim açısından aynıdır. Örneğin Tanburî Cemil Bey, kendi tablosunda görmek istediği renkler arasına viyolonsel de eklerken klarnet ile Türk müziği icra edilmesine önce karşı çıkar. Fahri Kopuz'un naklettiği bir anekdotta Cemil Bey klarnet için *“bunların nağmelerine karşı benim kalbimde kal'a duvarı vardır”* diyerek uzak durmakta fakat Klarnetçi İbrahim Efendi'yi dinledikten sonra *“İbrahim Beyefendi, sizin hakkınızda*

καινοτομία: Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil (Osmanlı Klasik Müziğinde Gelenek ve Yenilik Arasındaki Çello: Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil Örneği)”, Yayınlanmamış Bitirme Tezi, Arta, Yunanistan, Technological Educational Institute of Epirus, 2013

⁴¹⁹ Lem'i Atlı hatıratında, bir mecliste dört keman üstadının tesadüfen yaylarının birleşmesinden duyduğu memnuniyeti şu sözlerle anlatır: *“Eniştemin terfii münasebetiyle izhar olunan memuriyetin kendiliğinden hasıl ettiği sürprizlerden birincisi, daha doğrusu başlıcası bizim fasıllarımızda dört kemanın, bir Avrupa orkestrasında aldığı şekli-i tevhidi belirtmektir. Onlarda olduğu gibi Mike, Aleksan Ağa, Çil Emin ve Şerif'in yayları da bağlı görünüyordu. Dört kemanın yayını sanki bir el idare ediyordu. Halbuki bizim ekser sazlarımızda iki kemanın tutuş ve çalış vaziyetlerinde gösterdikleri sakalet yüz kızartıcı bir şeydir.”* Bkz. Lem'i Atlı, age, 1947, s. 100, 102

⁴²⁰ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, age, 1958, s. 192. Lem'i Atlı'nın da yine piyanonun Türk müziğinde kullanımı ile ilgili müspet yorumları bulunur: *“Vali Paşa'nın mahdumu, Semih Bey, çocukluğundan beri kulaklarıyla musiki nağmelerimizle alûde olmasından ve hulkî bir istidada malik bulunmasından, dinlemekle doyumlayacak derecede tatlı ve millî seslerimizi okşayacak mertebeye vakıfane piyano çalmak kudretini heba etmemek için kendisiyle biraz müddet meşgul oldum.”* Bkz. Lem'i Atlı, age, 1947, s. 108

⁴²¹ *“...Hüseyin Efendi bana dönerek; ‘Oğlum! bu çaldığımız hava nedir, biliyor musun? Dedi, sustum, ‘Tabii bilmezsin, hem nereden bileceksin, bu çaldığımız hava alafaranga musikiden bir parçadır, meşhur Şopen denilen değerli bir zatın yaptığı bir bestedir. Şimdi sen onları anlayamazsın, sonradan belki öğrenirsin, bunlar güzel şeylerdir’ dedi.”* Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, age, 1958, s. 194

sûizanda bulunmuştum. Afedersiniz, sazınızda bihakkın mahirmişsiniz” diyerek sazın ve sanatçının hakkını teslim etmektedir⁴²². Yine başka bir deneysel örnek de udu geleneksel (makamsal) bağlamından çıkarıp Avrupa müziğinin majör ve minör kalıpları içinde kullanan Ali Rıfat Çağatay ve Şerif Muhiddin Targan’dan verilebilir. Lem’i Atlı’nın ifadesiyle “*yapılacak yeniliklerin kendi başlığı ve baskısı altında yapılmasını emel...*”⁴²³ edinen Ali Rıfat Çağatay, ilk defa üç ud için (ud trio) çoksesli besteler yapar⁴²⁴. Döneminin dünya çapında en önemli çellistleri arasında sayılan Targan’ın ise aynı zamanda ud ile meşgul olduğu, çellonun sol el tekniği ile ud için Avrupaî tarzda konser parçaları bestelediği malumdur⁴²⁵. Buna rağmen Targan, tanburu yay ile çalmayı deneyen Cemil Bey’in bu girişimine muhaliftir. Bir röportajında itirazını şu ifadelerle dile getirir: “*Şark musiki aletleri üzerinde dinlediğim ve üzerimde unutulmaz tesir bırakan en müstesna sanatkâr tanburunu mızrap ile çaldığı zamanki Cemil Bey’dir*”⁴²⁶. Bahse konu olan dönem içindeki bir sanatçının zaman içinde bireysel tercihlerinin değişmesi, modernizm karşısında hazırlıksız olmanın neticesinde denemeler yaparak kendi doğrularını bulma arzusuyla açıklanabilir. Suphi Ezgi’nin serbest ritimli durak formundaki eserleri yeni bir usulle tekrar yazması gibi yenilik arayışlarında ekstrem örneklere sık rastlanmaz. Kişisel fikirler, tercihler muhtelif ve değişkendir. Nitekim Cemil Bey yaylı tanbur denemesinden sonra artık tanburu mızraplı kullanmaktan vazgeçmediği gibi Targan da geleneksel ud icrasından vazgeçmemiştir⁴²⁷.

Değişimin muhakkak surette yaşanması gerektiği, ancak buna lokomotiflik edecek ivmenin hangi enerjiden sağlanacağı ve eski düzenin devamını sağlayan enerjilerden hangisinin vazgeçilebilir olduğu, bu dönemin aydınlarının gündemini meşgul etmektedir. Osmanlı, artık bir önceki yüzyıldaki gibi şaşkınlıktan, gözlem durumundan çıkıp eski gücünü yakalamak ve çağı yakalamak için çabalamaya başlamıştır. Yusuf Akçura’nın ortaya attığı⁴²⁸ değişimin siyasi ayağı için üç akımdan (Türkçülük, İslamcılık, Osmanlıcılık) hangisinin

⁴²² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 163

⁴²³ Bkz. Lem’i Atlı, *age*, 1947, s. 116

⁴²⁴ Ali Rıfat Çağatay’ın bestelediği trionun notaları için bkz. Nilgün Doğrusöz, ed., *Ölümünün 80. Yılında Arşivinden Ali Rıfat Çağatay Besteleri*, İstanbul: OTMAG Yayınları, 2015, 50-66

⁴²⁵ Şerif Muhiddin Targan’ın bahsedilen tarzda eserleri için bkz. Bilen Işıktaş, *age*, 2018, s. 459-520

⁴²⁶ Bkz. Bilen Işıktaş, “Şerif Muhittin Targan’ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksiminin Analizi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2011, s. 165

⁴²⁷ Şerif Muhiddin Targan’ın ud ile yaptığı bir Uşşak taksim örneği için bkz. Şerif Muhiddin Targan, *Uşşak Taksim - Şerif Muhiddin Targan, Ud (Kalan Müzik, 2013)*, <https://open.spotify.com/track/14zRD8SjzMSRu6CNrWMnX?si=B4PTkXQyQACdLAYTs1yOow>.

⁴²⁸ Bkz. Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset*, c. 73, VII, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976

seçileceği hususundaki tartışmalar, fikriyattaki büyük dönüşüme örnek olarak gösterilebilir. 19. yüzyılın siyasi çalkantılarla geçen bu döneminde, şüphesiz ki müzisyenler de bir değişimin ve bir değişmeyenin parçası olmak ikilemiyle yaşamıştır.

Cemil Bey, müziğini beslemek için bütün kaynaklara eşit durmasıyla ve daha da önemlisi buna gösterdiği cesaret ile geleneksel müzisyen tipinden ayrılır. Ancak bu serbestliğinin neticesinde icra ettiği enstrümanları Türkî ya da geleneksel hüviyetten tamamen kopardığı söylenemez; aksine, geleneğin tazelenmesine vesile olacak hamleler yapar. Gelenek, esasen yeni ihtiyaçlar karşısında kendini güncelleyen, bu şekilde yürüyen canlı bir organizma gibidir. Fakat hızlı değişimin bütün dinamikleri, geleneksel sanatçının kendini ve geleneği tanımlamasında içsel bir karışıklığa sebep olmaktadır. Gelenek, eklektik olarak gelişen ve yavaşça değişen bir durum olmaktan çıkar; sanatçı da sanatının yiteceği düşüncesiyle muhafazakâr bir tavır geliştirir⁴²⁹. Bu minvalde, Tanburî Cemil Bey'in içinde doğduğu ve hareket özgürlüğünü keşfettiği alanı, yani Türk musikisini koruyucu bir içgüdüyle davranması doğal bir sonuçtur. Yine de bu durum, onun, dönemin fikrî buhranından berî olduğu anlamına gelmez; değişim fikri ve Tanzimat aydınının tipik dünyayı kurtarma refleksi Cemil Bey'in makalelerinde, yeni arayışlarla dolu taksimleri ve eser icralarında görülür. Cemil Bey de dahil olmak üzere dönemin aydınlarının ne tek başına geleneksel ne de modern oldukları söylenebilir, zira herkes bazı şeylerin değişmesini, bazı şeylerin de aynı kalmasını dilemektedir.

Cemil Bey'in, kaynaklara dokunmaktan çekinmeyen gayretini “zamanın ruhu” (zeitgeist) olarak yorumlamak mümkündür, ancak bu, en nihayetinde bireysel arzusu ve iştiağının bir neticesidir. Zira dönemdeki bazı isimlerin yaptığı birtakım girişimler, Cemil Bey'in gösterdiği açıklıkta, özgürlükte ve onun icraları kadar şümüllü değildir. Örneğin Udî

⁴²⁹ Bolahenk Nuri Bey'in Kemanî Mustafa Nuri (Melikret)'ye başkaldırısı bu tür bir korumacılık örneğidir: “Kemanî Mustafa Nuri (Melikret)'nin Hamparsum notasıyla eser meşk ettiği Bolahenk Nuri Bey arasında geçen bir anekdot Kemal Emin Bara tarafından şöyle nakledilir: ‘Bir gün Bolahenk Nuri Bey'in evine giderek Nühüft besteyi geçmek için ricada bulunmuş. Birkaç hafta devamla ancak geçebileceğine inanan Nuri Bey muvaffak etmiş. [Nuri Bey] ‘Güfte böyle hatırıma gelmez, ben besteyi okuyayım da sen güfteyi yaz’ demiş. Hamparsum notasının Ermenice harflerine benzemesinden ne yazıldığının farkına varmayan üstad, eseri baştan sona kadar terennümleri ile okuduktan sonra, yalnız güftenin yazıldığını zannederek: ‘Oku bakalım, yanlış olmasın’ demesi ile Melikret, güfte ve besteyi okuyuverince üstadın aklı başından gitmiş, iskemleyi kapmış, ‘seni gidi çapkın seni... benim bir ayda elde ettiğim eseri on dakikada cebine kor da gider misin? Yağma mı bu be herif’ Bkz. Halil Nadaroğlu, “Yağma mı Bu Be Herif”, *Türk Musikisi Dergisi*, 1948, s. 33

Nevres Bey, Cemil Bey gibi halk türkülerine yakın olmakla anılır⁴³⁰ ancak onun kariyeri, Cemil Bey'in Batı müziğine gösterdiği ilgiden yoksundur ve ayrıca ud dışında bir enstrümanla uğraşmamıştır. Halk türkülerinin meftunu bir başka isim olan Tanburacı Osman Pehlivan klasik repertuarla ilgilenmemiştir ve Mesud Cemil'in ifadesiyle halk müziği repertuarı da sınırlıdır⁴³¹. Muhakkak ki zikredilen isimlerin birtakım özellikleri de Cemil Bey de olmayabilir. Buradaki gayemiz, sanatçılar arası değer hiyerarşisi oluşturmak değil bilakis Cemil Bey'in, dönemindeki genel anlayışın neresinde olduğunu doğru tespit edebilmektir. Mahalle kültürünün artışı ve değişimiyle müzisyenlerde arayışlar başlamış, toplumsal değişim, müziğin bütün alanlarını etkilemiştir denebilir. Ancak bütün unsurlarıyla değişimin yansımaları her müzisyende aynı derecede görülmez. Örnekleriyle değinildiği üzere sosyal değişimin her müzisyen üzerinde farklı göstergeleri açığa çıkar. Cemil Bey de devrin bütün müzisyenleri gibi bir tarafı sabit bırakarak bir taraf üzerinde hareket alanı aramıştır. Ancak onun önerdiği terkip, Türk müziği temelinde ama diğer kaynakları da birbirine galip çıkarmayan bir formüldür ki bu yüzden Cemil Bey'in müziği herkesin kendinden bir şeyler bulup kucakladığı bir müzik olmuştur. Bu formülün açık bir delilini Mahmud Demirhan şu sözlerle beyan eder: *“Cemil Bey’le Şark ve Garb musikilerinin birbirine tercihi hakkında bir şeyler görüşmezdik, kendisinden tercih hakkında bir fikir ve iddia işitmedim.”*⁴³²

3.6.1. Cemil Bey'in Birçok Enstrümanı Ustaca Çalma Yönü

Cemil Bey müzik dağarcığını genişletmek ve bunları icra etmek için her kaynağa yakınlık gösterirken bir taraftan da bu sesleri farklı renklerde duyuracağı enstrüman arayışına girer. Her iki arayışın da birbirini olumlu manada etkilediği söylenebilir. Zira farklı müzik türlerine ilgili olmak, müzisyeni o türün/türlerin enstrümanı ile uğraşmaya iter. Diğer taraftan her enstrüman, müziği algılamada müzisyene yeni bir yol öğretir. Karşılaştığı bir sokak kemençecisine yoğun ilgi göstermesi, icra ediş şeklini, bastığı parmak numaralarını yakından tedkik etmek üzere uzun vakit geçirmesi⁴³³ Cemil Bey'in farklı enstrümanlarla ilgisinin sonuçlarına örnek verilebilir. Tanburacı Osman Pehlivan'ın tanburasını, Aziz Dede'nin

⁴³⁰ Nevres Bey'in derlediği türkülerin listesi için bkz. Mehmet Gönül, “Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010, s. 24

⁴³¹ Bkz. Mesud Cemil, “Tanıdığım Musikişinaslar 3”, *Musiki Mecmuası*, Ağustos 1970, s. 12

⁴³² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 131

⁴³³ Bkz. Refik Fersan, “Bir Hatıra mı İstiyorsunuz?”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 244-245

neyini, Şeyh Celal Efendi'nin tanburunu, Vasilaki'nin kemençesini, Hegyei'nin ve L. Godowski'nin piyanosunu, İbrahim Efendi'nin klarnetini ilgiyle dinlemesi sıradan bir dinleyici profilinde bulunabilecek çeşitlilikte ilgi alanları olarak görülebilir. Ancak bu enstrümanların birçoğunu çalmak istemesi, müzisyen olarak onu farklı bir noktaya koyar. Kırkpınar güreşlerinde dinlediği müziklere dikkat kesilip o müzikleri icra edebilmek için zurna çalmak istemesi de bildiğimiz Cemil Bey anekdotlarının en uç örneklerindendir ki zurna, uğraştığı diğer enstrümanlardan çalım tekniği olarak da en farklı olanıdır. Duygularını farklı enstrümanlarla ifade etmeyi başarabilen bir müzisyen, tek enstrümanla vakit geçirmenin sınırlarını zorlamak gibi gizli bir haz duyabilir. Multi-enstrümantalist müzisyenlerin durumu, dil öğrenmeye yatkın olan insanların yeni bir dile kolay adapte olmalarına benzer. Esasen müzik aralıklarını çıkarmada teknik olarak yakınlığı bulunan enstrümanlar arasında geçiş yapmak zor değildir. Örneğin ikisi de uzun boyunlu ve perdeli olan bağlama ve tanbur⁴³⁴; yine keman ve viyola, kaval ve ney gibi örnekler, birbiri arasında en kolay geçiş yapılabilecek saz grupları arasında sayılabilir. Lakin ney (üflelemeli) ve ud (mızraplı) gibi teknik manada birbirinden uzak olan sazlarla meşgul olmak için yoğun ve hususi bir çaba gösterilmesi gerekir. Enstrümanlar arasında geçiş yapmanın doğal bir sonucu da ilk enstrümanda alışılan tekniğin yeni enstrümana tatbik edilmesidir. Önce ud sonra tanbur çalmaya başlayan Selahattin Pınar'ın ud vâri tanbur çalışının eleştirilmesi, ya da ana enstrümanı bağlama olan Talip Özkan'ın tanbur çalışının bağlamaya daha çok benzemesi gibi. Çok enstrümanla uğraşmanın olumsuz olabilecek tarafı ise yeni enstrümana duyulan ilginin geçici olması ve hiçbir enstrümanda tam başarı gösteremeyip hepsinde potansiyel bir icracı olarak kalmaktır.

Kendi biyografisinde müziğe başlarken keman ve kanunu denediğini fakat en nihayet tanburu seçtiğini ifade eden Tanburî Cemil Bey'in diğer sazlarla ünsiyeti, anlaşılıyor ki tanburda belli bir yol kat ettikten sonra başlamıştır. Bir enstrümanda, hislerini müzikal yolla ifade edebilecek olgunluğa ve teknik manada ileri bir dereceye ulaşmış olması önemlidir. Zira bu durum, ona, enstrüman öğrenmeyi öğretmiş olmalıdır ve muhtemelen diğer enstrümanlara ayırdığı zamanın kısalmasına yardımcı olmuştur.

⁴³⁴ Necdet Yaşar, Fahrettin Çimenli gibi birçok tanburî, bağlamadan tanbura geçiş yapmışlardır.

Cemil Bey, tanburun olduğu kadar kemençenin de Türk müziğindeki en büyük ismi kabul edilmektedir. Cemil Bey'in kemençeci yönünün gelişim serüvenini Mahmud Demirhan Bey şu sözlerle anlatmaktadır:

“Cemil, son senelerde bütün varlığını kemençeye vermişti, tanburu az çalardı. Kemençeye ne zaman başladığını bilmiyorum; fakat yanımdaki ilk çalışmalarında yalnız kendine mahsus bir tavrı vardı; kulaklarımız Vasil'in ağır, temkinli nağmeleriyle doluydu. İlk dinleyişimde beğenmedim. Bunda biraz da Vasil'in hem hocam, hem sevdiğim bir nükteperdâz oluşunun tesiri vardı. Hatta epeyce aleyhinde söylendim. Fakat biraz sonra gösterdiği büyük kabiliyetiyle çalışmalarındaki yenilik ve taksimlerdeki cazibe ve kıvraklık cephesine nüfuz edince, tanburuna gösterdiğimiz şiddetli alaka, kemençesine de sirayet etmişti.”⁴³⁵

Mahmud Demirhan'ın belirttiği üzere Cemil Bey kemençe hususunda, dönemin önde gelen müzisyenlerinden olan Vasil'den (Vasilaki) etkilenmiştir. İstanbul halk folklorunun bir parçası olan kemençe⁴³⁶, Türk müziği fasıllarında Cemil Bey'den evvel Vasilaki'nin elinde fasıllarda icra edilmeye başlamıştır. Cemil Bey'in kemençe ile plaklara kaydettiği taksim ve eser icraları bu sazın bilinen en eski kayıtlarıdır. Bununla birlikte, Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey'lerin Cemil Bey'in tanbur icrasına karşı durmaları şeklinde kemençesine bir karşı tepki yoktur. Cemil Bey'in kendinden sonra gelen icracılar açısından kemençecilere etkisi en az tanburîlere olan etkisi kadardır ki onun kemençe tarzı, İstanbul'da kendinden sonra gelen hemen bütün kemençecileri etkilemiştir⁴³⁷. Kemençenin bas tarafına bir dördüncü tel ekleme girişiminin de ilk defa Cemil Bey ve Mahmud Demirhan tarafından yapıldığını biliyoruz ancak Demirhan'ın ifadelerinden, bu deneyin müteşebbisleri tarafından çok beğenilmediği anlaşılıyor⁴³⁸.

3.6.2. Yaylı Tanbur ve Ninni

Cemil Bey'in kemençenin yayı ile tanburun fiziksel yapısını birleştirdiği yaylı tanbur denemesi de Türk müziğinde Cemil Bey'in kazandırdığı yeni bir saz olarak hayatini

⁴³⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 129

⁴³⁶ Balkan kökenli ve Osmanlı İstanbul'unda daha çok Rum halkın kullandığı bir çalgı olan kemençe hakkında daha geniş malumat için bkz. Fikret Karakaya, “Kemençe”, içinde *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002

⁴³⁷ Cemil Bey'den sonra gelen kemençeciler üzerindeki Cemil Bey etkisini görmek için bkz. Gözde Çolakoğlu, “Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2008, s. 148-166

⁴³⁸ “Çaldığım zamanlar ben, kemençeye –yegâh kirişi tarafına bir parça ilavesiyle- dördüncü bir kaba rast kirişi koymuştum; yine olmadı. Cemil de bu tarzda daha büyük cesâmette bir kemençe yaptırdı, o da olmadı. Kemençenin o tatlı ve yakıcı sesi kayboldu.” Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 144

devam ettirmiştir. Refi' Cevad Ulunay'ın, bir konser eleştirisi kaleme alırken sarf ettiği sözler yaylı tanbur ve onun bazı zümrelerdeki intibâ hakkında fikir vermektedir:

“Beş dakika aradan sonra ikinci kısma İzzettin Ökte'nin yaylı tanburla yaptığı bir taksimle başlandı. Tanbur, mızrapla çalınan bir sazdır. Bizim musiki aletlerimizde ‘yaylı tanbur’ diye bir saz yoktur. Tanburu yayla çalmayı Tanburî Cemil Bey bir fantezi olarak yapmış bu suretle belki saza bir başkalık vermek istemiş. Fakat yayla çalınan tanburun fasılda bir mevkii olmamıştır. Kemençe, sine kemani, rûbab hatta viyolonsel varken yaylı tanburu ne için dinlemeli? Bu fantezisi ile Cemil Bey'e hiçbir zaman yaylı tanburî dememişler. Tanburî Cemil Bey demişlerdir. İzzettin Ökte, yayla çaldığı tanburda mızrapla çaldığı tanburda yaptığı incelikleri yapmadı yahut yapamadı. [...] Gerek İzzettin Ökte'yi, gerek Ercüment Batanay'ı biz ‘tanburî’ diye tanırız ve öyle tanımak isteriz.”⁴³⁹

Cemil Bey yaylı tanburla Garip Hicaz, Uşşak, Bestenigâr, Ferahfeza, Hicaz, Yegâh, Hüseyini, Nihavend ve Segâh makamlarında olmak üzere 10 taksim kaydetmiş, Hafız Osman'ın Saba makamında okuduğu *“Doğdum doğalı ağlamadan gözyaşımı silmem”* güfteli gazele eşlik etmiştir. Ulunay'ın dile getirdiği, Cemil Bey'in yaylı tanburu çok az bir zaman “bir fantezi” olarak çaldığı şeklindeki yorumun, yaylı tanburun sonraları piyasa müziği icrasında edildiği kötü intibadan Cemil Bey'i ayırmak amacıyla yapıldığı muhtemeldir. Zira Cemil Bey'in lavta ile iki taksimi olduğu göz önünde bulundurulduğunda yaylı tanbur kayıtları azımsanmayacak sayıdadır. Öte yandan Cemil Bey'in mızraplı tanbur tavrına karşı mesafeli olan Rauf Yekta Bey'in, yaylı tanbur hakkında müspet yorumlarda bulunması dikkat çekicidir. 26 Mart 1926 ve 9 Nisan 1926 tarihlerinde Ramazan Konserleri başlığıyla Vakit gazetesinde kaleme aldığı yazılarda Mesud Cemil Bey'in konserlerde yaylı tanbur ile yaptığı taksimleri över: *“...hele Mes'ûd Cemil Bey'in yaylı tanbûr ile bu esnâda yaptığı emsalsiz bir taksim zemîn ve zamâna gâyet muvâfık düştü.”*⁴⁴⁰

Yaylı tanburun kemençeden farklı olarak daha kalın, rebab ve viyolonsel seslerine daha çok benzeyen sadası Cemil Bey'in üzerinde farklı arayışları da tetiklemiş olmalıdır ki enstrümanıya insan sesini taklit ettiği kayıtlardan biri yaylı tanburladır. Yaylı tanbur ile

⁴³⁹ Bkz. Refi' Cevad Ulunay, “Konservatuar Türk Musikisi Konserleri Gerdaniye Faslı”, *Milliyet Gazetesi*, 03 Mart 1953

⁴⁴⁰ Rauf Yekta Bey'in 26 Mart 1926'daki yazısı için bkz. Hüseyin Özdemir, “Rauf Yektâ Bey'in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2010, s. 115. Yine 9 Nisan 1926 tarihli başka bir yazısında Rauf Yekta Bey şu sözleri sarf eder: *“Bu kısmın en şayân-ı dikkat numaraları ‘Mustafa Bey'in ‘alto’ da yaptığı üstâdâne taksîm ve ile ‘Mesûd Bey'in ‘yaylı tanbûr’ taksîmi idi. Cennet mekân pederinin eser-i ibtidâi olan bu vâdîde oğlunun gösterdiği iktidâr ancak ‘harikulâde’ tabiriyle tavsîf olunabilir. Tanburun zaten tanindâr olan nağmeleri ‘yay’ın tesiriyle bir kat daha rengini arttırmakta ve hassas gönülleri bedi’î heyecanlarla doldurmakta idi.”* Bkz. Hüseyin Özdemir, “age”, 2010, s. 128

çaldığı Ninni ve kaba kemençe ile çaldığı Yanık Ninni sadece müzikal melodilerden oluşmaz. Plaklardaki *Yanık Ninni* ve *Ninni* ile beraber Çoban Taksimi isimli parçada da kemençeyle Hüseyini makamından kaval edasıyla, adeta çoban, koyun sürüsü, çoban köpeği, hayvanların yayıldığı otlaklar... şeklinde bir tasvîrî doğaçlamalar yapar ve kurtların ve çoban köpeğinin ulumalarını kemençesiyle taklid eder. Kaydın sonunda çaldığı kısa melodi ise Gayda havası isimli plağındaki melodiye benzemektedir. Çoban Taksimi ve Gayda Havasında duyulan polifoni, kemençe ve bu aileye mensup diğer birçok yaylı enstrümanın geleneğinde olan iki tel ile çalma tekniğidir: karar veya kararla ahenkli boş tel pedal tutularak aynı anda ince tel üzerinde melodi çalınır. Kastamonu kemençesi yahut Girit'te kullanılan Lyra buna çok benzer.⁴⁴¹ Hatıraların abartılı dili, anekdotların gerçekliği hususunda şüphe uyandırırken enstrümanı konuşturmak, yaylı tanbur gibi yeni bir enstrüman ya da çalım tekniği icad etme girişimleri, Cemil Bey'in dehası hakkında somut fikir veren örneklerdir. Ufkî-Kantemir mecmualarında özel isim verilmiş saz eserleri mevcuttur. Lakin bu eserlerdeki hangi melodik motifin hangi duyguları temsil ettiğini sadece notalar üzerinden kestirmek çok zordur. Tasvîrî bestekârlık yönünde Şerif Muhiddin Targan'ın Koşan Çocuk, Dans Eden Çocuk, Kapris gibi özel isim verdiği eserlerin, hâkim olduğu Batı müziği kültüründen ilham alınmış olabileceği düşünülebilir zira melodik olarak da makamsal değil tonal bir zeminde kurgulanmışlardır. Cemil Bey'in bu yöndeki besteleri ve taksim-besteleri (Çoban taksimi, Yanık ninni hatta Çeçen Kızı vb.) ise Türk müziği makamlarıyla tasvîrî beste yapmak yönünde bir kapıyı da açmıştır. Daha sonra bu vadiye Cinuçen Tanrıkörür (Tarla Dönüşü, Su Samurunun Aşkı, Mehtapta Yakamozlar vb.),

Ninni ve Yanık Ninni'de ise yine bir müzikli mizansen çizen Cemil Bey, çocuğunu uyutmak için ninni söyleyen annenin “ee, ee, eee, e!” nidasını, tellalların yangın nidalarını ve iki hanım arasında geçen bir diyalogu enstrümanıya bu parçada duyurur. “Fatma hanım!”, “Efendim!” “Huu!”, “yangın var!”, “Sütlüce'de yangın çıkmış”, “Allah korusun” gibi bazı kelimeler çok belirgin olarak duyulur. Enstrümanla insan sesi çıkarmanın Türk müziğinde Cemil Bey'den daha evvel denendiği bilgisine sahip değiliz. Lakin bu hareket, Cemil Bey'in, duyduğu her sesi müzik kaynağı olarak gördüğünün kesin bir işaretidir; Cenk Güray ve Oya Levendoğlu'nun tabiriyle “*insana ve doğaya ait her tür hareketi kendi müziğinin*

⁴⁴¹ Uğur Önür, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 12 Ocak 2020

mikrokozmosu olarak kabul eder”⁴⁴². Cemil Bey’in musiki nazariyatına dair söylediklerinden ötürü eleştirilen yazılarının birinde (*Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları*) verdiği örnekler, etrafındaki seslere hangi nazarla baktığını göstermektedir: “...Bir Bohemyalının dilnişin terennümâtı, bir çobanın hazin kavalı, bir bekçinin davulundan çıkan düyek usulü, bir mısır buğdaycının tetrakord dahilinde yaptığı nağmeceğiz ve daha bunlara mümasil tabiat-ı eşyada mevcut nice delail...”⁴⁴³

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu kaydın (Ninni) dönemin sosyal yönünü yansıtan tarihî değerini şu sözlerle anlatır:

*"Tanburî Cemil'in Ninni'sini bir musikî şaheseri saymak epeyce güçtür. Fakat o plağı bulursanız iyi dinleyin. İktisadî denkliği bozulmuş, mihrabı çökmeğe yüz tutmuş, gururunu yapan geleneklerin duvarı çatlamış bir topluluğun iç benliğini en canlı yerinden verir. Tanbur, sanatın hududuna girmeyen bir taklid de olsa bütün havayı nakleder. Şüphesiz eski İstanbul sadece bu hüüzün, bu hislilik değildi, sanıldığından çok fazla eğleniyordu. Belki de bu ninnî, Hüseyin Rahmi'nin hayatımızın her safhasını alaya alan romanları gibi biraz da eğlenmek için yapılmıştı."*⁴⁴⁴

Tanpınar’ın üzerinde durduğu tarihî gerçeklik elbette yadsınamaz. Dönem İstanbul’unun gündelik hayatı, sokağın seslerini, ev içini gösteren bir tablo dönemin büyük müzisyeni tarafından bir plak kaydına hülâsa edilmiştir. Ancak müzikal olarak değeri hakkında farklı yorumlar getirilebilir. Cemil Bey’in dehasını, çıkardığı bu seslerde görmeyi yanlış bulan Yahya Kemal Beyatlı da bu meyanda şu sözleri sarf eder:

*"...Tevfik Fikret'ten beri Türk şiir lisanımız nesirleşti. Aruzla adeta nesir yazmak merakı türedi. Aruz olsun, hece olsun, vezinlerin sebeb-i vücûdu hissiyatı ifade etmektir. Vezinlerle hikâye yazmak, senli benli muhavereler tertib etmek, tıpkı merhum Tanbûri Cemil Bey'in tanburla çocuk ağlatmak yahut da sokaktaki satıcının sesini taklid etmek gibi, asıl dehâsı haricinde olan husûsî hünerlerine benzer. Tanbur ve vezinler musikîyi ve şiiri ifade etmeğe yararlar, bu hünerler esasen tabiatlerinde yoktur."*⁴⁴⁵

Mesud Cemil’in yorumu ise “...sanatla münasebeti olmaktan ziyade, Tanburî Cemil’in pek ustaca tertiplediği bir eğlence, fars müzikal (farce musicale, musikili latife)...”⁴⁴⁶ olduğu şeklindedir. Cemil Bey’in talebesi Murad Öztörün’un aktardığı

⁴⁴² Bkz. Cenk Güray ve Oya Levendoğlu Öner, “Cemil: Bin Yıllık Sesin Hafızası”, Tanburî Cemil Bey Sempozyum Bildirileri, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s. 111

⁴⁴³ Bkz. Tanburî Cemil, “Şarkı Mecmuaları ve Musiki Kitapları”, *age*, 2017, s. 18

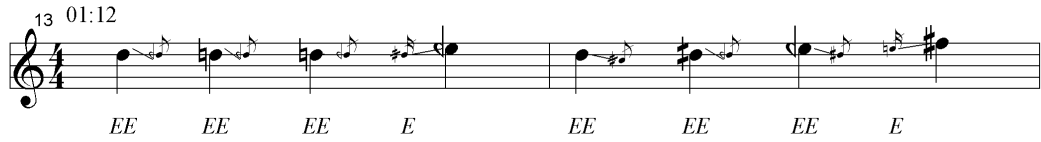
⁴⁴⁴ Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969, s. 154

⁴⁴⁵ Bkz. Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyâta Dâir*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1971, s.125-126

⁴⁴⁶ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 103

anekdotlar, Cemil Bey'in de bu konuda fikirleri hakkında ipuçları vermektedir. Mesud Cemil'in kitabına dahil ettiği ilgili anekdot şu şekildedir:

“-Hangi kemençelerle çaldınız? Dediğimde en çok dört telli kemençe ve diğer kemençeleriyle çaldığını söylemesiyle: ‘Koyunları melettiğiniz, çoban kavalı gibi sadâ verdiğiniz hangisidir? Denilince, kalınve tok sesli bir kemençe göstererek: ‘Böyle şeylere bu yakışır; onunla verdim. Mâmâfih hantal bir kemençedir. Yapılış tarzı kabadır.’ dedi ve: ‘Bunun plağı sizde var mıdır?’ demesiyle, arkadaşım Haydar Bey, olduğunu söyledi. Üstadımız da: ‘Getiriniz de, ben de bir defa dinleyeyim!’ dedi. Yine söz sözü açtığından, yaylı tanburla çaldığı ninnisinde ve diğer kemençeden: ‘Fatma Hanım’, Hatçe Hanım!’ lafızlarının hemen hemen hurufat ve kelimatin seçilme derecesinde olduğunu söylememizle: ‘Hayır, bunun musikide kıymeti ve yeri yoktur. Fakat halkın rağbeti o cihettedir. Onun için oldu!’ dedi.”⁴⁴⁷



Şekil 16 Cemil Bey'in ninnisinden bir kesit

Burada Cemil Bey'in yaylı tanbur, kaba kemençe gibi pest (kalın) karakterli yaylı enstrümanlarla bu taklitleri yaptığı görülmektedir. Cemil Bey'in “*bunun musikide kıymeti ve yeri yoktur. Fakat halkın rağbeti o cihettedir*” ifadelerinden yola çıkarak Mesud Cemil Bey “*Cemil'in bu sözleriyle, kendisinin de açıkça küçümsediği bu eğlence parçaları...*” şeklinde yorumlamakta, diğer taraftan “*...bu eğlence parçalarının genel anlamda değersizlikleri yanında bizim şimdi gördüğümüz lirik, deskriptif (descriptif, tasvîrî) ve virtüozluk bakımından değerler de bulunmakla beraber...*”⁴⁴⁸ diyerek teknik anlamdaki zorluğun hakkını bu cümlelerle teslim etmeye çalışır. Gerçekten de Cemil Bey'in bu ve benzeri girişimleri, ilk bakışta geleneksel müziğin sınırları içinde değersiz gibi görünse de sanatçının yaratıcılığının izlerinin tebellür etmesi bakımından çok önemlidir. Dağarcığında topladığı verileri (ses ve nağme), müziğinin içinde bir malzeme olarak değerlendirebilmedeki başarısı, çizdiği kurguda belirir. Cemil Bey'in bu hususa yaklaşımı ise kendi yorumundan evvel bu uğurda harcadığı çabadan anlaşılmaktadır. Bu tasvirler hakkında menfi yanıt verirken soruyu yönelten

⁴⁴⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 104-105

⁴⁴⁸ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 105

öğrencisinin (Murad Özturun) kanaati, Cemil Bey'i yönlendirmiş veyahut cevapların kendi fikriyle uyumlu olanları öne çıkarılmış olabilir. Öte yandan halkın kendiliğinden Cemil Bey'den bu tür bir müzikal dinleme talebi olmuş olamaz. Anlaşılan odur ki Cemil Bey bu müsamesesini birçok kez sergilemiş, daha sonra dinlendikçe ve şöhret buldukça halkın yahut dinleyicinin rağbeti artmıştır. Cemil Bey'in hürmet gösterdiği, musikiyi anlayan seçkin bir portre olan İbnülemin Mahmud Kemal Bey'in meclisinde de bu tasvirleri yapması Cemil Bey'in bu müzikale kendisinin verdiği önemi anlatması açısından manidardır. İbnülemin Bey bu hatırasını şu şekilde aktarır:

“Cemil, bizi tatyib için kemançe ile çocuk ağılattı, annesine ninni söyletti. İtfaiyenin yangın borularını taklid etdi. Ninni söyleyen anne komşuya seslenip ‘Fatma hanım, yangın var’ dedirtti. Bizleri hayret içinde bıraktı. Geç vakit hürmetle arabaya bindirdik. Rifat Beyin refakatiyle evine gönderdik. O geceki zevki ruhaniyi tarif etmek müşkildir.”⁴⁴⁹

Cemil Bey'in bu müzikali yaparken aldığı keyif, detaylara ne denli özenerek çalışmış olmasından bellidir. Parçanın makamsal melodik kısımları (Ninni) Bolahenk akordunda Hicaz ve Uşşak makamlarında çalınmıştır. Kaydın başında ve aralarda adeta müsamerenin başlayacağını belirten sinyal niteliğinde, başta ve arada çalınanlar farklı uzunluklarda, 4/4 ölçüsünde, Mi Majör tonunda, marş vâri bir melodi çalınmıştır. Notada bütünlük olması açısından bu kısmı da Türk müziği notasyonuyla (Nişaburek makamı arızasıyla) yazıldı. Sinyal, ninni, tellalın nidası (yahut yangını haber veren tulumacı borusu), bebek ağlaması, hanımların karşılıklı konuşmaları gibi bölüm başlarında kayıttaki saniyeleri de verildi. İşitilen sözcüklerden “Sütlüce’de yangın çıkmış!” cümlesini Fikret Karakaya’nın yardımıyla deşifre ettik. Yukarıda iktibas ettiğimiz Mesud Cemil’in kitabındaki bölümlerdeki sarih duyulan sözcükler dışında bu konuda bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebeple sözcükler bizim tahminen anladığımız şekliyle notaya aktarılmıştır.

Burada dikkat çekmek istediğimiz bir başka husus ise insan sesi taklitlerinde gerçekçiliği vurgulamak adına müzikten ayırmak için her detaya dikkat etmesidir ki örneğin konuşmanın ilk seslerinde de genelde ana seslerin (yaklaşık) bir koma tiz veya pest bölgesinden başlamıştır. Açıkça görülmektedir ki burada Cemil Bey, sesleri formal bir skala tabanında düşünmeyip her bir hece arasındaki lafzın aralıklarını düşünerek icra etmiştir. Perdesiz bir enstrümanla kullanmasının avantajıyla sesler sent veya koma cinsinden nereye

⁴⁴⁹ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958, s. 128

kadar uzanırsa oraya kadar götürebilmiştir. Glissandolar yaparak tasvir ettiği bazı seslerin başlangıç ve bitiş noktalarını Türk müziği notasyonu ile tespit etmek güçtür. Örneğin annenin çocuğunu uyuttuğu bölümdeki ses kümelerinden Neva (Re) sesinden başlayıp (Re^q) Kaba Dik Hicaz perdesine kadar glissando ile gösterilen hareketi yazarken tam bitme noktası bir komayı geçebilmekte iki komaya varabilmektedir (bkz. Şekil 16)⁴⁵⁰. Ancak Türk müziğinde bir koma ve iki koma arasındaki farkı belirtmek için bir işaret bulunmadığı gibi bunun için kesin çözüm arayışına da girmedik. Zira sanatçının burada vermek istediği etkiyi (efekt) anlatmada bir koma hayatî önem arz etmeyecektir; asıl gayemiz buradaki hareketli alanı takribî seslerle göstermektir.

⁴⁵⁰ Notanın tamamı Şekil 17’de bulunan bu icranın ses kaydı için bkz. Tanburî Cemil Bey, *Yanık Ninni (Kaba Kemençe)*, Tanburî Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/45XDrfNc1OnlgA0asfZgZf>. Notada, icrada var olan glissandoların yaklaşık olarak başladığı ve bittiği perdeyi belirtmeye çalıştık. Tartım olarak ise Steve Vai’nin, insan konuşma sesinin notaya alınabilmesi adına önerdiği farklı ritmik bölünmelerden yararlanmaya çalıştık. Vai’nin ilgili hususta kaleme aldığı makalesi için bkz. Steve Vai, “Tempo Mental”, Makale, *The Official Steve Vai Website*, 1983, <https://www.vai.com/tempo-mental/>

YANIK NİNNİ

Kaba Kemençe ile

Usûl: Sofyan - Serbest

Tanburî Cemil Bey

1 SİNYAL- 00:05

3

5 Serbest- 00:23

YAN GIN VAAR YAN GIN BU RA YA GE Lİ YOR HUU!

6

7 SİNYAL - 00:38

10 Serbest- 00:49

YAN GIN VAAR YAN GIN BU RA YA GE Lİ YOR HUU!

6

12 01:03

IN GÂ IN GÂ IN GÂ

13 01:12

EE EE EE E EE EE EE E

HİCAZ NİNNİ - 1:22 ♩ = 76

15

17

19

Şekil 17 Kaba Kemençe ile Yanık Ninni 1/3

YANIK NİNİ -3-

DİYALOG 02:40

34 *ff* *p* *E* *FEN* *DİM*

35 *SÜT* *LÜ* *CE* *DE* *YAN* *GIN* *ÇIK* *MIŞ*

36 *AL* *LAH* *KO* *RU* *SUN*

37 UŞŞAK NİNNİ- 02:52 ♩ = 74

38

40

42

43

46 Serbest- 03:18

EE *EE* *EE* *E* *EE* *EE* *EE* *E*

Şekil 17 (devam) 2 Kaba Kemençe ile Yanık Ninni 3/3

3.6.3. Polifonik Tanbur İcrası

Kürdî, Nihavend ve Yegâh tanbur taksimlerinde örneklediği mızraplı tanbur ile polifonik icralar, Cemil Bey'in müzikal yeteneğinin en önemli göstergelerindendir. Tanburun üst iki teliyle ritmik bir yürüyüş tutarken (Düyek usûlü) aynı anda alt telde hareketli bir melodi çalmaktadır. Klavsen, piyano yahut klasik gitar gibi enstrümanların aynı anda farklı melodi çalabilmesi prensibine benzetilebilecek bu çoksesli icranın tek sesli müzik için tasarlanmış mızraplı bir enstrümanda tatbikatı oldukça zordur. Cemil Bey'in bu konuda nereden ilham aldığını bilmiyoruz. Doğu müzik geleneklerinde bu şekilde icra edilen mızraplı bir saza rastlamadık. Lakin Orta Anadolu'da çalınan bağlama, Cemil Bey'in etkilendiği anlaşılan gayda, Rum kemençesi gibi polifonik olarak çalınan enstrümanların tekniği Cemil Bey'e fikir vermiş olabilir.

Cemil Bey burada, üst tellerle düyek usul kalıbını (Düm Teek Tek Düüm Teek) tutmakta ve alt telle de melodi çalmaktadır. “Düm” olan darplar kalın bir boş telle ve “tek” darpları da bir tam beşli incesi olan boş tele dokunmak suretiyle çıkarılır. En alt telde melodi çalınırken ritme göre “düm” darbına denk gelen notaların başında nağmenin genel insicamını bozmayacak derecede küçük bir es verilmekte, tek darbına gelen notalar ise melodi ile aynı anda akor şeklinde duyulmaktadır. Bu durumun gerçekleşebilmesi adına tanburun alt telden üst tellere doğru Yegâh-Kaba Rast-Yegâh-Kaba Yegâh şeklinde olan bugünkü yaygın akordunda çalınmadığı anlaşılmaktadır. Kaba tellerle yapılan pestten tize doğru ritmik hareketin icra edilebilmesi için tanburun tellerinin sıralanmasında yer değişikliği yapılmış ve farklı şekilde akortlanmış olmalıdır. Tanburun üst tellerinin akordunun icra edilen makamın karar sesine göre değiştirilmesi bilinmekle beraber⁴⁵¹ -ses kayıtlarından anlaşıldığı gibi- bu polifonik hareketlerde tel düzeninin tamamen değiştirilmiş olmalıdır. Muhtemelen kalın olan alttan ikinci tel, bir üstündeki ince olan telle yer değiştirmiş, ya da alttan üçüncü sıradaki teller çıkarılarak Kaba Yegâh-Kaba Dügâh-Yegâh düzeniyle çalınmıştır. Kürdî taksiminde Cemil Bey'in yaptığı polifonik melodinin notaları için bkz. Şekil 18⁴⁵².

⁴⁵¹ Tanbur akordunun Türk müziği makamlarına göre nasıl değişebildiğini görmek adına yeni önerilen ve el'an kullanılan akort sistemleri için bkz. Özer Özel, “Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1997, s. 26-33

⁴⁵² Ses kaydı için bkz. Tanburî Cemil Bey, *Kürdi Taksim (Tanbur)*, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/3RGzbbRLikHxBCmK3av8MC?si=LCyfBcGHR6-Z79t7WCiXYg>.

Kürdî Taksim Polifonik Bölümü

Ahenk: Mansur

Usûl: Düyek

♩ = 110

02:47-03:26

Beste: Tanburî Cemil Bey

Notaya Alan:

Mustafa Selçuk Eraslan

The musical score is written in 8/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The first system starts with a treble staff measure containing a quarter rest, followed by eighth notes, and a bass staff measure with a quarter note. The second system continues the melody with eighth notes and a bass staff measure with a quarter note. The third system features a treble staff measure with a quarter rest, followed by eighth notes, and a bass staff measure with a quarter note. The fourth system continues the melody with eighth notes and a bass staff measure with a quarter note. The score is marked with '1' at the beginning of each system.

Şekil 18 Cemil Bey'in Tanbur ile Kürdî Taksim'i içindeki polifonik bölüm 1/2

Kürdi Taksim Polifonik Bölümü -2-

The image displays a musical score for a Kürdi Taksim, specifically the Polifonik Bölümü (Polyphonic Section) -2-. The score is written for two staves, Treble and Bass, in a key of D major (indicated by two sharps). The time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (9, 11, 13, and 15). The melody in the Treble staff is characterized by rapid sixteenth-note runs and eighth-note patterns. The Bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Şekil 18 (devam) 1 Cemil Bey'in Tanbur ile Kürdi Taksim'i içindeki polifonik bölüm 2/2

Kayıttan anlaşıldığı gibi, tanburun akordu bir buçuk ses daha tizleştirilip Şah ahenginde icra edilmiştir. Melodi en alt telde çalındığı için ritmik yürüyüşte, en üst teldeki düm darbına müsadif olan bir nota çoğu zaman küçük bir es ile geçilmiştir. Ancak Şekil 19'da görüleceği üzere Nihavend taksimindeki polifonik örneklerde kimi zaman bu notanın da legato olarak mızrapsız şekilde duyurulduğu görülür⁴⁵³. Mızrapsız çalınan bu kısımlar 5., 7., 8. ve 10. ölçülerde yıldız (*) işareti ile gösterilmiştir.

**Tanburî Cemil Bey'in Nihavend Taksimi
Arasındaki Polifonik Bölüm**

Akort: Şâh

02:07-02:29

Notaya Alan:

Usûl: Düyek

Bekir Şahin Baloğlu

accel. a tempo

Şekil 19 Cemil Bey'in Tanbur ile Nihavend Taksim'i arasındaki polifonik bölüm

⁴⁵³ Ses kaydı için bkz. Tanburî Cemil Bey, *Nihavend Taksim (Tanbur)*, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/3hSExh4miLgdmwOiJ5LznL?si=BudgrIc1TIOb7IlmwKnfYQ>.

Cemil Bey'in tanbur ile polifonik icralarından üçüncüsü olan Yegâh taksiminde⁴⁵⁴ ise diğer iki taktime oranla daha planlı ve uzun iki farklı melodi bulunmaktadır (bkz. Şekil 20). 3 dakika 14 saniye toplam süresi olan taksimin 01:00-01:18 arasındaki melodi notada A bölümü, 02:01-02:23 süreleri arasındaki melodi ise B bölümü olarak gösterilmiştir. A bölümünde daha hareketli bir pasaj B'de ise nispeten daha ağır bir Rast seyir gösterilmiştir.

Yegâh Taksim Polifonik Bölümü (A)

Ahenk: Davut

01:00-01:18

Usûl: Düyek

Beste: Tanburî Cemil Bey

Notaya Alan:

Bekir Şahin Baloğlu

♩ = 118



Şekil 20 Cemil Bey'in Tanbur ile Yegâh Taksiminin Polifonik Bölümü 1/2

⁴⁵⁴ Ses kaydı için bkz. Tanburî Cemil Bey, *Yegâh Taksim (Tanbur)*, Tanburî Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), https://open.spotify.com/track/5yTSxX9VzDNVVFduoQzpjE?si=Xhr41Jr5S2SFEBGK_rc4GQ.

Yegâh Taksim Polifonik Bölümü (B)

Ahenk: Davut

02:01-02:23

Usûl: Düyek

Beste: Tanburî Cemil Bey

Notaya Alan:

Bekir Şahin Baloğlu

♩=92

Şekil 20 (devam) 1 Cemil Bey'in Tanbur ile Yegâh Taksiminin Polifonik Bölümü 2/2

Yorgo Bacanos'un benzeri bir polifonik hareketi Uşşak taksiminin arasında yapmaktadır⁴⁵⁵. Ne var ki bu tür bir çalım geleneği tanburda olmadığı gibi udda da bu tür bir polifonik icra geleneğinin olmadığını biliyoruz. Müziğe babası Lavtacı Lambo Efendi ile başlayan Bacanos'un icrasında lavta mızrabı sık görülmektedir. Ana melodiye (lead) ritmik akorlarla destekleyen lavta üslubunda da Cemil Bey'in aynı anda tek enstrümanla yaptığı polifoniye benzer bir taraf yoktur⁴⁵⁶. Dolayısıyla Yorgo Bacanos'un, bu hareketi yaparken ilhamını Tanburî Cemil Bey'in kayıtlarından aldığına kanaat getirebiliriz. Cemil Bey'in Kürdi

⁴⁵⁵ Ses kaydı için bkz. Yorgo Bacanos, *Uşşak Taksim - Yorgo Bacanos*, Ud (Kalan Müzik, 2003), <https://open.spotify.com/track/441wHoYFlRvqqa35Gh06T5?si=92RrdEXWQk69LG-stLMP1A>

⁴⁵⁶ İstanbul lavtası ve üslubunun tarihsel ve teknik olarak incelendiği bir çalışma için bkz. Enver Mete Aslan, "İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2015

ve Nihavend taksimlerinde yaptığı melodiye kıyasla daha kısa olan Yorgo Bacanos'un icrasında altta yürüyen ritmik bölümde de sabit bir yürüyüş görülmez (bkz. Şekil 21). Notada ilk üç ölçüde görüleceği gibi tartım, her ölçüde değişmektedir. Cemil Bey'in yaptığı gibi kalıp tartıma göre melodi planlanmaktan ziyade kalıbın melodiye göre değiştirilmesi şeklinde bir kurgu yapıldığı tahmin edilebilir.

Yorgo Bacanos'un Uşşak Taksimindeki Polifonik Bölüm

02:15-02:30

Usûl: Düyek

Notaya alan:
Bekir Şahin Baloğlu



Şekil 21 Yorgo Bacanos'un Uşşak Ud Taksimi arasındaki polifonik bölüm

3.6.4. Cemil Bey'in Taksimlerinde Kompozisyon Özelliği

İsmi ve kültürel bağlamı farklı da olsa doğaçlama, birçok müzik türünde belli bir ölçekte vardır. Doğaçlama müzikler için genel olarak; icrada beklenmedik durumların olabileceği bilinciyle önceden belirlenmiş yol haritası üzerinde ilerlerken, beklendik veya

beklenmedik her bir hareketi estetik bir bütünlük içinde sunabilme gayesi diyebiliriz. Taksim; plan ve plansızlık karşısında verilen tepkilerin kendiliğindenmişçesine sunulduğu makam, kompozisyon ve zaman kıskacında yapılan doğaçlamanın Türk müziğindeki adıdır. Ali Ergur, taksim mefhumunu şu veciz ifadelerle anlatır:

“Gerek teknik olarak önceden belirlenmiş olmamanın sağladığı esneklik, gerek, buna bağlı olarak, sanatsal yaratımdaki ‘yerçekimsizlik’ hissi, ilk bakışta besteciye geniş bir manevra alanı bırakıyormuş gibi gelebilir. ‘Önceden belirlenmemiş’lik kuşkusuz kuralsızlık anlamına gelmez; tersine makamsal müziğin son derece ayrıntılı düzenlenmiş bir kodlar evreni vardır...”⁴⁵⁷

Serbest ölçüde olması, yani tekrar eden bir ritmik düzeneğin içinde olmaması, taksim formunun eğitiminde ve Avrupa notasıyla notaya alınmasında zorlukların ortaya çıkmasına sebeptir. Modern zamanlarda hayat mücadelesi veren Türk musikisinin başarılı sazandelerinin dinamik icralarıyla bugün oldukça popüler olan taksimler için bu müziğin adeta yaşayan en önemli uzvu diyebiliriz. Taksim formundaki büyük dönüşümün başlangıcı 19. yüzyıla, Cemil Bey’in yaşadığı döneme götürülebilir.

Kayıt teknolojisi payitahta eriştiğinde müziği kaydetmek fikrinin heyecanıyla devrin en meşhur müzisyenleri ile çalışılması gayet olağandır. Fakat bu kayıtların bir meta aracı olarak kullanılmasıyla birlikte, var olanı kaydetmekten farklı bir durum söz konusu olacaktır. Artık müzik, toplumda organik bir fenomen olduğu şekliyle değil kompakt bir mizansen olarak kaydedilmek istenir; kaydedilen kişi, birey olarak var olmakla birlikte doğallığından çıktığı için müziğinden de belli ölçüde ödünler verir. Cemil Bey, icrada ulaştığı başarı ve bunun getirdiği haklı şöhretiyle bu yeni piyasanın ilk yıldızı olurken icra edeceği repertuarı çok iyi ayarlamak ve belirlemek durumunda kalacaktır. Sözlü musikinin anlam düzlemine bağımlı olarak öteden beri varlığını sürdüren saz semaisi, peşrev, longa, sirto, oyun havası, tavşanca gibi enstrümantal formlardaki eserler, Cemil Bey’in kayıt repertuarına ilk almayı düşündüğü eserler olmalıdır. Taksim ise başka biri tarafından bestelenmemiş, serbest ritimli bir form olması bakımından 19. yüzyıl sazandesi için hareket kabiliyeti daha geniş bir platform ve icrada tercih edilen bir biçim olarak tebarüz eder. İhsan Özgen’in de belirttiği gibi taksimler, “azami iki oktav içinde değişen, kreşendo dekreşendo gibi nüanslara ihtiyaç

⁴⁵⁷ Bkz. Ali Ergur, *Portedeki Hayalet-Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, www.altkitap.com: altkitap, 2013, s. 51

duyulmaksızın”⁴⁵⁸ çalına gelen saz eserlerinden farklı bir konumdadır. Tıpkı diğer saz eseri formları gibi sözlü eserin önünce ve ardınca icra edilmek mecburiyetinde olan taksim formu⁴⁵⁹ Cemil Bey’le birlikte artık özgürlüğünü ilan etmektedir. Taksim formunun artistik bir icraya dönüşümünde sosyal dokudaki değişime paralel olarak musikin anlam zeminindeki değişimler de rol oynamaktadır. Cemil Bey, plaklarda çaldığı taksimlerinde hem geleneksel bir birey olarak doğal, hem de karmaşılaşan toplumdaki her bir karakter gibi poz vererek (yapmacık) varlık gösterir. Bu gerçeğin farkında olsak da bugün Cemil Bey’in taksimlerindeki doğal ve poz vermiş tarafları ayırt etmek ancak kişisel tahminlerden öteye gidemeyecektir. Belki de bu sebeptendir ki taksimlerin serbestliğe izin veren yapısı ve Cemil Bey’in taksimkârlığı birbiriyle iç içe geçmiş mefhumlar olagelmiş, taksim denilince Cemil Bey anılır olmuştur. Cemil Bey, taksimin sınırlarını zorlayan ilk müzisyen midir, yoksa bu esnek formu taksim kayıtları uğruna küçük sürelerle sınırlayan ilk müzisyen midir? Bilmiyoruz. Lakin sözlü ve yazılı hatıralarla gelen bilgilerin ışığında kabul edilen görüş, taksim formunu yeni bir anlayışta icra eden ilk müzisyenin Cemil Bey olduğudur.

Taksimlerin meşk sistemi içinde nasıl bir sistemle öğretildiği muğlaktır. Taksim konusunda belirli bir metodun olmaması geçmişteki durumun da tıpkı bugünkü gibi sazendenin kendi gayretiyle olduğunu düşündürür. Taksim yapması beklenen sazendeler bu yetiyi kazanırken taksimin formal yapısını tecrübeli sazendeleri izlemek ve dinlemekle edinmektedirler. Sazendelere, taksimlerde bir araya getirdikleri nağmelerin çeşitliliği ve zengin bir kompozisyon yaratmak için repertuarlarını geniş tutmaları tavsiye edilir. Taksim için zorunlu olan makamsal sınırlılıkları iyi kavraması adına ise sazendenin nazarî bilgilerinin detaylı ve sağlam olması gerekli görülür. Bununla birlikte taksim formunun zaman içinde kalıplaşan, her sazendenin yaptığı, kabul gören standart nağme blokları meydana gelir. Taksim yapan sazende için yoğunluklu olarak bu kalıpları içeren bir taksim yapmak ise beğenilmek adına en kestirme yol görülebilir.

⁴⁵⁸ Bkz. İhsan Özgen, *Sanatı Yaşamak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 63

⁴⁵⁹ Giriş taksimi, geçiş taksimi, ara taksim, tempolu taksim, son taksim, vb. çeşitleri ile bilinen taksim türleri hakkında geniş bilgi için bkz. Onur Akdoğu, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?*, İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, 1989

Yüzyılın başlarından itibaren taksimler notaya alınmaya başlamıştır⁴⁶⁰. O zamanlardan bugüne değin Tanburî Cemil Bey'in taksimleri de birçok defalar notaya alınmaya çalışılmıştır. İrticai bir formun zapt edilemeyeceği yönündeki tüm itirazlara rağmen taksim formunun eğitiminde yardımcı bir araç olarak taksimler notaya alınmıştır. Kemeñçeci Hadiye Ötügen'in naklettiğı bir anekdot, 20. yüzyılın başlarında, taksim notaya almanın rağbet gören bir uygulama olduğunun ve eğitimde yardımcı bir unsur olarak kullanıldığının göstergesidir:

*“Daha henüz ‘çarşafa giremeyecek kadar çocuk’ dedikleri bir yaşta merhum hocam İsmail Hakkı Bey’in idaresinde Galatasaray Sultanisinde konser veriyorduk. Bir yerde kemeñçe taksimi icap etmiş fakat o yaştaki bilgim buna müsait olmadığı için İsmail Hakkı Bey merhum bana nota ile yazılmış bir Hüseyini Taksim vermişti. Taksim dinleyicilerin sürekli alkış ve takdirlerine mazhar olup da yeniden taksim icap edince aynı taksimi tekrar etmek mecburiyetinde kalmıştım. Bugün dahi her taksim edişte hadiseyi hatırlar ve heyecanını duyarım”*⁴⁶¹

Notaların bir diğer sebebi de icracının hususiyetlerini yazılı-görsel olarak da ortaya koyma çabası olmalıdır. Zira *Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil*'de Cemil Bey'in besteleri toplanırken Cemil Bey'in bir İsfahan Taksimi de dahil edilir⁴⁶². Müteakip yıllarda Cemil Bey'in birçok taksimi notaya alınmış ve neşredilmiştir. Yüzyıl başında notaya alınan bazı taksimlerin Cemil Bey'in plaklarda kaydettiğı aynı makamdaki taksimlerle örtüşmediğı görülür. Bu notaların ticarî bir amaçla yayınlandığı açıktır lakin gerçekten Cemil Bey'in nağmeleri mi yahut herhangi bir taksim yazılıp üzerine Cemil Bey ismi yazılmış mıdır bilemiyoruz. Zira notalarda hangi enstrümanla yapıldığı ve basım tarihi de yazmadığı için Cemil Bey'in vefatından sonra dahi yayınlanmış olma ihtimali vardır. Benzer bir şüphe, o dönemde de dillendirilmiş olmalı ki bir İsfahan taksim notasının altında *“Sıhhatinden şüphe edenler dükkanımızda mahfuz kovaniyle bilmukabele def-i iştibah buyurabilirler”* ibaresi yazılmıştır⁴⁶³. Ulaşabildiğimiz 35 farklı taksimin notası 14, farklı kaynakta yer almaktadır. Bazı taksimler bir kişi tarafından notaya alınmış, diğer kaynaklar bu notayı kaynak göstererek kopya etmişlerdir. Yayını esas alarak bu mükerrer kayıtları -ulaşabildiğimiz ölçüde- sayfa ve yayın numaralarını da

⁴⁶⁰ 1901 tarihli, Chant Turc başlıklı bir nota yayınında Nihavend Faslı'nın ilk eseri olarak peşrevden evvel yer verilen *Nihavend Taksim* notası, ilk taksim notalarından biri olarak kabul edilir. Bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *age*, 2019, c. 1, s. 337

⁴⁶¹ Bkz. Halil Nadaroğlu, “Hadiye Ötügen’le Bir Konuşma”, *Türk Musikisi Dergisi*, 1948, s. 19, 24

⁴⁶² Bkz. Gönül Paçacı Tunçay, *Tanburî Cemil Bey Tarafından*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2017, s. 95

⁴⁶³ Yayıncının bilgilerine ulaşamadığımız bu nota, muhtemelen Şamlı Kudmani kardeşlerin dükkanında neşredilmiş olmalıdır; zira aynı nota Şamlı İskender yayınlarının 82 numaralı neşriyatında da basılmıştır. İbarenin geçtiğı nota için bkz. Şekil 22. Nota, <http://www.sanatmuziginotalari.com/> isimli web sitesinden alınmıştır.

bildirmek suretiyle tespit ettik. Tabloda görülecek kaynaklar ve rumuzları şu şekildedir: Şamlı İskender Yayınları (İskender), Şamlı İskender ve Tevfik Biraderler (Tevfik ve İskender), Şamlı Selim (Selim), Külliyyât-ı Âsâr-ı Cemil⁴⁶⁴ (Külliyat), Binnaz Başar Çelik-Tanburi Cemil Bey'in Kemeñçe İcrasının Özellikleri⁴⁶⁵ (Çelik), Mutlu Torun-Ud Metodu⁴⁶⁶ (Torun), Hatice Doğan Sevinç-Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslûb Üzerine Bir Çalışma⁴⁶⁷ (Sevinç), Yelda Özgen Öztürk-The Art of Violoncello Performance In Turkish Makam Music: An Analysis On Early Turkish Music Recordings⁴⁶⁸ (Öztürk), Asineth Fotini Kokkala-Osmanlı Klasik Müziğinde Gelenek ve Yenilik Arasındaki Çello: Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil Örneği⁴⁶⁹ (Kokkala), Enver Mete Aslan-İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma⁴⁷⁰ (Aslan), Cevahir Korhan Işıldak-Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması⁴⁷¹ (Işıldak), Zeynep Ayşe Hatipoğlu-Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman⁴⁷² (Hatiboğlu), Atakan Atasever-Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân Ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi Ve Karşılaştırılması⁴⁷³ (Atasever) ve kaynağını tam olarak tespit edemediğimiz bir Hicaz taksimin notası da “–“ işareti ile ifade edilmiştir.

⁴⁶⁴ Bkz. Fahri Kopuz, *Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil*, İstanbul: Darüttalim-i Musiki, 1919

⁴⁶⁵ Bkz. Binnaz Başar Çelik, “Tanburi Cemil Bey'in Kemeñçe İcrasının Özellikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1995

⁴⁶⁶ Bkz. Mutlu Torun, *Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe*, İstanbul: Çağlar Yayınları, 1996

⁴⁶⁷ Bkz. Hatice Doğan Sevinç, “Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslûb Üzerine Bir Çalışma”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2012

⁴⁶⁸ Bkz. Yelda Özgen Öztürk, “The Art of Violoncello Performance In Turkish Makam Music: An Analysis On Early Turkish Music Recordings”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2009

⁴⁶⁹ Bkz. Asineth Fotini Kokkala, “Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική, μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας: Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil (Osmanlı Klasik Müziğinde Gelenek ve Yenilik Arasındaki Çello: Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil Örneği)”, Yayınlanmamış Bitirme Tezi, Arta, Yunanistan, Technological Educational Institute of Epirus, 2013

⁴⁷⁰ Bkz. Enver Mete Aslan, “İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2015

⁴⁷¹ Bkz. Cevahir Korhan Işıldak, “Tanbûrî Cemil Bey'in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2015

⁴⁷² Bkz. Zeynep Ayşe Hatiboğlu, “Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2016

⁴⁷³ Bkz. Atakan Atasever, “Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi ve Karşılaştırılması”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2017

Tablo 7 Cemil Bey'in Notaya Alınmış Taksimleri

	TAKSİM ADI	SAZ	Kaynak 1	Kaynak 2	Kaynak 3
1.	İsfahan taksim	Kemençe	İşkender, no: 82	Tevfik ve İşkender, No: 7	Külliyat, s. 22
2.	Suzinak taksim	Kemençe	Çelik, s.37-38		
3.	Pesendide taksim	Kemençe	Çelik, s. 39-40		
4.	Sultanıyegâh taksim	Kemençe	Çelik, s. 45-47	Hatice, s. 28-31	
5.	Uşşak taksim	Lavta	Işıldak, s. 153-155	Aslan, s. 26-32	Torun, s. 336-338
6.	Kürdilihicazkar taksim	Lavta	Aslan, s. 38-44		
7.	Rast taksim	Tanbur	Işıldak, s. 149-150		
8.	Hicaz taksim	Tanbur	Işıldak, s. 137-138		
9.	Acemaşiran taksim	Tanbur	Atasever, s. 21-24		
10.	Gülizar taksim	Tanbur	Atasever, s. 58-61		
11.	Bestenigar taksim	Tanbur	Işıldak, s. 129-130		
12.	Bayatıaraban taksim	Tanbur	Işıldak, s. 127-128		
13.	Eviç taksim	Tanbur	Işıldak, s. 133-134		
14.	Gerdaniye taksim	Tanbur	Işıldak, s. 135-136		
15.	Kürdi taksim	Tanbur	Işıldak, s. 141-142		
16.	Müstear taksim	Tanbur	Işıldak, s. 145-146		
17.	Neva taksim	Tanbur	Işıldak, s. 147-148		
18.	Segah taksim	Tanbur	Işıldak, s. 151-152		
19.	Yegah taksim	Tanbur	Işıldak, s. 158-160		
20.	Bestenigar taksim	Viyolonsel	Hatiboğlu, s. 16-17	Öztürk, s. 94-96	Kokkala, s. 31-33
21.	Muhayyer taksim	Viyolonsel	Hatiboğlu, s. 29-31	Öztürk, s. 103-105	
22.	Hüseyini taksim	Viyolonsel	Hatiboğlu, s. 36-38	Öztürk, s. 97-99	
23.	Uşşak taksim	Viyolonsel	Hatiboğlu, s. 45-46	Öztürk, s. 106-108	
24.	Hicaz taksim	Yaylı tanbur	Işıldak, s. 139-140		
25.	Bestenigar taksim	Yaylı tanbur	Hatiboğlu, s. 23-24	Işıldak, s. 131-132	
26.	Hüseyini taksim	Yaylı tanbur	Işıldak, s. 143-144		
27.	Uşşak taksim	Yaylı tanbur	Işıldak, s. 156-157		
28.	Yegah taksim	Yaylı tanbur	Işıldak, s. 161-162		
29.	Rast taksim	?	İşkender, no: 39		
30.	Nihavend taksim	?	İşkender, no: 89		
31.	Uşşak taksim	?	İşkender, no: 5		
32.	Rast taksim	?	Selim		
33.	Saba taksim	?	Selim		
34.	Hicaz taksim	?	-		
35.	Hüzzam taksim	Viyolonsel	Öztürk, s. 100-102		

Taksimlerin notaya alınmasında her araştırmanın yoğunlaştığı alana göre detaylarda derinleşilmiştir. Örneğin ilk dönem notalarda -çarpma, glissando gibi- süslemelere yer verilmeyip sadece melodik grafiğin gidişatı zaptedilmiştir. Taksimlerin makam nazariyatı açısından değerlendirildiği notalarda ise metronom yahut zaman bildirgeçlerine yer verilmezken cümleler form analizine muvafık olarak a, b gibi temalara ayrılır. Bütün bunlar

birer gerekliliktir. Zira taksim notaya alınırken bütün detayların gösterilmesi okumayı zorlaştıracaktır. Taksim notasında esas olan bir taksimi hiç dinlememiş bir müzisyenin, notaya bakarak deşifre yoluyla aynını çalması değildir. Bilakis icracının (öğrencinin) ses kaydını dinlemek suretiyle, taksimdeki süsleme, zaman, makam gibi detaylara hakimiyetini görsel olarak desteklemektir.

Tanburî Cemil Bey'in taksimleri, geleneksel nağme kalıplarının ötesinde eserler olmaları açısından önemlidir. Nesiller değiştikçe, geleneksel nağme kalıplarında da birtakım farklılaşmalar olması tahmin edilebilir. Kalıp nağmelerin hangileri olduğu, tarihsel olarak ne iken neye dönüştüğü hususu ise başlı başına incelenmesi gereken bir çalışmanın konusu olabilir. Ancak Cemil Bey'in taksimleri hakkında sürekli vurgulanan orijinalliği anlayabilmek adına, döneminde yapılmış diğer sazendelerin taksimleriyle mukayeseli dinlemelerin, dönemin müziğiyle hangi yönlerle ayrıştığını veya benzeştiğini görebilmeye yardımcı olacağı açıktır. Ne var ki, Tanburî Cemil Bey'in akranı müzisyenlerden ses kaydı bırakanların sayısı çok azdır. Kemençeci Vasilâki, Ali Rıfat Çağatay, Refik Talat Alpman, Suphi Ezgi gibi isimlerin ve dönemin Rum lavtacılarının elimizde bir ses kaydı bulunmaması dönem ruhunu anlamada büyük eksikliktir. Bununla birlikte elimizde kayıtları bulunan, Cemil Bey'in dönemi müzisyenlerden Udî Nevres Bey (1873-1937), Tanburacı Osman Pehlivan (1874-1943), Şerif Muhiddin Targan (1892-1967), Zurnacı Üsküdarlı Arap Mehmet Efendi (?) gibi isimlerin taksim icraları üzerinden bazı sonuçlara ulaşılabilir. Zikredilen isimlerin kayıtlarının Cemil Bey'den sonra kaydedilmiş olmaları da ihtimal dahilindedir. Dolayısıyla dönem müziği anlamında tam olarak bir denklikten söz etmek mümkün değildir. Zira bu isimler, müzikal olarak Cemil Bey'den etkilenmiş olmasalar bile en iyi ihtimalle 3 dakikalık süre içinde bir taksim kompozisyonu kurgulanması tecrübesini Cemil Bey'in taksimleri sayesinde dinleyerek tecrübe etmiş olabilirler. Cemil Bey'in döneme etkisi veya dönemin Cemil Bey üzerindeki etkisi elbette kaçınılmazdır. Ancak mukayese edilebilecek kaynak denksizliği birçok ismi, Cemil Bey'in bir model olarak döneme etkisinin daha fazla olduğu neticesine vardırır⁴⁷⁴.

Cemil Bey'in ve diğer icracıların taksimlerinde benzerlikler kompozisyon (kurgu), üslup-tavır ve benzer nağmelerin görülmesi gibi üç açıdan karşılaştırılabilir. Yukarıda ismi

⁴⁷⁴ Fikret Karakaya, Osman Pehlivan gibi dönemin birçok müzisyeninin Cemil Bey'in etkisinde olduğu görüşündedir. Fikret Karakaya, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 27 Ekim 2018

zikredilen müzisyenlerden Nevres Bey ve Şerif Muhiddin Targan'ın taksimleri hakkında çalışmalar yapılmıştır⁴⁷⁵. Bu isimlerin taksimlerinde, Cemil Bey'in tercih ettiği nağmelerle benzerlik ve kurgu açısından benzerlik görülmez. Ancak Türk müziği mızraplı enstrümanlarıyla ardışık seslerin tremolo şeklinde icra edilmesi açısından bir benzerlik ilişkisi kurulabilir. *Sürekli mızrap* olarak adlandırabilecek bu icra şekli Cemil Bey'in tanbur ve lavta ile yaptığı taksimlerinde çok kez görülür. Tanburacı Osman Pehlivan'ın ve Üsküdarlı Arap Mehmet'in az sayıdaki icralarında ise Cemil Bey ile üslup-tavır açısından benzerlik göze çarpar. Elimizde sadece bir taksimi olan Üsküdarlı Arap Mehmet'in oyun havası arasında yaptığı Saba doğaçlamalar Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği Saba makamındaki taksimlerine glissandolar açısından benzemektedir. Osman Pehlivan'ın icraları ise Arap Mehmet'in icrasından daha uzun olması açısından incelemeye daha müsaittir. Örneğin bozuk ile yaptığı bir Uşşak taksiminde tavır olarak Cemil Bey'in tanburuyla benzerlikler hissedilse de taksimin genel kompozisyonunda Cemil Bey'den ayrıldığı görülür⁴⁷⁶. Bol ve sürekli mızrap kullanması, seri nağmeler, hızlı glissandolar ve çarpmalar Cemil Bey'in icrasıyla benzeşmektedir. Öte yandan taksimin yarım kalış cümlelerinde tekrar eden motifler, kompozisyon açısından monoton bir durum ortaya çıkarmaktadır. Osman Pehlivan'ın mezkûr taksimine daha yakından bakarak Cemil Bey'in Gülizar ve Şevkefza taksimlerindeki⁴⁷⁷ tanbur tavrıyla benzeşen yönleri gözlemleyebiliriz (bkz. Şekil 23). 02:24 ve 01:42'de verilen örneklerde görülen glissando hareketleri Cemil Bey'in birçok taksiminde de görülür, tanbur ile Şevkefza taksiminin 01:05 zaman noktasındaki hareket bunlardan biridir. Yine sekvens şeklinde yapılan, kesik kesik duyulan çarpmalardaki ortaklıklar da dikkat çekicidir.

⁴⁷⁵ Bkz. Bilen Işıktaş, "age", 2011; A. Sedat Başar, "age", 1995; Mehmet Gönül, "age", 2010 Bu çalışmadan (s. 146-149) alınmış, Nevres Bey'in bir taksim örneği için bkz. EK 3

⁴⁷⁶ Bkz. Şekil 24. Ses kaydı için bkz. Tanburacı Osman Pehlivan, *Tanburacı Osman Pehlivan Bozuk ile Uşşak Taksim* (uditor Youtube kanalı, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=IAYrqCq-p8M>

⁴⁷⁷ Tanburî Cemil Bey, *Gülizar Taksim (Tanbur)*, CD, Tanburi Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/3fe8ZoJpFbQfAiuOidq8y0?si=4Z3kZnZqSaa9T4CfQSGq9w>; Tanburî Cemil Bey, *Şevkefza Taksim - Tanbur ile*, CD, Türk Musikisinin Ustaları, Vol. 3 (Muammer Karabey'in Arşivinden) (Güvercin Müzik, 2005), <https://open.spotify.com/track/19L6zqjihvvhKHtraUq4qXd?si=TwjmifBHS0CBh0mvNsqa8w>.

[۱۳]

طنبوری جلیلک افندیك اصفهان نقشبندی (*)

(*) صحیحاً و شبهه ای. نارد کاغز ده محفوظ قو و ایله بالما ابله د فم اشیا به یوره بیلورلر

Şekil 22 Cemil Bey'in Kemençe ile Isfahan Taksiminin Notası

Dönemin müzisyenlerinden Cemil Bey'in icrasında ayrıştığı bir diğer unsur ise Cemil Bey'in kayıt sektöründe bıraktığı -bilinen- onlarca taksimi yanında diğer isimlerin çok sınırlı sayıda taksim örneğinin günümüze ulaşmış olmasıdır. Cemil Bey'in bu kadar çok sayıda

taksimi yaparken farklı kurgulamaları taksimlerinde sergilemek için fırsat bulduğu açıktır. Diğer isimlerin müzikal birikimleri ise sadece taksim kayıtlarından sızmaz. Nevres Bey, hanende olarak yaptığı kayıtlar, başka bestekârların şarkıları için bestelediği aranağmeleri, yetiştirdiği talebeleri ve bunlardan özellikle Lale-Nerkis Hanımlar adıyla şöhret bulan talebelerine yaptığı eşlikleriyle Türk müziğinin en önemli isimleri arasında zikredilir. Şerif Muhiddin Targan ise çello ile dünyanın en büyük ustaları arasında sayılacak bir şöhrete ulaşmış bir virtüöz olarak ud ile resitaller yaparak dünya çapında bu enstrümanın tanınmasına vesile olmuştur. Nevres Bey ve Targan'ın yaptıkları taksimleri geniş müzikal kariyerlerinin küçük bir parçasını oluştururken Cemil Bey'in taksimleri ise 45 yıllık ömrü süresince biriktirdiği müzik kariyerinin önemli bir bölümünü teşkil eder.

Tanburacı Osman Pehlivan

Uşşak Taksim 01:42



Uşşak Taksim 02:24



Şevkefza Taksim 01:05

Tanburî Cemil Bey



Gülizar Taksim 01:02



Gülizar Taksim 02:10



Şekil 23 Tanburacı Osman Pehlivan'ın ve Cemil Bey'in Taksim İcralarında Tavırlarının Benzeştiği Örnekler

Tanburacı Osman Pehlivan'ın Uşşak Taksimi (Bozuk ile)

Ahenk: Süpürde

*Notaya Alan:
Bekir Şahin Baloğlu*

1 00:02

2 00:19

3 00:34

4 00:38

5 00:54

6

7 01:15

8 01:26

9 01:35

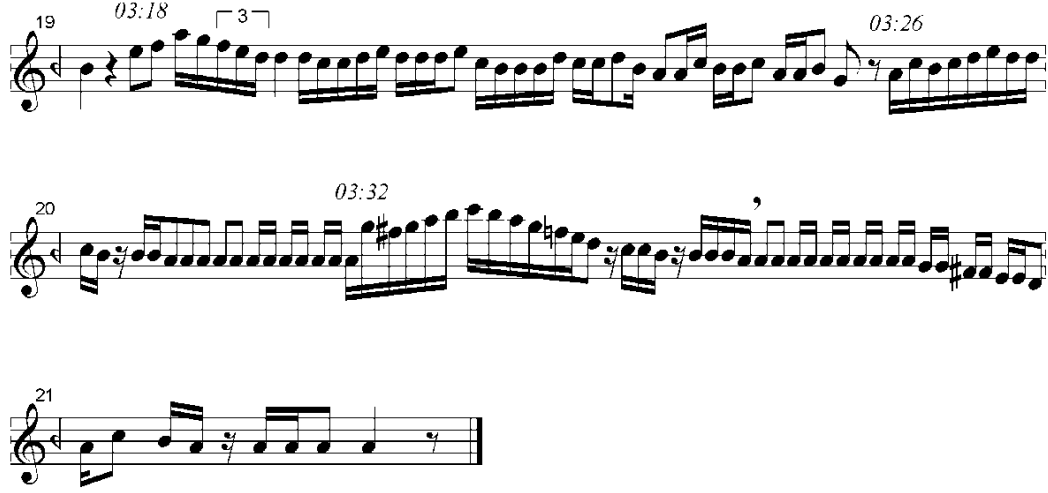
10 01:42 01:49

Şekil 24 Tanburacı Osman Pehlivan'ın Bozuk ile Uşşak Taksimi 1/3

Tanburacı Osman Pehlivan Uşşak Taksim - 2

The image displays a musical score for a Tanburacı (Tanbur player) performance. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 02:04. The score consists of eight measures, numbered 11 through 18. Measure 11 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 12 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a time signature of 02:04. Measure 13 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 14 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a time signature of 02:24. Measure 15 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a time signature of 02:39. Measure 16 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a time signature of 02:51. Measure 17 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a time signature of 03:00. Measure 18 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and includes a time signature of 03:00. The score features various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

Şekil 24 (devam) 1 Tanburacı Osman Pehlivan'ın Bozuk ile Uşşak Taksimi 2/3



Şekil 24 (devam) 2 Tanburacı Osman Pehlivan'ın Bozuk ile Uşşak Taksimi 3/3

3.6.4.1. Tanbur ile Şevkefza Taksim ve Analizi

Dahi bir müzisyenin biyografik yolculuğunu daha çok sosyal ve tarihsel açıdan ele aldığımız çalışmamızın sınırlarını aşması bakımından detaylı bir sistematik tahlil yapılmamıştır. Cemil Bey'in taksimlerinin müzikal değeri hakkında somut bir fikir vermesi bakımından örnek bir taksimnin kompozisyon olarak incelenmesi tercih edildi. Tanburî Cemil Bey'in tanburla yaptığı en parlak taksimlerinden olan Şevkefza taksimi Cemil Bey'in tanbur üslubunun birçok özelliğini barındırması ve daha önce notaya alınmamış taksimlerinden biri olması açısından değerlendirilmiştir. 3 dakika 15 saniye süren bu kısa taksimde soru cevap, geleneksel cümleler (uzlaşım cümleleri), özgün cümleler ve makro düzeyde çalışmalarla tespit edilebilecek sağ ve sol el ile yapılmış -tremolo, çarpma, akor, kromatik pasajlar glissando gibi- pek çok teknik detay bulunur. Kompozisyonun kurgusal özelliği açısından değerlendirdiğimiz için bu tür detaylardan ziyade melodi grafiğini nota üzerinde belirtmeye çalışılmıştır (bkz. Şekil 25). Bununla birlikte mümkün mertebe bu detaylara da nota üzerinde gerekli işaretlerle yer verilmiştir. Analizlerde tarif edeceğimiz unsurları gösterebilmek için atıflarımızı temalar bakımından harf ve rakam cinsinden ayırdığımız bölümlerle ve nota üzerinde gösterdiğimiz kaydın dakika ve saniye cinsinden belirttiğimiz zaman aralıklarına yapacağız.

Taksim (A) giriş, (B) gelişme ve (C) sonuç bölümlerindeki motifleri ana hatlarıyla tasnif edecek olursak 00:07 ve 01:50 arasında kalan kısım olan A, 01:50-02:39 arasında geçen süre B ve 02:39-03:15 arasında kalan kısım ise C olarak isimlendirilebilir. Bölümlerin sonunda bulunan sessiz süreler de kompozisyonun bir parçası sayılması hasebiyle etkisi devam eden ilk bölümün içinde verilmiştir.

Giriş kısmı ana hatlarıyla şu şekilde açıklanabilir:

- Soru cevaplardan oluşan Gerdaniye perdesinde kalan ilk kısım A1 (00:07-00:24). Şevkefza makamının seyir karakteri itibarıyla başlangıçta gösterilmesi zorunlu olan Gerdaniye perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi, bu taksimde geleneksel cümlelerin soru cevaplarla gösterilmesiyle başlar. Soru cümlesinin son motifi (00:10-00:13) bir oktav alttan tekrarlanarak cevaplanmış olur. Üç kez tekrarlanan soru-cevap bölümünde cevaplar aynen yinelenirken ikinci ve üçüncü sorular ilk sorunun varyasyonlarıdır. Muhtelif cümlelerle Gerdaniye perdesinin altı çizilmektedir. Ancak geleneksel motiflerin bu şekilde bir taksim kompozisyonuna dahil edilmesi Cemil Bey'in müziğinin hususiyetlerinden biridir. Gelenekte karabatak olarak var olan ezgilerin bu tür tiz-pest cevaplar bazı besteli eserlerde görülmekle birlikte Cemil Bey'in dönemi müzisyenlerin taksimlerinde rastlanmaz. Cemil Bey Türk müziğinin bu geleneksel esprisinin eskiden var olup sonradan unutulduğuna, yazdığı makalelerinden birinde “...Osmanlı musikisinde zaten evvelden mevcut ve şimdi metruk olan bataklı nağmeler...”⁴⁷⁸ diyerek değinir. Bu geleneği, taksimlerinde yaşatmayı planlamış olmalıdır. Soru cümlelerindeki çeşitleme ise -gelenekte istifleme denilen- bir perde üzerinde asma kalış yaparken etrafındaki sesleri farklı kombinasyonlarla duyurmadaki ustalığın bir göstergesidir. Zira her bir soru cümlesi kendi başına bir soru cümlesi olabilecek niteliktedir. Ancak bütün bu cümleler, cevap motifi aradan çıkarılıp ardışık olarak icra edildiğinde anlam ifade etmez. Yahut bu kadar ısrarlı ve seri cümleler yerine ikincisinden sonra karar edilmesi gerekir. Fakat bu şekilde cevaplarla bezendiğinde uzun bir giriş cümlesi yapılabiliyor ve geleneksel seslerle yapılan bu yeni ifade şekliyle dinleyicide şaşırtıcı bir etki uyandırılabilir.

- Acem perdesi üzerinde kalış yaptığı kısım A2 (00:24-00:37). Bu bölümün başında (00:24-00:26) ise A1 bölümündeki soru cümleleriyle uyumlu, adeta yeni bir soru cümlesi olacak gibi

⁴⁷⁸ Bkz. Tanburi Cemil, “İşarât-ı Tezyiniyye”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 23

bir cümle kurulmuş fakat ilk üç soru cümlesinde Gerdaniye ile sonuçlanan son motif ustalıklı bir şekilde tersine çevrilerek Acem perdesine düşülmüştür (bkz. 00:26). Buradaki ustalık ifadesinin sebebi şudur ki Şevkefza makamının seyir karakteri itibariyle girişte Hicaz-Nikriz çeşitlemesinin birbirine girift olarak kullanılarak Nikriz yaparcasına başlayıp Hicaz'da karar etmesiyle bilinir. A1 bölümünde bu Gerdaniye'li kalışı soru-cevaplarla gösterdikten sonra yine Hicaz çeşnisi içinden Nikriz'e belli etmeden geçecek bir hamledir. Daha evvel sözü edilen sürekli mızrap örneği yine bu 00:24-00:26 arasında kalan bölümdeki ardışık onaltılık notaların çiftlenmesinde görülür. Acem perdesinde kalışın belirginleştirilmesi için geleneksel cümlelerin ardından Acem sesinin ardışık olarak farklı tartımlarda yinelenmesi söz konusudur. Kalışa revnak veren bu espri dönemin mızraplı enstrüman çalan diğer müzisyenlerinde de görülür.

- Acem perdesindeki kalışı farklı cümlelerle güçlendirdiği kısım A3 (00:37-00:54). Bu bölümün başında triolelerle yapılan bölümde tekrar eden bir motif görürüz. Triolelerin hemen ardından başlayan bölümde ise Türk müziği taksim formunda skala (dizi) kullanımının en güzel örneklerinden biri yer alır. 00:38-00:42 arasında yer alan kısımda Şevkefza makamının özelliği olan Acem perdesi üzerindeki Nikriz çeşnisinin pest bölgeye doğru açılan bölümü - Tiz Neva ile Dügâh arasında kalan aralıkları- duyurulur. Sonra 00:37'de gösterilen trioleli motife atıf yapıldıktan sonra Hüseyini ve Tiz Segâh perdeleri arasında kalan sesler bir soru cümlesi olarak sıralanırken (00:43-00:44) hemen ardından Acem ve Tiz Neva arasındaki bölge cevap olarak gelir (00:44-00:45). Acem ve Tiz Acem arasındaki dizinin tiz bölgeye doğru açılan bütün seslerinin gösterildiği final cümlesinin ardından geleneksel kalış motifleriyle Acem durağına dönülür.
- Karar perdesine götüren bir arasöz niteliğindeki Si Bemol (Kürdi) perdesinde kalış yaptığı kısım A4 (00:54-01:16). A2 bölümündeki sürekli mızrap esprisine atıfla benzer bir ezginin ardından Gerdaniye perdesi tekrar hatırlatılmış ve buradan Hüseyini'ye düşen bir nağme Çargâh perdesine göçürülerek Çargâh'ta küçük bir kalış yapılmıştır. 01:05 dolaylarında Gerdaniye perdesinden itibaren aşağı doğru çarpmalarla inen motifte ise yine Cemil Bey'le özdeşleşmiş hareketlerden olan bir buçuk ses atlamalı çarpmalar duyulur. Yakın ezgilerle Si Bemol (Kürdi) perdesine kadar inilir ki bu durak, Şevkefza makamının seyrinde son durak olan Acemaşiran perdesi üzerindeki Nikriz çeşnisinden önce kalınması mutad olan perdedir.

- Soru cevapların yapıldığı ve uzlaşım cümleleriyle Şevkefza makamının özelliklerinin gösteriminin bittiği kısım A5 (01:16-01:50). Burada ise A1 bölümünde yaptığı soru cevaplara atfen bu sefer daha ağır tempolu ve soru cevapların sekvens şeklinde birbirini tamamladığı motifler görülür. Soru cevap bölümünden sonra gelen 01:30-01:37 arası bölümde ise Cemil Bey ile özdeşleşen bir istifleme görülür. 01:37'den 01:50'ye kadar olan kısımda ise taksim en sonunda da tekrar edecek olan geleneksel bitiş cümleleri ile yerinde Şevkefza karar edilmiştir.

Gelişme bölümü (B) anahatlarıyla şu şekilde açılabilir:

- Meyan bölümü olan Muhayyer perdesinde kalış yapılan ilk kısım B1 (01:50-02:23). Bu bölümde Muahayyer perdesi üzerinde Muhayyer Sünbüle çeşnili bir motif gösterildikten sonra akorların tremololarla duyurulduğu bir kısım gelir (01:54-02:06). 02:06'dan itibaren ise Tiz Acem ile Hüseyini perdeleri arasında inici bir kromatik motif uygulanmıştır. Hiç ara vermeksizin uzun soluklu bir dalgalanış gibi seyreden melodi, tekrar dizi sesleriyle Muhayyer etrafındaki küçük bir melodinin Acem perdesi üzerinde çeşitlenmesi ile Ercüment Batanay, Necdet Yaşar gibi Cemil Bey'den etkilenen tanburîlerde de görülen bu esprinin İsak tavrında var olup olmadığını bilmiyoruz. Akorların hemen ardından gelen bu motifin de yine Avrupa müziklerinden bir esinlenmenin sonucunda olduğunu tahmin etmek zor değildir.
- Muhayyerden sekvensler ve çeşitli akrobatik hareketlerle Dügâh perdesine kadar geldiği ikinci kısım B2 (02:23-02:39).

Sonuç (C) bölümü anahatlarıyla şu şekilde açılabilir:

- Dügâh perdesindeki kalışın Sol Diyez (Zirgüle) yedeni kullanılarak Dügâh çeşnisiyle pekiştirildiği ikinci kısım C1 (02:39-02:50).
- Geleneksel kalış cümleleriyle karara giden kısım C2 (02:50-03:15)

Tanbur ile Şevkefza Taksim

Ahenk: Mansur

Tanburî Cemil Bey
Notaya Alan:
Bekir Şahin Baloğlu

00:07 00:10 00:13 00:15

00:19 00:24

00:26 00:37

00:38 00:42 00:43

00:44 00:45 00:54

01:05 01:16

Şekil 25 Cemil Bey'in Tanbur ile Şevkefza Taksimi 1/4

Tanbur ile Şevkefza Taksim -2-

The musical score is written on a single staff in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures 11 through 18. Measure 11 contains a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 12 is marked with a time signature change to 3/8 and a tempo marking of 01:25. Measure 13 is marked with a tempo marking of 01:30 and contains a triplet of eighth notes, a quarter note, a half note, and another triplet of eighth notes. Measure 14 contains a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 15 is marked with a tempo marking of 01:37 and contains a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 16 contains a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 17 is marked with a tempo marking of 01:50 and contains a half note, a quarter note, and another half note. Measure 18 is marked with a tempo marking of 01:54 and contains a half note, a quarter note, and another half note. The score concludes with a trill (tr) and a dashed line.

Şekil 25 (devam) 1 Cemil Bey'in Tanbur ile Şevkefza Taksimi 2/4

Tanbur ile Şevkefza Taksim -3-

02:06 02:08

19 *tr* -----

02:10

20 *rit.*

02:20

21 *sf* *ppp*

02:23

22

02:31

23 *pp*

02:39

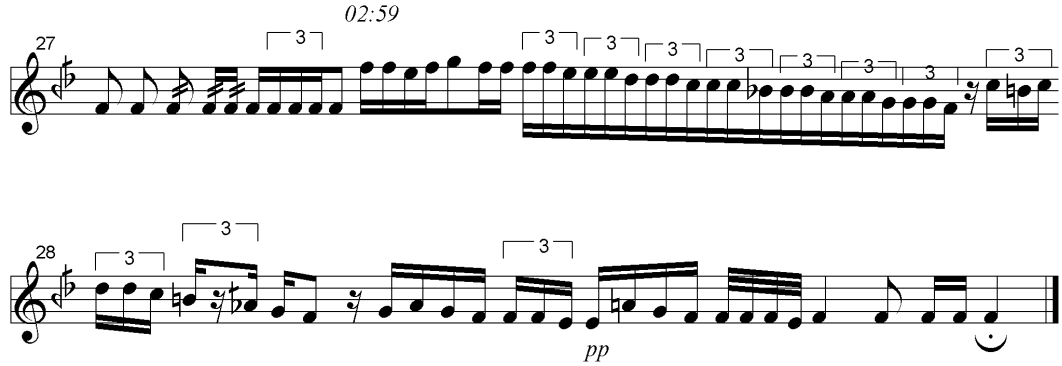
24

02:50

25

26

Şekil 25 (devam) 2 Cemil Bey'in Tanbur ile Şevkefza Taksimi 3/4



Şekil 25 (devam) 3 Cemil Bey'in Tanbur ile Şevkefza Taksimi 4/4

3.6.5. Cemil Bey'in Eser İcracılığı

Tanburî Cemil Bey'in, taksimleri dışında gerek solo ve gerek grup içerisindeki eser icraları da Cemil Bey üslubunun anlaşılmasında bir diğer önemli husustur. Maalesef hususî ev toplantılarında yahut konserlerdeki icrasının nasıl olduğunu bilemiyoruz. Lakin kayıtlarında, kendi bestelediği bir eseri icra ederken dahi eserin temel iskelet grafiğinde gözlenen sapmalar, Cemil Bey'in eser icracılığında çeşitlemelere verdiği önemi anlamaya yeterlidir. Her nakaratta farklı süslemeler yaparak zenginleştirdiği eser icrası, iştiğal ettiği hemen her sazda yakın bir mahiyette tezahür eder. Öyle ki, çaldığı enstrümanların kendine mahsus teknik özellikleri bir kenara bırakılırsa kemençesi tanburunun, tanburu da kemençesinin sağlaması gibidir. Ayrıca eser icrasında kullandığı motifler, taksimlerindeki süslemeleriyle de örtüşür. Dolayısıyla notaya alınmasında zorluklarla karşılaşılacak taksimlerden ziyade eser icralarının incelenmesi, genel olarak Cemil Bey'in icrasının hususiyetlerini anlamak için en kestirme yoldur denebilir. Ne var ki bu hususta bütüncül bir çalışma ele alınmamıştır. Cemil Bey'in kemençe ile eser icraları, 1997'de Aslıhan Eruzun (Özel) tarafından yapılan bir çalışmada⁴⁷⁹ sıhhatli bir metodla ele alınmıştır. Zira Eruzun'un çalışmasında ele alınan 14 eserde, belli nota gruplarının icrasında Cemil Bey'in hangi süslemeleri hangi sıklıkla tercih ettiği, notalarıyla

⁴⁷⁹ Bkz. Aslıhan Eruzun, "Tanburî Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1997

birlikte gösterilmiştir⁴⁸⁰. Bu çalışmanın Cemil Bey’in diğer enstrümanlarla yaptığı icralar üzerine de yapılarak Cemil Bey’in söz varlığına ulaşılacağı muhakkaktır.

Tablo 8 Cemil Bey'in Eser İcrası Üzerine Yapılmış Çalışmalar

	Eser Adı	Bestekâr	Saz	Kaynak 1	Kaynak 2	Kaynak 3
1.	Uşşak Peşrev	Tanburî B. Osman Bey	Kemençe	Çelik, s. 27-32	Sever, s. 38-46	
2.	Gülizar Peşrev	Gazi Giray Han	Kemençe	Sever, s. 10-13		
3.	Tahirbuselik Saz Semaisi	Kemani Rıza Efendi	Kemençe	Eruzun, s. 86-91	Sever, s. 17-22	
4.	Hicazkar Peşrev	Tanburî B. Osman Bey	Kemençe	Sever, s. 26-33		
5.	Yegâh Peşrev	Tanburî B. Osman Bey	Kemençe	Sever, s. 50-56		
6.	Kürdilihicazkar Peşrev	Vasilaki	Tanbur	Yahya, s. 12-16	Sever, s. 61-68	
7.	Hüseyin Saz Semaisi	Kemani Tatyos Efendi	Kemençe	Yahya, s. 23-27	Eruzun, s. 35-40	Sever, s. 72-77
8.	Çeçen Kızı	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Eruzun, s. 42-43	Sever, s. 81-84	
9.	Hicazkar Saz Semaisi	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Sever, s. 88-94		
10.	Mahur Peşrevi	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Sever, s. 98-106		
11.	Nikriz Sırto	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Eruzun, s. 45-46	Sever, s. 110-114	
12.	Rast Zeybek	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Eruzun, s. 57-59	Sever, s. 118-122	
13.	Şedaraban Peşrev	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Sever, s. 126-129		
14.	Bayatî Peşrev	Şehzade Seyfeddin Ef.	Kemençe	Eruzun, s. 21-27	Sever, s. 133-141	
15.	Şedaraban Saz Semaisi	Tanburî Cemil Bey	Tanbur	Yahya, s. 7-11		
16.	Neveser Peşrev	Neyzen Yusuf Paşa	Tanbur	Yahya, s. 17-22		
17.	Ferahfeza Saz Semaisi	Tanburî Cemil Bey	Kemençe	Eruzun, s. 29-33		
18.	Rast Peşrev	Kemani Tatyos Efendi	Kemençe	Eruzun, s. 48-55		
19.	Segah Karabatak Peşrevi	Hızır Ağa	Kemençe	Eruzun, s. 61-65		
20.	Suzinak Saz Semaisi	Kemani Tatyos Efendi	Kemençe	Eruzun, s. 67-70		
21.	Şehnaz Peşrev	Kemani Ali Ağa	Kemençe	Eruzun, s. 72-77		
22.	Şehnaz Saz Semaisi	Nikolaki	Kemençe	Eruzun, s. 79-84		
23.	Uşşak Saz Semaisi	Neyzen Aziz Dede	Kemençe	Eruzun, s. 93-96		

Cemil Bey’in kayıtlarında duyulan icra örnekleri, “icra-nota farklılığı” başlığı altında incelenen birçok akademik araştırmanın odağında yer almıştır. Bugüne kadar Cemil Bey’in, 3’ü tanbur, 20’si kemençe ile olmak üzere icra ettiği 23 eser üzerine analitik çalışmalar yapıldığını tespit ettik. Tamamı saz eserleri üzerine yoğunlaşmış bu çalışmalar⁴⁸¹ ve notaların yer aldığı sayfalar, tablo 8’de görülebilir.

⁴⁸⁰ Zikredilen metodun muhtasar olarak anlatıldığı bir çalışma için bkz. Aslıhan Erüzün Özel, “Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburî Cemil Bey’in Tavrı Özellikleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2010, 283-98.

⁴⁸¹ Tablo 8’de görülen, Cemil Bey’in eser icracılığı üzerine yapılan çalışmalar için bkz. Gülçin Yahya, “Türk Saz Müsikisinde İcra-Nota Farklılığı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, 1993; Binnaz Başar Çelik, “age”, 1995; Aslıhan Erüzün, “age”, 1997; Sevdâ Sever, “Tanburî Cemil Bey’in Klasik Kemençe

Dinî, yöresel, askerî birçok fraksiyonları olan Türk müziğinin hemen her türünde icra etmiş bir sanatkâr olan Cemil Bey'in bu çeşitlilik kaderinde yaşadığı dönemin ve coğrafyanın da elbette büyük payı vardır. Lakin bu durum sanatçıya bir başka yükümlülüğü de getirir ki; o da eserlerin icrasında zorunlu olan tavrın hususiyetlerini de bilmek ve buna göre icra etmektir. Türk müziği kültür hafızasındaki Durakçı Nafiz Efendi, Na'than Abdi, gibi isimlerin varlığı belli konularda ihtisaslaşmanın olduğu, her müzisyenin her işi yapma iddiasında olmadığını göstermektedir. Cemil Bey, yaratıcı ediminde kullandığı çeşitlilikle bu kültürün karşısında görünmekle beraber onun her bir dal ile ihtisas derecesinde iştigal etmesi büyük önem arz eder. Cemil Bey'in süslemelerdeki çeşitliliği ve her tavra uygun çalabilmedeki hızlı adaptasyonu beğenilerek takip edilmiştir. Ancak eserin tahrir olduğu gerekçesiyle icracının yaptığı süslemeleri yanlış bulan bir görüş de vardır. Özellikle Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve hatta bir ölçüde Arel'in de dahil olduğu bir grubun eser icrasında irticalen melodik seyrinde yapılan küçük standart sapmalara tahammülü olmadığı anlaşıyor. Nitekim Rauf Yekta Bey'in, bu standart sapmalara karşı duruşu Tanburî Büyük Osman hakkındaki bir yorumundan anlaşılmaktadır:

“Eserlerini tahrif edenlere karşı pek ziyâde canı sıkıldığı meşhur olup bir kıraathanede ‘uşşak’ pişrevinin teslimine geçilecek mahalline bir parça ilâve eden bir kanûnîyi dövmeğe bile kalkıştığı mervîdir. Şu rivâyete nazaran müşârûnileyhin bugün iâde-i hayât etmesi kâbil olsa pişrevlerinin uğradığı tahrifat gûnâ-güne ne suretle mukâbele edeceği câ-yısuâldır.”⁴⁸²

Rauf Yekta Bey'in burada çeşitlendirerek eser icra etmenin en başarılı uygulayıcılarından biri olan Cemil Bey'i hedef almış olması kuvvetle muhtemeldir⁴⁸³. Bu anlayıştaki müzisyenlere bir başka misal olacak örneği Udî Hasan Sabri Bey'den bahseden İbnülemin Bey verir: *“Hasan Bey'in eski eserlere sıkı bir bağlılığı vardı. Herhangi bir eserin gerek söylenişinde gerek alınışında en ufak bir değişikliğe bile tahammül edemezdi ‘sahibi isteseydi öyle yapardı’ derdi”⁴⁸⁴.*

ile Eser İcrasının Özellikleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2008; Cenk Güray ve Oya Levendoğlu Öner, “age”, 2016

⁴⁸² Bkz. Mehmet Öncel, “Rauf Yektâ Bey'in Atı, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans, Marmara Üniversitesi SBE, 2010, s. 119

⁴⁸³ Tanburî Büyük Osman Bey'in Uşşak peşrevinin Cemil Bey tarafından icrasında eklenen nota dışı süslemeler için bkz. Sevda Sever, “age”, 2008, s. 38-49

⁴⁸⁴ Bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, age, 1958, s. 190

Eserin aslına riayet etme meselesinin Türk müziği icra geleneği içinde sonradan gelişmiş bir mefhum olduğu ve Cemil Bey'in yolunun Türk müziğinin doğasına daha uygun olduğu söylenebilir. Şayet müziğin geleneği bu denli katı bir anlayış ile seyrediyor olsaydı 17. ve 19. yüzyıl arası müzikal üretimlerde (en azından bildiğimiz kadarıyla bestelerde) bu kadar büyük derecede fark olmaz ve değişim daha ağır bir hızda gerçekleşirdi. İcrada serbestlik fikri, müziğin süreğenliği, canlılığı için önemlidir. Cemil Bey gibi bu fikri savunanlar ise icrada, eserlerin sadeliğine dokunmamak suretiyle geçmiş dondurmak yerine müziğin tekamülünü tekrar aslına rücu ettirici bir rol üstlenmiştir. Kendi devrinde, öncesinde veya sonrasında da eser içinde değişiklikler yapan örnekler varsa da büyük kitlelerin kabulünü almış Cemil Bey, birçok konuda olduğu gibi bu konuda da sembolik anlam taşır.

Ayrıca bütün bunlara ek olarak Tanburî Cemil Bey'in eser içerisinde esrimeler kuralını her formda çalıştırmadığı, eserin yahut formun hüviyetine uygun icra etmeye çalıştığı gözlenmektedir. Örneğin, Mevlevî musikisinden bir kesit olduğu anlaşılan Hicaz makamındaki Kadim Saz Eserini kemençe ile ağır bir tempoda icra ederken, alışlagelmiş Cemil Bey üslubunda değil gayet sade ve tekrar eden nakarat bölümlerinde dahi grafiğe riayet ettiği görülmektedir (bkz. Şekil 26). Cemil Bey'in çaldığı plakta *Hicaz Kadim Saz Eseri* olarak isimlendirilmiş eserin Bugün Mevlevî Ayinlerinde *Hicaz Son Yürük Semai* olarak icra edilen eserle *mertebe* ve temposu daha ağır olması dışında melodik yapısı hemen hemen aynıdır (bkz. Şekil 27⁴⁸⁵). Ayrıca Yürük Semai usulünde devam eden dördüncü hanesindeki melodinin de ayinlerin üçüncü selamlarında kullanılan beylik bir terennüm olduğu görülmektedir (bkz. Şekil 28⁴⁸⁶). Bu tertipte bir notaya başka bir kaynaktan rastlanmamıştır fakat “kadim” denilmesi, gelenekte böyle bir saz eseri formunun olduğunu düşündürmektedir.

⁴⁸⁵ Bu nota, <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınarak yeniden yazılmıştır.

⁴⁸⁶ Bu nota, <http://www.sanatmuziginotalari.com> isimli web sitesinden alınmıştır.

Hicaz Kadim Saz Eseri

Tanburi Cemil Bey'in Plak Kaydından

Beste: ?

Notaya Alan: Bekir Ş. Baloğlu

Usûl: Sengin Semai-Yürük Semai

1. Hane ve Teslim

(SON) II. Hane

III. Hane

IV. Hane

Şekil 26 Cemil Bey'in İcra Ettiği Şekliyle Hicaz Kadim Saz Eseri

Hicaz Son Yürük Semai

Usûl: Yürük Semai

Lâedrî



Şekil 27 Mevlevî Ayinlerinin sonunda çalınan Hicaz Son Yürük Semai



Şekil 28 Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Mehmet Celaleddin Dede'nin Dügâh Ayin'inden kesit

Bölüm 4: EFSANEVİ BİR KAHRAMAN OLARAK CEMİL BEY

4.1. Efsane ve Realite Arasında Bir Portre: Cemil Bey

Cemil Bey Türk müziğinde bireyselliğin ilk temsilcilerindendir. Fakat etrafında oluşan ve giderek büyüyen hareler gibi onu çevreleyen takipçileri büyük bir Cemil Bey kanonu oluşturmuşlardır. Cemil Bey'in önemi kadar bu anlatılar da önem kazanmış, tartışılmış ve yankıları kültürel alanda birçok dinamikleri uyandırmıştır.

Yakın dostlarının yazdığı hatıratın satır aralarında, Tanburî Cemil Bey'in yaşamı boyunca gördüğü itibarın yetersizliğinden bahsedilir⁴⁸⁷. Avrupa'lı bir virtüöz kadar kendi toplumunda değer bulamamasına yahut Osmanlı'da sanatçının kıymet görmesi anlamında değerli olan III. Selim dönemine ömrü hayatının tekabül etmeyeşine teessüf edilir⁴⁸⁸. Bu tür itirazlara bakılırsa Cemil Bey'in şöhreti, vefatından sonra artmıştır. Takriben bir milyon insanın yaşadığı Cemil Bey İstanbul'unun bugünle karşılaştırıldığında nüfusu çok az iken haberleşme imkânlarının da o oranda kısıtlı olduğu unutulmamalıdır. Cemil Bey, musiki çevrelerince ve bu sanatın hamisi olan kibar muhiti tarafından tanınmaktadır ki bu az sayıdaki kalburüstü muhibbanın Cemil Bey'i anlayıp anlatmaktaki rolü yadsınamaz. Fakat şöhretinin, nüfusun çoğunluğunu oluşturan alt ve orta sınıfa uzanması, ancak modern bir teşebbüsle; icralarının kaydedilmesi ve neşredilmesinden sonra olacaktır⁴⁸⁹. Malum olduğu üzere bu kayıtlar, en nihayetinde Tanburî Cemil'i, İstanbul ve hatta ülke sınırlarını aşan bir şöhrete ulaştıracaktır.

Cemil Bey'in bizatihi şöhretten hoşnut olup olmadığını bilmiyoruz⁴⁹⁰. Bütün büyük sanatçılarda olduğu gibi kişiliğinde narsist, melankolik ve dışavurumcu taraflar bulunabilir. İddia sahibi bir sanatçı olarak Cemil Bey'in, meşrebini mesleğe döndürmek gayretini ve

⁴⁸⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 119

⁴⁸⁸ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 119

⁴⁸⁹ Plaklar ve konserlerinden önce, İstanbul halkı arasında Cemil Bey'in tanındığına dair kanıtlar vardır. Ancak bu tanıyanların da yine müzisyenler olduğu anlaşılıyor. Bkz. Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2002, s.166-167

⁴⁹⁰ Musa Süreyya Bey'e yazdığı bir mektupta Cemil Bey'in, Avrupa'da konserler verilmesi gerekliliğini beyan etmesi ve bu meyanda "...şimdi bizim onların nezdine gitmemiz zarûriyât-ı ahvalden görünüyor. Bunları beyândan maksadım Avrupa'ya gidecek, onlarca henüz nâşinîde bir hey'et-i mûsikiyenin rağbet göreceğine kâni olduğumu ve vakt-i merhûnu gelince refâkatinizde bu seyâhati yapmakta tereddüt etmeyeceğimi bildirmektir" gibi ifadelerinden, Türk müziğini dünyaya tanıtmak isteğiyle birlikte bireysel bir sanatçı güdüsüyle tanınma arzusunun tezahür ettiği de çıkarılabilir. Bkz. Ahmet Kara, "age", 2010, s. 71

müziyenliği uğrunda özgürlüklerinin sınırlandırılmasına azami ölçüde karşı çıktığını biliyoruz. Somut olarak ifade etmek gerekirse *saray müzisyeni* olarak görev yapmaktan uzak durması⁴⁹¹ şöhretten kaçındığı anlamında düşünülmemelidir. Yine plaklara ve kovanlara kayıt yapmaktan imtina etmesi⁴⁹² de şöhreti sevmemesine değil, başka sosyal ve psikolojik sebeplere dayanır. Sosyal hayatın alışlageldik yapısının birdenbire değişmesi, bu değişimin birebir muhatabı olan, o anı yaşayan insanlar için çok daha çarpıcı ve adaptasyonu zaman isteyen olgulardır. Kuvvetle muhtemeldir ki; doğup büyüdüğü ortamın, içinde bulunma hayalini kurduğu düzenin değişmesi sonucu yeni mecralarda sanat icra etmek zorunda kalması (kayıtlar, biletli konserler vb.), Cemil Bey'in nezdinde *saray müzisyenliği* kadar uzak bir mesafededir. Yine biliyoruz ki ses kayıtlarının yapıldığı ilk yıllarda, onların tekrar tekrar dinleneceği pikaplar henüz yaygınlaşmamıştır. Bu sebeple, dönem aydınlarının bile kayıt teknolojisinin sanatçıyı hangi noktalara ulaştırabileceğini tahmin edememiş olması gayet anlaşılabilir bir durumdur. Cemil Bey'in, yaptığı kayıtları dinleyip bunlar arasında “iyi”, “daha az iyi” ve “fena” şeklinde derecelendirmeler yapması kayıtların işlerliğinin, tekrar dinlenebilmesinin önemi hakkında fikir sahibi olunduğunun göstergesidir⁴⁹³. Ancak kayıtların uzun yıllar mukavemet edeceği öngörüsü ne derecede hâkimdir bilinmez, zira çok yeni bir teknolojidir. Ününün hızla ve uzun yıllar sürecek derecede yayılacağı bilinci olsaydı, Cemil Bey plak kaydetme işine daha sıcak bakar mıydı? Bilemiyoruz. Cemil Bey'in ölümünün hemen ardından kaleme alınan bazı yazılarda, Batı müziğinin nota sayesindeki kalıcılığına, Türk müziğinin ise yazılı metinler ile kendisini geleceğe aksettirmedeki başarısızlığına atfen Cemil Bey'in de tıpkı kendinden öncekiler gibi unutulup gideceğine dair ilginç bir serzeniş görülür⁴⁹⁴. Nitekim Ali Rıfat Çağatay 1919'da, “...Bizler, Cemil'in iktidar ve maharetinin elyevm şahitleriyiz fakat

⁴⁹¹ “-Ya beni de Hayalî Mehmed Bey gibi Muzika'ya almaya kalkarlarsa? -Almazlar! -İrade çıkarsa ne yaparım? -Merak etmeyiniz, alsalar da size en aşağı miralay rütbesi verirler. -Aman efendim, ben o sırmalı esvablar içinde ne yaparım? Muhakkak ölürüm!” bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 102

⁴⁹² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 199, 202

⁴⁹³ Cemil Bey'in kayıtlarını derecelendirdiği defteri bugün Niyazi Sayın'ın kişisel arşivinde bulunmaktadır. Neşredilmiş bir kopyası için bkz. Cemal Ünlü, *age*, 2004, s. 460-489

⁴⁹⁴ “Evet, Cemil Bey pek çorak bir yerde akıp gitmeye mahkûm olan muazzam bir ruh sahibi idi; eğer onun elinde hâlâ iptidâî ruhlardan başka bir aleme hitap edemeyen bir lisan olsaydı, eğer şark musikisi denilen vasıta-i beyan ilmî ve mütekemmil bir lisan olsaydı, bugün Cemil Bey'de olduğu gibi sade müteallim ve Şarklı ruhunun ezeli gamlarına tercüman olmakla kalmaz; belki de bu ruhun bütün heyecanlarını ahlâfa nakleden bir alet olurdu. O zaman bizim de Cemil Bey'lerimiz ölürler, fakat musikileri yaşardı ve bizim de bir musikimiz olurdu.” Bkz. Hüseyin Kıyak, ed., “Musikimiz: Tanburi Cemil Bey'in Ufûlü Münasebetiyle”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 100

sonra...’’⁴⁹⁵ şeklindeki ifadelerini Cemil Bey’in maharetinin unutulacağına inanarak yazarken doğal olarak kayıtların ikbalini öngörememiştir. Aradan geçen uzun zamandan sonra Refik Fersan’ın şikayetleri ise hocasının sanatının unutulmasından ziyade mezarının bilinmemesi gibi Cemil Bey’in şahsiyetine yönelik kayıtsızlıklara karşıdır⁴⁹⁶.

Esasen, bıraktığı kayıtlar sayesinde kimsenin müdahalesine ihtiyaç olmaksızın vefatından sonra da Cemil Bey’in şöhreti yaşayabilirdi. Ne var ki sesin zapt edilmesinde ve çoğaltılmasında her geçen gün hem teknik olarak ilerleme sağlanmakta hem de kayıt ve müzisyen bağlamındaki sosyal ilişkilerde değişiklikler olmakta, yeni kaydedilen müzik/müzisyen yelpazesi hızla genişlemektedir. Süreç, -Cemil Bey gibi- popüler örneklerin kaydedilmesi ile başlamış, örneklerin popüler olması için kayıt yapılmasına doğru, yani kaydedilenlerin *popüler-meta* olageldiği bir yöne doğru evrilmiştir. Zaman içerisinde müzik üretim biçimleri, türleri ve dinleme alışkanlıklarında meydana gelen çok sayıdaki değişim ve çeşitlilik Türk müziğinin popülerliğini yitirmesine ve buna bağlı olarak Cemil Bey’in de bir ölçüde unutulmasına sebep olmuştur. Cemil Bey’i anlayan, himaye eden atmosfer değişikçe kibar muhitlerinin ilgisi ondan ve Türk müziğinden uzaklaşmışsa da gerek efsanevî şöhretinden gerekse müzikal kimliğinden ilham alan yeni arayışlar, Türk müziği mensubu müzisyenler arasında devam etmiştir. Ancak çok çeşitlenen bu müzik evreni içinde genel olarak saz müziği, sınırlı bir takipçi ve etki alanı bulabilmiştir. Sözlü musikide ise yeni ihtiyaçlara cevap veren yeni akımlar ve müzisyenler ortaya çıkmıştır. İstanbul meyhane müziği ile Dede Efendi ve Hacı Arif Bey’den tevarüd eden şarkı formunun dönüşümü, usul içinde ama serbest bir icrayı da gerektiren formatta bestelenen yeni şarkılarla belirgin olmaya başlamıştır. Selahattin Pınar, Yesârî Asım Arsoy, Rakım Elkutlu, Zeki Arif Ataergin gibi bestekârların verdiği bu eserler Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve daha sonra Zeki Müren gibi solistler tarafından yorumlanagelmıştır. Diğer taraftan İstanbul Radyosu’ndan Türk müziği ve Batı müziği örnekleri duyulmaya başlamış, koro mefhumu giderek yaygınlaşmış, şehirde konser sayılarında ve musiki cemiyetlerinde artışlar görülmüştür. Yine kültür hayatına tesir eden yeni bir olgu olan *sinema* için yapılan müziklerin de müzik algısının değişimine ve çeşitlenmesine hizmeti söz konusudur. Bu alanda da Mısır’dan getirilen filmlerdeki Arap

⁴⁹⁵ Bkz. Ali Rıfat Çağatay, “Tanburi Cemil Merhum 3”, *age*, 2017, s. 169

⁴⁹⁶ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 144

şarkılarının süresince bestelediği şarkılarla Sadettin Kaynak öncü olmuştur⁴⁹⁷. Müteakip yıllarda ise, Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyoekonomik gerçeklik, demografik olarak kırsaldan kentlere göçleri gerektirmiş, bu durum müzikte arabesk olarak kendini göstermiştir. Hafif müzik, pop müzik vb. isimlerle artacak bir tür çeşitliliği içerisinde Cemil Bey ve müziği ancak özel bir ilgiyle takip edilebilir boyutta kalmıştır⁴⁹⁸. Cemil Bey'den sonraki değişimin, müziğin yüzeyinde görünür olan etkileri bu şekildedir. Fakat derinde, yaşanan dünya ve hedeflenen dünya arasındaki hayaller, zaman zaman hayallerden vazgeçişler, toplumun farklı tabakaları arasındaki kültürel geçiş hali, eskiye dönüş ve benzeri siyasî ve ideolojik sancılar farklı sanatsal yönelimleri doğurmuştur.

Müzik araştırmalarındaki dili anlamak için, Türkiye'deki yirminci yüzyıl kültür politikaları hakkında Orhan Koçak'ın kullandığı tasnif modelini hatırlayabiliriz⁴⁹⁹. Bu tasnif, 1920'lerden 1970'lere uzanan süreçte önemli rol oynayan politik isimlerin söylem ve uygulamaları çevresinde değerlendirilmiştir. Sadece resmî tabakada işlenen politikaların genel karakterleri arasında yapılan bu tasnifte belirtilen zamansal kesitlerin her birinde, bir önceki devrin tesirinde sivil hareketler gözlenebilir. 1939'a kadar olan süre, Tanzimat'tan beri devam eden, Batı karşısında duyulan yenik ve “*çaresiz gecikmişlik*” hissiyle Ziya Gökalp'in sistemleştirdiği organizmacı düşüncenin politikalarıyla doludur⁵⁰⁰. Özetle bu anlayışın (Ziya Gökalp), Osmanlı ürünü maddi ve manevî kültür öğelerinin Arap ve Acem medeniyetinden alınma kabul edilip terk edilmesi gereken yabancı bir *medeniyet*; halk müziği, halk şiiri gibi ürünlerin ise *hars* olarak kabul edilip Batı medeniyetinin unsurlarıyla kaynaştırılarak yeni bir millî medeniyet yaratma tasavvuru olduğu malumdur. Türk müziğinin -1934'te kısa bir süreliğine de olsa- radyolarda yayınlanmasına yasak getirilmesi gibi, Türk müziği açısından Tanzimat döneminde yaşanan gelişmelerle paralellik arz eden birtakım menfî sonuçları olmuştur. Muhelif veya yandaş olsun Ziya Gökalp'ten sonraki akımlar kendilerini yine hep Ziya Gökalp'e göre konumlandırmışlardır. Koçak'ın Hasan Âli Yücel ve Yahya Kemal

⁴⁹⁷ Sadettin Kaynak ve film müziği besteciliği hakkında bir çalışma için bkz. Sinem Özdemir, “Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr Sadettin Kaynak”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2009

⁴⁹⁸ Elbette arabeskin doğuşu gibi burada konu edilen diğer hususların da daha detaylı izahatı vardır, yapılabilir. Ancak, konumuzun sınırlarını aşmamak için popüler müzik bağlamında Tanburî Cemil Bey ve sonrasında Türk müziği ile ilgili yaşananlara dair genel bir tablo gösterilmek istenmiştir.

⁴⁹⁹ Bkz. Orhan Koçak, “1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları”, içinde *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm*, c. 2, 9 c., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009

⁵⁰⁰ Ziya Gökalp'in yaklaşımları için bkz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1966

Beyatlı'nın düşüncelerinde sembolleştirdiği, saf bir Türk medeniyeti için her bilgi kaynağına açık, estetiğin evrensel kanunlarından yararlanmak isteyen, hümanistik ara dönem ise 1950'ye kadar devam eder⁵⁰¹.

1950 sonrası ise Demokrat Parti'nin Osmanlı'ya karşı esnek tutumunun şemsiyesi altında kültür-sanatın kendi haline bırakıldığı politikalar, o güne kadarki yaşanan tartışmalara adeta duyarsız bir sanatçı profili geliştirecek, Türk şiirinde *ikinci yeni* akımını doğuracaktır⁵⁰². Daha önceki devirlerde görüldüğü üzere istikbal vadeden müzisyen adaylarının Avrupa'da devlet eliyle okutulması söz konusu olmayacağı gibi bu müzisyenler konserlerini de artık devlet desteğini almaksızın kendi bireysel ilişkileriyle gerçekleştirebiliyorlardı. Koçak'ın ifadesiyle: *"Türk Beşlerinin alıcısı, esas olarak CHP iktidarıydı; oysa 50'ler kuşağının bu türden bir kurumsal alıcısı yoktu, kendi öğrencileri, yakın çevreleri ve başka sanatçı bireylerden oluşan, resmîyetdışı, gönüllü bir topluluğa sesleniyordu"*⁵⁰³. Bu dönemde devletin Batı müziğine desteği yine de tamamen kesilmiş denemez, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası görevine devam etmekte ve konserler vermektedir. Tam bu dönemde Türk müziğinde yeni bir söylem geliştirme cesareti sazendeler arasında belirmektedir. Fakat ikinci yeni gibi *harstan*, *medeniyetten* veya *kültürden* soyut değil bilakis ilhamını bu değerlerden alan bir anlayış olarak. Siyasî tartışmaların girdabından görece kurtulmuş, sanatta özgür ve cesur bir bireyleşmenin⁵⁰⁴ öncülleri olmaları sebebiyle bu dönemdeki şiir ve musiki hareketlerinin bir ortaklığından söz edilebilir. Ancak bu hareket de Tanburî Cemil Bey'in

⁵⁰¹ Bu dönemde, çoğunluğu Batı klasiklerinden oluşmak üzere yabancı edebî eserler Türkçe'ye çevrilip yayınlanmıştır. Ancak yine Avrupa'yı önceleyen bir bakış açısı alt metinde dikkat çeker. Bu dönemdeki politikalar da yine sonrasına tesir edecektir; Koçak'ın özetleriyle: *"Batıyı/dünyayı zamansızlaştırıp ebedileştirme ('Dünya Edebiyatından Klasikler') çabası da orta vadede daha yatıştırıcı bir etki göstermekle birlikte, Batı'nın ve dünyanın zamansallığıyla -hareket ettiği ve hep yeni bir şeyler çıkarabildiği gerçeğiyle- daha yoğun bir temas içine girildiği anda eski tedirginliklerin daha da alt üst edici biçimde yeniden ortaya çıkmasını önleyemeyecekti."* Bkz. Orhan Koçak, *age*, 2009, s. 410

⁵⁰² Bkz. Orhan Koçak, *age*, 2009, s. 407

⁵⁰³ Bkz. Orhan Koçak, *age*, 2009, s. 407. Bankalar ve üniversitelerin himayesinde sivil girişimlerle devam eden çok sesli müziğin 1950'li yıllardaki serencamı için bkz. Ayşe Handan Orhan, "1950-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 2011, s. 377-386

⁵⁰⁴ Türk müziğinde bireysel edimin görünürlüğü, Şerif Muhiddin Targan'a, Tanburî Cemil'e ve hatta yaptığı beste sayesinde idamdan kurtulan Sadullah Ağa'ya ve çok daha eskilere de götürülebilir. Lakin burada kastettiğimiz özgür bireyleşme, sanatçıların siyasî görüşleri olmaması anlamında düşünülmemelidir. Tanpınar'ın 1950'lerin yeni şiir akımları hakkında söylediği gibi sanatın, atmosferin malı olmaktan çıkması, şiirin havayı zapt etmekten vazgeçmesi ve orijinallik kaygısının varlığı, sanatın sanatçının kendisi için yapıldığı süreçlerin başlangıcıdır. Orhan Veli'den beri Ece Ayhan, Cemal Süreya vb. isimlerle beliren yeni şiir akımları, kelimenin gücünü araç olarak kullanırken; Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ikilisinde sembolleşen Türk müziği hareketleri ise eski kültürün araçlarını kullanarak bireyselliğe yelken açarlar.

temsil ettiği her kaynağa eşit yaklaşmak anlayışından doğduğu için Cemil Bey'in şahsı ve müziğine dair söylenen her yorum, altın değerinde kıymetli görülecektir. Bu madenin en büyük sarrafı ise şüphesiz Mesud Cemil'dir.

Tanburî Cemil Bey'in, tüm bu sancılı ideolojik düşüncelerin sahiplerine müzikal bir çare olarak görüldüğü anlaşılıyor. Nitekim Yahya Kemal'den Hasan  li Yücel'e, Refi' Cevad Ulunay'dan Cevat Memduh Altar'a kadar farklı kültürel fraksiyonlara mensup aydınlar, yazdıkları yazılarda Tanburî Cemil Bey'in müziğinin ışığından istifade etmişlerdir. Bu, Cemil Bey'in mzikalitesinin iyi anlaşılmasıyla orantılı değildir. Tanburî Cemil Bey'in çok yönlü ve *dilsiz* (enstrümantal) müziği, tüm zamanlarda ortaya çıkabilecek bütün ideolojilerin kendilerinden bir parça bulabilecekleri, açık bir iktidar alanı olarak tebarüz eder.

Cemil Bey'in yaşadığı dönemdeki Rauf Yekta Bey ve Suphi Ezgi gibi isimlerin -Cemil Bey'e karşı- biçimsel muhalefetlerinin ise çok sayıda alıcı bulamadığı söylenebilir. Zira Suphi Ezgi'nin tanburunu temsil eden yegâne talebesi Cemil  zbal'ın hocasının davasının peşinde olmadığı bilinmektedir⁵⁰⁵. Ancak Rauf Yekta ve Suphi Bey'in itirazlarının da bir ideolojinin tezahürü olduğu, fakat çıkış amacının tersine de olsa Cemil Bey efsanesine hizmet ettiği açıktır.

Bütün bu gelişmeler, aslında Tanburî Cemil Bey'in tamamen unutulmadığı sonucunu ortaya koymaktadır. Cemil Bey, her dönemde az veya çok sayıda takipçi ve dinleyici bulan bir sanatçıdır. Unutulmamıştır, fakat bu hercümerç içerisinde, özellikle çok popüler olduğu dönemlere şahitlik eden hayranları tarafından hatırlatılması gerekli görülmüştür. Bu uğurda onlarca isim büyük bir gayret göstermiş ve neticede devasa bir *Tanburî Cemil Bey efsanesi kllyatı* doğmuştur. Vefatından bu zamana uzanan süreçte, Tanburî Cemil Bey'in müziği hiç dinlenmemiş olsa bile sadece hakkında yazılanlar bir "Cemil Bey" merakı oluşturabilecek büyüklüktedir. Adeta Cemil Bey efsanesinin sıcak tutulmasına dikkat edencesine, anekdotlar tekrar tekrar farklı kelimelerle anlatılır; genellemeler ise çoğu zaman bu tekrar eden düzenekten dayanağını alır⁵⁰⁶. Bu kllyatın içerdiği tutarsız bilgilere bakıldığında, yazarların

⁵⁰⁵ Yılmaz Kale, Tanbur'da  sak Tavrı konulu görüşme, Gaziantep, 08 Eylül 2019

⁵⁰⁶ Zekai Dede'nin talebesi olmuş bestekâr Hayri Yenigün, Cemil Bey'le ilgili yazısında, sadece Mesud Cemil'in kitabındaki anekdotları kendi ifadeleriyle tekrar ederken bireysel yorumu da yine bir malumun tekrarıdır: "*Bu alanda umumî eşk r, Cemil Bey gibi bir dâhi virtzn ne kendisinden evvel gelmiş olduğuna ve ne de sonra gelebileceğine k nidir.*" Bkz. Hayri Yenigün, "age", 1970

birçok detayı doğrulamaya meyletmediği görüldüğü gibi esasen böyle bir ilgiye ihtiyaç duymamalarına sebep olan bir gerçeği de göstermektedir ki, ortada, ne söylenirse söylensin inanılası “üstün” bir müzik vardır. Farklı kaynaktan gelen, bilgiler takipçilerde hangisinin doğru olduğunu araştırmaya değil, hayran olunan isimle ilgili en yüceltici olanı bulmaya ve inanmaya teşvik eder. Efsaneye duyulan bu fanatik sevginin büyüklüğü, biyografi yazarı için okuyucusunun ilgisini toplayacağı bir tetikleyici olur. Bununla birlikte son yıllarda yapılan akademik çalışmaları bir kenara bırakırsak Cemil Bey efsanesinin yazıldığı dönemlerde istisnâ birkaç tashih denemesi dışında⁵⁰⁷, detaylardaki farklılıklar mesele edinilmemiştir. Onun müziğine hayran olan yazarın, sanatçıyla ilgili edindiği rastgele bilgileri, inanmak istedikleriyle birleştirdiği bir mecra olan yazılar; evvelki yazılarla, sadece beğenileri hareketlendirme hususunda tecrübe edilmişliği açısından ilgilenir. Akademik manada (gerçek bilgiye ulaşmak için çaba gösteren ve bilgiyi sınavan) yazıların metinlerarası etkileşimi, kısmen Mesud Cemil’in kitabından sonra başlar, zira en muteber kaynak olarak bu eser görülür. Bununla birlikte, Cemil Bey’in canlı tanıkları olan isimlerin, Mesud Cemil’in kitabından sonra yazdıkları metinlerde ise kitaba dahil edilmeyen anekdotları göstermek gayreti dikkat çekicidir⁵⁰⁸. Ne var ki bu metin de güvenilirliğinin asıl meşruiyetini bizzat mahdumu tarafından kaleme alınmış olmasından ziyade yazı dilindeki edebî yönün fevkaladeliğinden alır. Zira Mesud Cemil’in doğum ve ölüm tarihlerinde dahi hatalar yaptığı, daha sonra yapılan araştırmalar sonucunda anlaşılmıştır⁵⁰⁹.

Edebiyatta, zaman zaman öne çıkan bazı isimlerin yüceltilip diğerlerinin terkedilmesi meselesi, bilindiği üzere *kanon* olarak adlandırılır⁵¹⁰. Gregory Jusdanis, bu kavramın açılımını yaparken “...*Metinler belli bir amaç için ya ilginç veya yararlıdır ya da değildir; bazı metinler bir kilise kurmaya, felsefî bir paradigmayı güçlendirmeye ya da milli bir anlatı*

⁵⁰⁷ Örneğin dipnotlar koyarak mehzaz belirten İbnülemin Bey’in yazıları, dönemin diğer yazılarına nispetle daha titiz çalışılmış olduğu için muteberdir. Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958

⁵⁰⁸ Şevket Rado, Refi’ Cevad Ulunay ve Refik Fersan gibi isimlerin naklettikleri anekdotlar bunlara örnek gösterilebilir. Bkz. Şevket Rado, “age”, *Akşam Gazetesi*, 21 Mart 1948; Refik Fersan, “Bir Hatıra mı İstiyorsunuz?”, *age*, 2017; Refi’ Cevad Ulunay, “Musiki, Kaz ve Bülbül”, *Milliyet Gazetesi*, 17 Ocak 1960

⁵⁰⁹ İsmail Baha Sürelnan, İbnülemin Bey, Yılmaz Öztuna gibi birçok kaynak bu tarihlerle ilgili farklı görüşler ortaya atmışlardır.

⁵¹⁰ Bkz. Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 2007, s. 47-49

dokumaya diğerlerinden daha uygundur”⁵¹¹ der. Belli bir amaç doğrultusunda oluşan kanonun, bu amacını da millî kültür oluşturmak olduğunu söyleyerek kavramlaştırır. Yine Jusdanis’in ifadesiyle kanon “*Geçmişle bugün arasında bir kopukluk gören parçalara ayrılmış burjuva toplumunda, kanon idealize edilmiş bir gelenek deneyimini kolaylaştırır. Artık var olamayacak bir zaman yüzünden hissedilen melankoliyi ifade eder*”⁵¹². Tanburî Cemil Bey’in efsaneleştirildiği dönemler göz önünde bulundurulduğunda da böylesi bir durumdan söz etmek olasıdır. Sultan II. Abdülhamid’in huzura çağırıp dinlediği, daha sonra İttihat ve Terakkicilerin kendisine görevler yüklediği⁵¹³ Cemil Bey, vefatının hemen ardından bugüne değin anma konserleriyle, yazılarla yad edilmiş, anısına birçok sempozyum, panel, konser gibi etkinlikler tertip edilmiş bir sanatçıdır. Bütün bu süreçte Cemil Bey’in toplumda gördüğü değer, kitlesel olarak geniş ve yüzeysel değildir ancak her dönem, sayıca az da olsa derinlemesine takip edenleri var olmuştur diyebiliriz. Özetle, Cemil Bey’in unutulduğundan yakınılan dönemlerde, yerini alternatif bir denk isim almış değildir. Cemil Bey’in tanburundan farklı, İsak tavrına yakın bir icra üslubu ortaya koyan İzzettin Ökte, bunu yaparken bir başkaldırıyla değil evvela Cemil Bey gerçekliğine saygıyla işe koyulur. İzzettin Ökte’nin takipçisi olanlar da genel itibarıyla aynı saygı içerisindeyler.

Efsanevî Cemil Bey neşriyatında kullanılan dilin aşırılığı hakkında Refik Fersan’dan bir örnek verebiliriz. Fersan yazdığı kişisel hatıratında, hocası Cemil Bey ve birkaç kişiyle birlikte Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Celal Efendi’yi ziyaretlerini nakleder. Ancak bu anekdotun içeriğindeki detaylar, neşredilmek üzere kaleme aldığı bir başka makalede önemli değişiklikler gösterecektir. Şeyh Celal Efendi ile Cemil Bey’in karşılaşması, hatıratta şu şekilde geçer:

“İlan-ı Meşrutiyet’ten bir sene kadar evvel, zannedirim 1323’te (1907), Mayıs ayının berrak bir gününde, Cemil merhumla birlikte Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi merhum Celal Efendi hazretlerini ziyarete karar verdik. Cemil’in çok hürmet ettiği bu zât-ı şerifin ben de gıyaben meftunu idim. Emektar Şerif lalamızı da birlikte alarak Mevlevîhane’ye gittik. Semadan sonra, odalarına diğer zevatla birlikte bizi de kabul ettiler. Hepimiz bu nur gibi zatın muhterem ellerini öptük. Musafahadan sonra musiki bahsi açıldı. Hemen saz dolaplarındaki tanburlardan birini alarak, eski tavırda gayet kibar bir üslupla mütevası bir Neva taksimi lütfettiler. Cemil merhumdan da bir taksim rica ettiler. Derhal tanburla enfes bir taksim yaptı. Bunu müteakip benden de bir taksim rica ettiler. Bu iki üstadın huzurlarında taksime nasıl

⁵¹¹ Bkz. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 81

⁵¹² Bkz. Gregory Jusdanis, *age*, 1998, s. 82

⁵¹³ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 177

cesaret edebilirdim? Kendilerinden af diledim. Osman Bey merhumun Bestenigar Peşrev'ini hocamla birlikte çaldık. Mahzuz oldular, her ikimize de dua ettiler.”⁵¹⁴

Aynı anekdot, gazete makalesinde şu şekilde yer almaktadır:

“Cemil Bey bir gün bizde, Musa Süreyya Bey’le birlikte Yenikapı Mevlevîhanesi’nde Şeyh Celaleddin Dede’yi ziyaret edeceklerini söylemişti. Ben, çocukça bir hevesle ‘Hocam, ne olur, beni de götürün; dervişlerin nasıl döndüklerini o kadar merak ediyorum ki’ dedim. Akşam olunca, Musa Süreyya, hocam, babam ve ben, dördümüz, faytona atladık, doğru tekkeye. O gece ilk defa bir Mevlevî ayininde bulunuyordum. Semavi bir musikin, zamanı da mekanı da unutturur kutsal atmosferi içinde, beyaz tennureli semazenlerin, cazibeyi arz eden müstağni, yedi kat göğe yükselen melekler gibi hafif ve mesrur dönüşlerini, en küçük teferruatı dahi kaçırmamaya çalışarak, heyecan ürpertileri içinde seyrettim. Ayin bittikten sonra tekke tenhalaşmıştı. Şeyh Dede tanburunu aldı ve Cemil Bey’e, onun yeni bestelemiş olduğu bir peşrevi çaldı. Eskilerin ağır, ağırlı çalıştıydı bu. İlk gençlik ateşimin tahammülsüzlüğü içinde, gülmemi zor tutacak kadar yadırgamıştım bu üslubu. Hocamın birkaç senelik talebesi, daha doğrusu onun bir heyecan kasırgası olan ifade tarzının tesirinde, güneşle birlikte dönen gezegenler gibi dönen küçücük bir yıldızıydım. Hocamı bir defa dinledikten sonra, tanburun, kemençenin, udun, lavtanın başka türlü çalınabileceğini, hatta musiki hislerinin bir saz aleti üzerinde başka türlü anlatılabileceğini düşünmek imkânsızdı. [...] Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Celaleddin Dede’nin beni güldüren çalışını hocam, tam aksine, derin bir huşu içinde, gözleri dolarak dinlemişti. Bu da, insaniüstü duygulara sahip olduğunu söylerken hiç de mübalağa etmediğimiz dâhinin, fazilet timsali ahlakının ve sonsuz tevazuunun bir tecellisiydi sadece.”⁵¹⁵

Hangi yazının önce yazıldığına dair fikrimiz yok. Her iki yazıda da ziyaretin ilk olduğunu belirten ibareler, farklı ziyaretten bahsediliyor olma ihtimalini ortadan kaldırıyor. Hatıratında, *gıyabında meftun* olduğunu ve huzurunda taksim yapmaktan imtina ettiğini söyleyen Refik Fersan’ın, makalesinde Şeyh Celal Efendi’nin icrasının güzelliğinden kolaylıkla feragat edebildiği görülüyor.

Cemil Bey anlatılarının birçoğunda var olan bu türden duygusal yaklaşımlar, gerçeği perdeleyen bir sır olarak da yorumlanabilir. Fakat bu ifade tarzının, muhataplarını Cemil Bey’e yakınlaştırmak isteyen masum bir amaç barındırdığı da açıktır. Çünkü bir önceki kuşağın temsilcileri, müzik dünyasındaki çok yönlü değişimler karşısında bir panik havasına bürülüdür ve bu yüzden “Türkmüzikçiler”⁵¹⁶ (büyük bir çoğunluğu) Türk müziğini savunucu bir tutum geliştirmişlerdir. Cemil Bey’in vefat yıldönümlerinde, adına anma konserleri yapılması gerekliliği hususunda ilgili kurumları uyaran, yapılmadığı takdirde ise ağır eleştirisi

⁵¹⁴ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, s. 113

⁵¹⁵ Bkz. Refik Fersan, “Bir Hatıra mı İstiyorsunuz?”, *age*, 2017, s. 243

⁵¹⁶ Türk olup -Batı müziği gibi- başka kültür dairelerinin müziğini yapanların kast edilmediğini belirtmek amacıyla, Türk müziği ile meşgul olan müzisyenleri tarif etmek için “Türkmüzikçi” tabiri kullanılmıştır.

konusu olarak gündeme getiren Refi' Cevad Ulunay (1890-1968), bu paniği duyan isimlerden biridir:

“Tanburî Cemil Bey’in ölüm yıldönümü olan Cumartesi günü, radyoda ona bir yayın yapılacağı ümidiyle, oraya telefon ederek sorduk, bundan kimsenin haberi yoktu. Belki Pazar günü yayınlanır diye düşünerek radyoyu açtık, bekledik, yine bundan kimsenin haberi yoktu. Bugün öğrendiğimize göre Salı günü akşamı 21.15’te, iki gün sonra verilecekmiş. Pazar günü Cemil Bey’in yerine verilen program bir şeye benzese, sineye çekelim, fakat Cemil Bey’in ölüm yıldönümü münasebetiyle verilecek konserin, böyle ehemmiyetsiz bahanelerle gecikmesi pek çok dinleyicileri, her zaman olduğu gibi, hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu gibi programların evvelden bildirilmesi lazımdır, kim bilir kaç kişi, bizim gibi bekledi ve telefon etti, bu kadarcık zahmeti Radyo İdaresinden beklemek hakkımızdır.”⁵¹⁷

Cemil Bey’in, duygusal olarak canlandırılmak istendiği bu ifadelerle rasyonel bir ilişki kurulmadığı takdirde, bütün hatıratın safsatalarla dolu olduğu şeklinde bir yanlış sonuca ulaşılır ki, bu, kaynakların içerdiği doğru bilgilerden de mahrum olmak anlamına gelir. Diğer taraftan küçük veya büyük çapta yanıltıcılıklara götürse bile, bu mübalağalar gerçekten dâhi olan bir sanatçıyı anlatmak için yapılmış olamaz mı? Bu noktada araştırmacıların ve müzisyenlerin konuyu kendi zaviyeleri açısından değerlendirdiğini hatırlamak gerekir; her iki grup da Cemil Bey’e deha diyebilir fakat amaçları farklı olabilir. Araştırmacı, dehayı anlamak için bugünden çıkıp kendi dönemine gidebilir ancak sanatçı, onu anlamak için sanatçıyı tarihten çıkarıp bugüne getirir. Bununla birlikte sadece körü körüne taklitte kalmakla, takip edilen dehanın bugüne taşınamayacağı, yani bugünün sanatına katkı sağlanamayacağı açıktır. Fakat dehaya eleştirel gözlerle bakabilmiş, sanatını kendi zamanına indirgeyip kendisi de dahiyane bir etkinlik gösterebilmiş isimlerin yorumu, sanatın doğasına uygun olması bakımından araştırmacının yorumundan çok daha önemlidir. Zira araştırmacı anlamak isteyen, sanatçı ise anladığını kendi sanatına uyarlamak isteyendir.

⁵¹⁷ Bkz. Refi' Cevad Ulunay, “Subhi Ziya Konseri”, *Milliyet Gazetesi*, 01 Ağustos 1967. Ulunay’ın Cemil Bey’in yad edilmesi için kaleme aldığı uyarı mahiyetli yazılarının ömrünün son yıllarına tesadüf etmesi, ilk gençlik zamanlarının kültürel dokusunu yaşatma arzusu yahut bireysel bir nostaljik özlemin ifadesi olarak da okunabilir. Örneğin 1968 tarihli başka bir yazıda şu ifadelerle yer verir: “Belediye konservatuarının icra heyeti, her zaman büyük şair Yahya Kemal’in güfteleri hatırı için, sırf ona mahsus konserler tertip ettiği halde, bir defa da bir Tanburî Cemil konseri dinleyemedik. Bereket versin doktor Nevzat Atlığ bize, radyoda bu noksanı telafi ediyor, halbuki büyük şairimiz Yahya Kemal merhumun musiki ile dinlemekten başka bir alakası yoktur.” Aynı yazının devamında yine yâd edilmemesini tenkit ederken Cemil Bey’in cenaze merasimini de karikatürize ederek anlatır: “Geçmiş zamana ait bu hatıralar arasında, hüznle kaydedilecekleri de vardır, mesela bu musiki dehasının cenazesinde 20 kişi bulunmuş!.. Fakat bülbül sesli hafızlar kabrin başında Kur’ân’ı şakıdıkları zaman, etraftan işitenler koşmuşlar ve heyecan o hale gelmiş ki, Kur’ân’ı yarıda kesmeye mecbur olmuşlar. İbnül Emin Mahmud Kemal Bey’in teessüründen ayakta duramayarak bir mezar taşına sarılarak hüüngür hüüngür ağlaması bütün cemaate bir matem havası vermiş ve ağlamadık kimse kalmamış. İşte biz bu adamı ihmal ediyoruz. Cemil merhumun ne doğum gününü biliriz, ne ölüm gününü biliriz, üç-beş sene sonra belki, ismini de unutacağız” Bkz. Refi' Cevad Ulunay, “Kadirşinashık”, *Milliyet Gazetesi*, 06 Nisan 1968

Genel olarak biyografi yazımında efsaneler/mitler oluşurken, “*tanrısal bir kişiliğe atfedilen bir başarıyla gerçek bir sanatçının hatırasının geriye dönük olarak kahramanlaştırılması arasında*” fark olduğundan söz edilir⁵¹⁸. Bu anlamda Abdülbaki Nasır Dede’nin, *zıllullah-ı fi’l-arz*⁵¹⁹ olan III. Selim’e bazı makamların mucidi olarak atıfta bulunması ile Tanburî Cemil Bey’in enstrüman çalan elinin fotoğrafının çekilmesi⁵²⁰ veya sanatı hakkında sonradan söylenen bütün abartılı hikayeler farklı mahiyet barındırır⁵²¹. Ayrıca bu müzisyen-biyografların siyaseten hangi fraksiyona dahil olurlarsa olsunlar kendilerine bir kurucu baba figürü veya geleneksel deyimle *pîr* arayışında olmaları da anlaşılabilir bir durumdur. Zira sanat dediğimiz mefhum, Denis Dutton’un işaret ettiği gibi sadece eser odaklı düşünülemez, bazen yaratılan eser, bazen onun yaratım süreci ve daha çok bu nesnelerin bize yaşattıklarıdır sanat⁵²². Sanatın ucu açıklığı ve karmaşıklığı, başarı hakkında farklı yorumlar getirebilme, eleştirme özgürlüğü verir⁵²³. Bu yüzden, müzikolojik olarak Cemil Bey’in dehası gösterilmeye çalışıldığı zaman, başarı olarak hissedilen geniş alanın içinde olan ama bilimsel verilere dökmekte zorlanılan diğer bir yönün anlatılamama olasılığı vardır. Dolayısıyla sanatı ve sanatçıyı mümkün mertebe bütüncül olarak irdelemek ve eleştirilere tabi tutmak, eleştirinin sıhhati için yararlıdır. Bu objektif tutuma erişmek için bizden çok önce, sanatçının layık görüldüğü -ki yine onay vermekte hakkı bulunan otoritelerce kabul edilmiş- *dâhi* vasfını reddederek işe başlamak gerekmez. Sürecin sonunda duran, izleyici ve anlamaya çalışan araştırmacı olarak bizim görevimiz ancak; dehası tasdik edilen sanatçının, içinde yaşadığı toplumu, ürünlerini verdiği atmosferi incelemek, sanat eserlerini en ince ayrıntılarıyla mercek altına almak ve *dâhi Tanburî Cemil Bey* kültürünü oluşturan yaklaşımların sebeplerini incelemek olabilir. Tanburî Cemil Bey’in *dâhi* vasfını hak edişini müzikal olarak ispatlamak - büyük bir çoğunluk için bu her ne kadar gereksiz gibi görünse de- mümkündür. Fakat öncelikle, yukarıda özetlenen dönemlerdeki aydınların, kendi görüşlerini aktarmada biricik

⁵¹⁸ Bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *age*, 2016, s. 28

⁵¹⁹ “Yeryüzünde Allah’ın gölgesi” manasında: Halifeler, hükümdarlar için kullanılan bir Arapça bir yüceltme ibaresi. Osmanlı padişahları içinde kullanılmıştır. Bkz. Ferit Devellioğlu, “Zıll”, içinde *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lugat (Eski ve Yeni Harflerle)*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2004, s. 1185

⁵²⁰ Tasvir-i Efkâr gazetesinde 30 Temmuz 1916 tarihinde Cemil Bey’in ölümünün ardından yayınlanan fotoğraf için bkz. Sadun Aksüt, *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993, s. 245

⁵²¹ Buradan III. Selim’in sanatının tahfif edilebileceği anlamı çıkmaz, çıkarılmamalıdır. Zira III. Selim’e atıf yapılmasının da sanatsal olarak haklı gerekçeleri olabilir. Meşruiyetini tanrısalılığından veya salt sanatının gerçek etkisinden almış olsun, efsaneleşmiş isimlerin itibarlarını kolaylıkla kaybetmeyecekleri malumdur.

⁵²² Bkz. Denis Dutton, *Sanat İçgüdüsü-Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*, çev. Murat Turan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 64

⁵²³ Bkz. Denis Dutton, *age*, 2017, s. 67-68

kahraman olarak Cemil Bey’i göstermelerinin örnekleri üzerinde durmak yerinde olacaktır ki bu, Cemil Bey’in tarihsel bir karakter olarak önemini anlamak için gereklidir. Bu tarihî gerçeğin anlaşılması, müzisyen olmayı da gerektirmez. Halil İnalcık, tarihî biricikliğin önemini ve *efsane realitesini* şöyle özetler:

“...Tarihi tarih yapan güçler arasında inanç sistemleri ve efsaneler, gittikçe daha ciddi olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda efsane bir realitedir. Kahramanlar ve büyük işler efsanelerden doğar. Bunu tanımayan tarihçi tarihi anlayamaz. Bizde son kuşak tarihçiler arasında aşırı bir tarihî maddecilik moda olmuştur. Onlara göre, ideolojiler, yalnız maddî gerçeği kılıflayan bir haklı gösterme (legitimation) çabasıdır. Gerçekte bu tür insan, geç zamanların kapitalist toplumunun bir ürünüdür. Efsane, belki içeriği ile değil, tarihin yürütücüsü ve yaratıcısı olarak, maddî kazanç hırsı kadar gerçektir. Peygamber’in gaza bayraktarını onurlamak aşkı; fethe götüren etkenler arasında, ganimet hırsı ve devasa topraklar kadar, hatta belki hepsinden daha etkin olmuştur.”⁵²⁴

4.1.1 Biyografilerde Tanburî Cemil Bey Mitinin Oluşum Süreci

Açıkça söylenebilir ki Tanburî Cemil Bey’in dehasının en keskin göstergesi bu beğeni şablonlarının diğer sanatçılar arasındaki kabul görmüşlüğüdür. Ernst Kris ve Otto Kurz’un kaleme aldıkları *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane Mit ve Büyü*⁵²⁵ isimli çalışmada, resim sanatının büyük temsilcilerinin biyografilerinde tekrar eden *mit*’ler ve bunların kullanımının kanunlaşması süreçleri anlatılmış, üstelik sadece Avrupa sanatından değil Çin, Hind, Antik Mısır, Antik Yunan ve hatta Türk sanatçılarından örnekler verilerek tüm insanlığın sanatçıya karşı kolektif bir algısı olabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Geniş bir zaman yelpazesinde yer verilen örneklerde; kimi anekdotların sanatçı biyografilerinde kabul görmüş kalıplar olduğu ve kısmen değiştirilerek bazen de aynen alınarak farklı sanatçılar için kullanıldığı görülür⁵²⁶. Tanburî Cemil Bey anlatılarında sıkça görülen diğer dâhilerle karşılaştırmalar da her *dâhi* sanatçıda ortak özellikler aramaya yönelik bu kadim hafızanın yansımaları olarak değerlendirilebilir. Bilindiği gibi Cemil Bey; Chopin⁵²⁷, Shakespeare (s.60), Wagner, Schubert, Schumann⁵²⁸, Paganini⁵²⁹, Jacques Thibaud, Henri Marteau⁵³⁰, Victor Hugo⁵³¹ ve

⁵²⁴ Bkz. Halil İnalcık, *İstanbul Tarihi Araştırmaları-Fetihten Sonra İstanbul’un Yeniden İnşası Bilâd-ı Selâse*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 426

⁵²⁵ Bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.

⁵²⁶ Bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *age*, 2016, s. 16-17

⁵²⁷ Bkz. Cevad Memduh Altar, “1908 Meşrutiyetinde Chopin ve Tanburî Cemil Bey”, 1963

⁵²⁸ Wagner Schumann ve Schubert benzetmesi Yılmaz Öztuna ve sonra da Vefik Ataç tarafından yapılmıştır. Bkz. Yılmaz Öztuna, “Cemil Bey [Tanburî]”, içinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969; Vefik Ataç, “İcracılar-Tanburî Cemil Bey”, *Musiki ve Nota*, Mart 1983, s. 23

⁵²⁹ Bkz. Hilmi Rit, “age”, *Milliyet Gazetesi*, 27 Temmuz 1967

hatta Beatles⁵³² ile özdeşleştirilmiş, ortak özellikleri aranmıştır. Hatta Tanburî Cemil Bey'in bizzat kendisini de Mozart'a benzettiğini biliyoruz⁵³³. Ayrıca bu benzetmeleri yapan yazarların kıyasladıkları isimlerin seçiminde Batı kültürünü yakinen takip ettiklerini göstermek amacı da tahmin edilebilir. Diğer taraftan, meseleye farklı bir cenahtan bakan Ulunay, Cemil Bey'le Türk müziği tarihindeki dehaları selamlama çabasıdadır: “*Tanburî Cemil merhum, son asır Türk musikisinin ancak Dede'lerle, Seyyid Nuh'larla, Hafız Postlarla mukayese edilebilecek bir 'dehâ' dır*”⁵³⁴. Hatta yine başka yorumlarda ‘Türklerin, sanat sırrına eren ilk büyük musikişinası’ denecek kadar ileri götürülmüştür⁵³⁵. Cemil Bey'in vefatının ardından icracılığı ve kişisel karakterinin özellikleri hakkında yazılanlar da tıpkı dünyanın dört bir tarafındaki dâhilerin anlatıldığı anekdotlarla uyum içindedir. Bir dâhinin dehası, her zaman başka bir dâhinin hayatıyla kesişen yönlerine bakılarak anlaşılmaz elbette. Ancak hayat çizgilerindeki dikkat çeken ortaklıklar sıradan bir insana yakıştıramayacak kadar olağanüstü ise bu kesişme noktaları da dikkatli araştırmacı için dehanın bir delili olabilir.

Tanburî Cemil Bey'e dair anlatılan anekdotlar genel itibariyle sanatçının eserleri (taksimleri, eser icrası veya kompozisyonları) yahut kişisel özellikleri üzerinden türetilir. Cemil Bey anlatıcısı hayal gücünü, müzisyenler sınıfının ve dâhiler sınıfının tipik kaderine

⁵³⁰ Jacques Thibaud, Henri Marteau benzetmesi Ali Rıfat Çağatay tarafından yapılmıştır. Bkz. Ali Rıfat Çağatay, “Tanburî Cemil Merhum 2”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 166

⁵³¹ “*Romantizmi tek başına dev omuzlarında Victor Hugo nasıl taşıdı ise, 'Cemil' de dehasıyla Türk musikisinin huzurunda herkese baş eğdirmişti*” bkz. Hakkı Süha Gezgin, “Tanburî Cemil'in Elleri”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017), 219

⁵³² Bkz. Murat Bjedug, “Tanburî Cemil Bey ve Beatles nerede ortaklaşıyor?”, 29 Nisan 2016, <https://t24.com.tr/yazarlar/murat-bjedug/tanburi-cemil-bey-ve-beatles-nerede-ortaklasiyor>, 14444.

⁵³³ Rauf Yekta Bey'in Cemil Bey'e dair yazılarında verdiği bilgiye göre sinir hastalığından dolayı görülen garip hallerinden dolayı Cemil Bey kendisini W. A. Mozart'a benzetmektedir. “*Mübtela olduğu illeti asabiyye saikasıyla bazı garaibi ahvali meşhud olur, bunu kendisi de itiraf ederek bu gibi hallerini -vaktiyle terceme-i hâlini okuduğu- esâtize-i garbiyeden Mozart'ın etvar-ı garibesine müşabih bulur idi.*” Bkz. İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *age*, 1958, s. 119

⁵³⁴ Bkz. Refî Cevad Ulunay, “Tanburî Cemil Merhum”, *Milliyet Gazetesi*, 03 Ağustos 1967. Hakkı Süha Gezgin'in de yine benzer bir benzetmesi vardır: “*Edebiyatımızda Hamid ne ise, musikimizde de Cemil odur. Hamid nasıl Fuzulî'den, Nedim'den, Şeyh Galip'ten topladıklarını dehasının terkip teknesinde yoğurup yepyeni bir sanat yaratmışsa, Cemil de, Dede'lerin, İtrî'lerin muazzam mirasından bambaşka bir nağme kainatı kurmuştur.*” Bkz. Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, ed. Beşir Ayvazoğlu, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013, s. 410

⁵³⁵ Güzin Şefik'e (1924) ait ifadeler tam olarak şu şekildedir: “*Eserlerindeki derin ifade kudretiyle müsikiye yenilik getiren Cemil Bey; yarınki sanatı içinde yaşamış ve ölmüş, hayli bir tahassüsle çaldığı sazını halkın ruhuna kadar duyuramamış bir zavallı sanatkarımızdır: geçenlerde musikişinaslarımızdan biri Tanburî Cemil Bey için 'sanat sırrına ermiş, ilk büyük Türk musikişinasımız Cemil Bey'dir' diyordu.*” Bkz. Ahmet Kara, “age”, 2010, s. 175

oturtmak ister⁵³⁶. Tanburî Cemil Bey anlatılarında görülen uydurma anekdotlar, olağanüstü insanlarda olması beklenen durumların biyografiyi zenginleştirmek maksadıyla eklenmiş olmalıdır. Abartılı veya en yalın haliyle de olsa gerçek olan anekdotlar ise bir ölçüde dâhilerin müşterek kaderine hayret etmeye ve ettirmeye sebep olur. Diğer bir ifadeyle, yüzyıllardır diğer dâhilerde deveren eden ortak kaderin Cemil Bey'in hayatında tekerrür edişinin ispatıdır. Ortak anekdotlar, Doğu ve Batı medeniyetlerinin geleneklerinde var olan örneklerin devamıdır. Fakat biyografi düzenindeki anlatım biçiminin, bu konuda çok daha önceden sistematik çalışmalar yapılmış Avrupa'daki sanatçı biyografilerinden devşirildiği anlaşıyor. Anlatıcılar zaman zaman, bu Avrupaî yöntemi kullandıklarını ifade etmekten de kaçınmamışlardır. Bu duruma bir örnek olarak Mesud Cemil, harika çocuk diye kime denildiğini başka örneklerden bildiğini gösterircesine konuşur:

*"...Normalden üstün istidatlar ise üç-dört yaşından itibaren, dikkat edilse de, edilmese de önüne geçilmez bir kaynayıyla, kabına sığmayan bir cisim gibi taşar, fışkırır, muhitin verdiği imkânların kalıpları içine girer, sonunda bu kalıpları mutlaka çatlatır, hastalık veya ölüm engellerinden biri yolunu kesinceye kadar cemiyeti kah kızdırarak, kah büyüleyerek, dayanılmaz tazyikiyle yürür giderler."*⁵³⁷

Benzer bir bilgi itirafını da Refik Fersan, müziğin hayvanlar ve cansız varlıklar üzerindeki etkisinden bahsederken verir:

*"Eski Yunanlıların efsanelerine göre 'Amphion' sazıyla terennüm ederken, çıkardığı latif nağmelerin ahengiyle müstahsen olan taşlar kendiliklerinden hareket ederek muntazam bir şekilde yekdiğeri üzerine konarlarmış. 'Orphe'nin tegannisi esnasında da bütün vahşi hayvanlar sesin geldiği tarafa doğru koşarlar, ağaçlar da dallarını sallayarak bu ahenge katılırlarmış! Buna benzer vak'alara ben de şahid oldum."*⁵³⁸

Cemil Bey anlatılarındaki mitsel motiflerin diğer biyografilerle benzeşen başlıklarını şu şekilde sıralayabiliriz: a) Olağanüstü çocukluk dönemi, b) Otodidaktizm vurgusu (Dâd-ı Hudâ kabiliyet), c) Çalışkanlık, d) Yalnızlık, e) Özel bir iktidar alanına mensubiyet (gelenekçi/modern/dinî/seküler/İstanbul müziği), f) Rekabet (kıyaslama), g) İlahi sanatçı (divino artista). Bu tasnifin yapılmasında, Kris ve Kurz'un altını çizdiği biyografi

⁵³⁶ Kris ve Kurz'un, sanatçı biyografileriyle ilgili vardıkları sonuçlardan biri şu şekildedir: *"Biyografiler, bir yandan tipik olayları kayda geçirir; diğer yandan, bu suretle belli bir meslek sınıfının tipik kaderini şekillendirir. Bir zanaatla uğraşan kişi belli ölçüde bu tipik yazgıya ya da kadere boyun eğer. Bu etki, özellikle ya da öncelikle bireyin bilinçli düşüncesine ya da davranışına bağlı değildir (ki bu düşünce ya da davranış, belirli bir 'meslek etiği' şeklini alabilir) bilinçdışıyla ilintilidir. Gösterdiğimiz psikoloji sahası, 'canlandırılan biyografi' diye anılabilir."* Bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *age*, 2016, s. 139

⁵³⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 47

⁵³⁸ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 111

motiflerinden ilhamla yola çıkılmış ancak tamamen oraya bağlı kalınmamıştır. Zira Kris ve Kurz, farklı sanatçı biyografileri içinde tekrar eden motifler üzerine bir değerlendirme yapmışlardır. Burada ise diğer biyografilerde tekrar eden motiflere ek olarak sadece Cemil Bey'in biyografilerinde görülen ve farklı versiyonlarla tekrar eden motifler de ele alınmıştır. Bu motiflere başkaları da eklenebilir yahut tamamen farklı bir tasnif modeli de önerilebilir. Ayrıca bu tasnif, bütün detayları incelemek iddiasını da içermez, Cemil Bey'in, biyografilerde mitleştirildiği ve diğer efsaneleştirilmiş sanatçıların biyografileriyle eşleştirilmeye çalışıldığı iddiamızı delillendirecek belirgin örneklerle mümkün mertebe yer verilmiştir. Cemil Bey'e atfedilmiş irili ufaklı birçok mit, bu başlıktaki anekdotlar etrafında değerlendirilebilir. Sadece bir anekdotun birden fazla özelliği içerdiği durumlarda birden fazla başlık altında tekrar değerlendirildiği görülecektir. Cemil Bey mitinin oluşum sürecini irdelemek olan asıl gayemizle beraber, ilgili literatür de bir ölçüde tanıtılmış olacaktır. Bu bölümde, sanatçının hayatına dair bütün detaylar incelenmemiş, kimi hususlar daha geniş olarak ilgili başlıklar altında ele alınmıştır. Şunu da tekrar hatırlatmak gerekir ki kaynaklar abartılı veya gerçekten tamamen farklı bir mahiyette de olsa her kaynağa, efsanevî karakterin oluşum sürecine katkı sağladığı için eşit olarak yaklaşmıştır.

a) Çocuklukta keşfedilen yetenek: Birçok dâhi biyografisinde görülen ortak motiflerden biri üstün yeteneğin küçük yaşlarda belirmesi ve bu durumu tesadüfen keşfeden birinin olmasıdır. Ernst ve Kris'in kitabında Cimabue ve Giotto'nun hayat hikayeleriyle formüleleştirilen bu motif⁵³⁹ Cemil Bey'in dehasının nüvelerinin çocukluğunda belirdiğine dair ifadelerde de görülür. Mesud Cemil, babasının çocukluğuna şahitlik edecek kimse kalmadığını söylerken harika çocuk vasıflarını göstermesini erken gençlik dönemine dair işittiklerine dayandırır. Dehasının göstergesi olabilecek bir olay olarak Mesud Cemil'in verdiği meşhur örnek, Cemil Bey'in çocuk yaşlarında iken bardaklara farklı miktarlarda su doldurmak suretiyle yaptığı ilkel enstrümanla anlamlı melodiler üretmesidir.

⁵³⁹ Örnekler için bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *age*, 2016, s. 34-35. Türk müziğinden bir örnek ise İzzettin Ökte'den bahsedilen bir yazıdan verilebilir ki Cemil Bey'in hayatıyla paralel noktalar aranması bakımından önemlidir: *"Ne gariptir ki, en asil ve eski Türk sazı olan tanbura aşık olanların bir çoğu, bu saza gizli başlamışlar. Büyük sanatkâr Tanburî Cemil'in, çocukluğunda, Küçükçekmece'de büyükbabasının çiftliğinde lalası Lenber Ağa'nın tanburunu alıp yüke saklanarak çalıştığı malumdur. Yine Cemil'in talebesi merhum Fuat Bey de önce babasından gizli çalışmıştı. Mesut Cemil'in tanburla ilk sevişmesi de yine yabancı kulaklardan uzak köşelerde başlamıştı. Şimdi genç ve değerli tanburümüz İzzettin Ökte'nin de çocukken ağabeyi için alınan tanburu kaçamak suretiyle çala çala bugünkü parlak sanatkâr seviyesinin ilk basamaklarına adım atmış olduğunu öğreniyoruz."* Bkz. "İzzettin Ökte", *Radyo Dergisi*, 1942, s. 19

“Küçük Cemil’de on-oniki yaşlarında görülen tezahürler ve daha sonraki hayatı öğretiyor ki, o, bu cins olağanüstü bir kabiliyetti. [...] uzun parmaklı, yumuşak, fakat sinirli elleri yarı karanlık kilerin raflarından bardakları indiriyor, bunları sıraya diziyor, altın yapmak için titreyen bir alşimist dikkat ve ihtirasıyla bu bardaklara kalaylı bir maşrapadan su dolduruyor; iniyor, kalkıyor, ölçüyor, biçiyor. Sağ elinde ince bir değnek, sol elinde maşrapa, daha iyi işitmek için bir kulağını bardaklara vererek su seviyelerini ölçüyor, bir bardaktan öbürüne aktarıyor.”⁵⁴⁰

Ancak Mesud Cemil, kitabından evvel 1942’de yayınladığı bir makalede, Cemil Bey’in oniki yaşlarından tanburla iştihar ettiği dönem olarak bahsetmektedir⁵⁴¹. Yine dehasının doğuştan olduğunun kesinliği vurgulunan bu yazıdaki bilgiler, daha sonraki yazarlarda görülen bilgi karışıklığının muhtemel sebebidir⁵⁴².

Tanburî Cemil Bey’in 14-15 yaşlarına tekabül eden bir hatırasını ise Rauf Yekta Bey, tanıştıkları günün anısı olarak paylaşır. Gerçek bir hatıra da olsa bu anekdotun, yine Cemil Bey’in dâhi çocuk olması önermesine destek olmak maksadıyla süslü bir üslupla anlatıldığı açıktır. Zira Rauf Yekta Bey bir makalenin neredeyse tamamını bu hikayeye ayırır. Bu karşılaşmanın özeti mahiyetindeki ifadeleri şu şekildedir:

“Cemil Bey ile bidayet-i muarefem 1304 [1887] senesi Ramazanı evâsıtına müsadiftir ki merhumun ilk âvân-ı iştihârı dahi o tarihten başlar. Kalem mümeyyizimiz Hacı Remzi Bey’in meduvven bulunduğumuz Bebek’teki yalısının vâsi salonunda iftardan sonra otururken, yalının -hatırında kaldığına göre- merhumun amcası Refik Bey tarafından müsteciren işgal edilen diğer kısmında misafir bulunan Cemil Bey, hane sahibinin vuku bulan davet ve ricası üzerine amcasıyla beraber bizim bulunduğumuz tarafa gelmiş ve mahcubane bir köşede ahz-ı mevki etmiş idi. O esnada merhum ancak on altı yaşlarında tahmin olunacak bir çağda idi. Biraz havai bahislerden sonra söz musikiye intikal etti. Benim kulaklarım zaten Cemil Bey’in her gün kalemde mümeyyizimizden işittiğim medâyihiyle dolmuş ve kalemdeki bütün rûfeka ise merhumun tanburuna adeta gıyaben âşık olmuş bulunduğu cihetle açılan bab-ı musahabenin pek uzamaması matlup bulunmakta ve bir an evvel merhumun tanburuyla teşnîf-i âzâna sabırsızlıkla intizar edilmekte idi.”⁵⁴³

Cemil Bey’in kendi kaleminden otobiyografi metnine ulaşmış olması bakımından Rauf Yekta Bey’in verdiği bilgiler daha güvenilir, denebilir. Rauf Yekta Bey, Cemil Bey’in tanbura intisabının tarihini başka bir yazısında şu ifadelerle doğrular:

⁵⁴⁰ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 47-48

⁵⁴¹ Bkz. Şerif Sait Çeren, “age”, 1942, s. 4

⁵⁴² Yılmaz Öztuna da aynı şekilde 10-12 yaşlarında tanbur ile şöhet bulduğu iddiasındadır. Bkz. Yılmaz Öztuna, “Cemil Bey [Tanburî]”, içinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969).

⁵⁴³ Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburi Cemil Bey 1”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 109. Ayrıca burada, aynı yaşta olmalarına rağmen Rauf Yekta Bey’in sadece Cemil Bey’in 16 yaşlarında olmasını söylemesi, eski münazaralı dilinden uzak bu övgü dolu yazısında bile tarif ettiği müzisyen ile kendisi arasındaki mesafeyi koruma gayretinde olduğunu düşündürür.

“Cemil Bey’in tab’ında meknuz olan istidad-ı harikulade-i musiki o derece seri bir surette inkişaf etmiş idi ki henüz on beş yaşında iken, yani tanbura başladığı tarihten itibaren hemen iki senelik bir müddet-i cüz’iye zarfında tanbur gibi çetin bir saz üzerinde bir reh-i nârefti açarak bir büyük inkılap vücuda getirmiş ve pir ü berna bütün esatize-i sınaate mehareti dahiyanesini teslim ettirmiştir.”⁵⁴⁴

Dâhi biyografilerinde görülen yeteneğin tesadüfen keşfedilmesi metaforu da Cemil Bey biyografilerinde rastlanan bir durumdur. Cemil Bey’in hayatında bu anekdot tipinin kahramanları, amcasının çiftliğinde kahyâ olan Lenber Ağa, kardeşi Ahmet Bey ve onun hocası Tanburî Ali Efendi’lerdir. Ağabeyi Ahmed Bey ve amcaoğlu Kanunî Sait Efendi, müzik bilgilerini ilerletmek niyetiyle, üstad Tanburî Ali Efendi’yi haftada bir gün evlerine ders vermesi için davet ederler ve bu meşkler, müziğe meraklı küçük Cemil için hoş bir tesadüftür, Ali Efendi’nin geçtiği eserleri o da gizlice bir köşeden dinleyerek takip eder⁵⁴⁵. Bu anekdot, Cemil Bey’in Ali Efendi’yi, birkaç yıl sonra huzurunda tanbur çalarak tanışmalarından çok daha öncesinde tanıdığını göstermesi bakımından önemlidir.

Cemil Bey, bu meşk devam ederken evde mevcut bulunan sazların hepsini denediğini belirtmesine rağmen, biyografilerde Lenber Ağa ile olan hikayesi, Cemil Bey’in tanburla ilk karşılaşması olarak masalsı bir anlatım içinde sunulur. Lenber Ağa hikayesi özetle şöyledir: Küçük yaşında babasının vefatı üzerine amcası Refik Bey’in himayesinde yaşamaya başlayan Cemil Bey, yazları amcasının Anbarlı’da bulunan çiftliğinde geçirmektedir. Burada, çiftliğin kahyâsı olan Lenber Ağa’nın tanburunu kendi kendine, herkesten gizli çalmaya başlar; Lenber Ağa bir gün, küçük Cemil’in tanburla bu gizli meşgalesine tesadüf eder ve rahatça çalabilmesi için imkân sağlar⁵⁴⁶. Kısa sürede tanburu çalmaya muvaffak olan Cemil Bey’i amcasına takdim eden de yine Lenber Ağa’dır⁵⁴⁷. Bu olaydan sonra ağabeyi Ahmet Bey, şehre vardıklarında Cemil’e bir tanbur hediye edecektir.

Tanburî Ali Efendi ile Cemil Bey’in daha sonraki münasebet derecesi ise anlatılarda muğlak bir durumdadır. Anlatılanlara göre Tanburî Ali Efendi, Cemil Bey’in 12-13 yaşlarında çaldığı tanburunu dinlemiş ve çok beğenmiştir. Mesud Bey’in Şehremini Mazhar Paşa’nın evinde gerçekleştiğine ihtimal verdiği bu karşılaşmada Ali Efendi, küçük Cemil’e şu sözleri söylemiştir: *“Evladım, bunca senedir bu sazı çaldım. Eh, şöyle böyle biraz yendik de*

⁵⁴⁴ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*, 1958, s. 118

⁵⁴⁵ Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 2”, *age*, 2017, s. 116-118

⁵⁴⁶ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 51-53

⁵⁴⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 51

sanırdım. Şimdi, seni dinledikten sonra, bir daha tanburu elime almayacağım”⁵⁴⁸. Bu anekdotun yazarı Mesud Bey, bu tarihten beş sene evvel, karşılaşmanın başka bir versiyonunu da yine kendisi paylaşmıştır: “Daha on iki yaşlarındayken kendisini dinleyen üstad Tanburî Ali Efendi’ye de ‘Aksaray’da bir çocuk dinledim. Bir daha tanbur çalmaya tövbe ettim. Kırıp atacağım’ dedirten bu müstesna yaradılış...”⁵⁴⁹. Tanburu kırmak ile bir daha eline almamak arasında görülen en büyük fark, başka detaylarda da tebarüz eder; örneğin Mehmed Baha Pars’ın Ali Efendi’den bizzat duyduğunu söylediği sözleri şu şekildedir: “...Geçen gün Aksaray’da tanbur çalan bir çocuk dinledim, tabi malumat-ı musikisi o kadar derin değildi. Fakat parmaklarındaki sürat beni hayretlere düşürdü. Ve eve avdet ettiğim zaman çocukluk etmiş olacağıma kani olmasa idim derhal tanburumu kıracaktım...”⁵⁵⁰. Anekdot, bazen iktibas edilen kaynak belirtilmeksizin aynen kopyalanırken⁵⁵¹ bazen de Rüştü Şardağ’ın yazısında olduğu gibi yine kaynak gösterilmeksizin aşırı bir mübalağaya sürüklenir: “...Tanburî Ali Efendi’nin bu gencecik çocuğun Tanburî İsak Efendi’den bu yana sürdürülen klasik tanbur tavrına getirdiği yenilik karşısında hislenerek ağladığını –‘Sen benim hocamsın. Seni tenkid edenlere bakma. Tanburda da, kemençede de yeni bir yol açtın!’ dediğini biliyoruz”⁵⁵². Tanburî Necdet Yaşar’ın gayretleriyle Cemil Bey’in mezarının bulunmasını konu eden 1995 tarihli bir gazete haberi ise bu bilgi kirliliği birikiminin neticesini gösterir niteliktedir. Haberde ilişitirilen notta şu ibareler yer alır: “13 yaşında, Tanburî Ali Efendi onu tüm zamanların en iyi tanbur ustası ilan etti. 20 yaşında Sultan Abdülhamid II için saraydaki ilk konserini verdi”⁵⁵³. Anlatıların büyük çoğunluğunun sadece Ali Efendi’nin Cemil Bey’e olan ilgisi üzerinde yoğunlaşması, karşılaşmanın başka yönlerinin de irdelenmemesine yol açmış gözüküyor. Dolayısıyla karşılaşma sırasında, Cemil Bey’in Ali Efendi’ye kim tarafından ve nasıl takdim edildiği, yıllar evvel ev meşklerindeki karşılaşmışlığın konuşulup konuşulmadığı,

⁵⁴⁸ Bkz. Mesud Cemil, *Tanburî Cemil’in Hayatı*, Ankara: Sakarya Basımevi, 1947, s. 36. Aynı anekdot Sadi Yaver Ataman tarafından şu şekilde aktarılır: “Bunca yıldır bu sazı çalığımı sanırdım, bundan böyle bu tanburu elime almam”. Bkz. Sadi Yaver Ataman, *Mehmet Sadi Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 28

⁵⁴⁹ Bkz. Şerif Sait Çeren, “age”, 1942, s. 5

⁵⁵⁰ Bkz. Münevver Beste Aydın, “Âlem-i Mûsikî (Çevriyazım ve İnceleme)”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 2004, s. 56

⁵⁵¹ Bkz. Hayri Yenigün, “Tanburî Cemil Bey”, 1970, s. 8 ve Cinuçen Tanrıkorur, “Tanburî Cemil Bey Çalıyor Eski Plakta - Dahi Virtuozenin 52’nci Ölüm Yıldönümü Dolayısıyla Müzikli Anma Günü”, *Musiki Mecmuası*, Aralık 1968, s. 19

⁵⁵² Bkz. Rüştü Şardağ, “Tanburî Cemil Bey Çalıyor Eski Plakta”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 297.

⁵⁵³ Bkz. Lale Barçın İmer, “Tanburî Cemil Bey’in Mezarını Buldular”, *Hürriyet Gazetesi*, 12 Ekim 1995

Ali Efendi'nin sözlerine karşılık Cemil Bey'in nasıl tepki verdiği, Ali Efendi'nin bu çocuğun eğitimiyle ilgili vb. başka bir şey söyleyip söylemediği maalesef bilinmemektedir.

b) Otodidaktizm vurgusu (Dâd-ı Hudâ Kabiliyet): Bir sanatta kendi kendine, hocasız olarak ilerleme kaydetmek, sanatçı biyografilerinde sıkça rastlanan bir motiftir. Biyografilerde, başarıya hocasız olarak erişilmesi, sanatçının ilahî bir kaynaktan beslendiği vurgusunu destekler, eğitime muhtaç veya normal insanlarla ayrımının yapılmasına otodidaktizm motifi yardımcı olur. Dehasına dikkat çekilmek istenen Cemil Bey'in de bu tür temalarla anılmasına sıkça rastlanır. Sadi Yaver Ataman'ın önermesi gibi bu tema, Cemil Bey'in hayatının müzikal yeteneği dışında kalan noktalarına da yakıştırılır; Ataman'a göre Cemil Bey: *"kendi kendine Fransızca öğrenmiş"* tir.⁵⁵⁴

Doğuştan, özel bir kabiliyetle donatılıp gönderildiği söylemi, Mahmud Demirhan Bey'in yaptığı açıklamada görülür; burada Cemil Bey'in Allah vergisi hassas kulağına dikkat çekilir: *"...Cemil'in hangi sazda olursa olsun bir kere bile falso yapmadığını, akordunda ufak bir aksaklık gösterdiğini görmedim. Kulağı o kadar hassas ve parmakları o kadar dikkatliydi; şüphesiz bu, tabiat üstünde bir Allah vergisiydi; çalışmakla kazanılacak bir meleke ve istidat değildi"*⁵⁵⁵. Tanburî Cemil Bey'in ders aldığı musiki hocalarıyla ilgili rivayetlerin de yine onun dehasını parlatmak amaçlı yapıldığı görülür. Efsaneleşmiş tanbur icrasında, hocası olmamasını temenni eden yorumlar, eski üstadlara baş kaldırırcasına yeni bir tavır geliştirdiği savının ardılı olmalıdır. Suphi Ezgi, hoca zümresine sadece kendi takip ettiği ekolün temsilcilerini dahil ederken *"hocasız kendi kendilerine tanbur çalan malum zatlar"*⁵⁵⁶ sözüyle de Cemil Bey'i kastettiği açıktır. Bu konuda, Tanburî Ali Efendi'nin Cemil Bey'in hocası olmasını kabul eden en yakın yorum, sadece repertuar dersi aldığı yönündedir ki Mesud Cemil Bey'in ifadeleri bu yönde teessüs eder: *"Ali Efendi ile bu görüşmeden sonra Cemil, üstadın meclislerinde çok defa bulunmuş ve doğrudan doğruya ders almamakla beraber, genel musiki bilgisi ve klasik mektebin esas karakterine ait incelikleri öğrenmek hususunda*

⁵⁵⁴ Bkz. Sadi Yaver Ataman, *Mehmet Sadi Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 28. Mesud Cemil Bey, Tanburî Cemil'in amcası Refik Bey'in himayesinde evin diğer çocuklarıyla birlikte Fransızca hocası Gregoire Efendi'den ve Mösyö Maurice'den ders aldığını bildirmektedir. Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 66, 69

⁵⁵⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 128

⁵⁵⁶ Bkz. Erhan Onat, "age", 1999, s. 58

ondan geniş ölçüde faydalanmıştır”⁵⁵⁷. Kemal Emin Bara’nın bu minvalde ifadeleri ise şu şekildedir: “Hiç muallime arz-ı iftikâr etmeksizin sazına sahip olan genç sanatkâr, âsâr-ı sâlifeyi Tanburî Ali Efendi’den talim etti”⁵⁵⁸. Bununla birlikte hocasızlık her zaman makbul bir olgu olarak görülmemiştir. Nitekim Rauf Yekta Bey, Tanburî Cemil’in dehasının kaynağının da büyük ölçüde Ali Efendi ile yapılmış meşkler olduğunu vurgular; ona göre Cemil Bey’in taksimlerindeki nağme çeşitliliği ve eski nağmeler hep bu meşkların sayesinde:

*“Cemil Bey’in fenn-i elhân sazı tanburnüvâzide yegâne üstad ve rehberi tabir-i caizse bu meşklere ettiği mülâzemet-i samîanedir. Ümmehat-ı musikiden maddûd nefâis-i âsârın terennümghâhı olan bu meşkhanede dinlediği parçalar genç sanatkârın hayat-ı musikiyyesinin tenmiye ve tealisine pek çok yardım etmişti. Filhakika Cemil Bey’in bütün icraat-ı musikiyesinde bu klasik terbiye-i iptidaiyenin tesirâtı görülür ve hele taksimlerinde selsebil-i elhan tarzında yek diğerini vely eden kendine has rengîn nagâmât arasında esâtize-i eslafla mahsus asil ve metin nağmelerin müşâşa bir nokta-i tersî gibi câbecâ ahz-i mevki etmiş tesir-i hasılın mertebe-i kusvâya vusulüne mucib olurdu.”*⁵⁵⁹

Rauf Yekta Bey’in Cemil Bey’in kendi yazdığı hâl tercümesinden (otobiyografi) aktardığı bir pasaja göre Cemil Bey, Ali Efendi’den eski eserleri gizlice meşk etmiş, dinlemiş; enstrüman seçiminde ise tanburdan evvel kendi kendine birçok sazı denemiş, evvela kendi kendinin hocası olmuştur:

*“Ben henüz çocuk addolunduğumdan bu halkaya pek dahil olamazdım fakat halkanın haricinde bir mahal-i münasip bularak Ali Efendi’nin naklettiği menâkıb-ı musikiyyeyi ve alelhusus kemal-i mehareti ü letafetle okuduğu âsârı dinlemekle mütelevviz olur idim. Gitgide bana da bir musiki merakı geldi. Boş vakitlerimde meşkhanenin duvarında muallak âlât-ı musikiyyeyi birer birer tecrübe etmeye başladım. Bir müddet keman çaldım; bunun sedasını acı buldum. Bir müddet de kanun çaldım; akordundaki müşkülât sebebi terki oldu. Nihayet tanburda karar kıldım. Bu asil ve rengîn saz üzerinde istediğim nagâmâtı icra ettikçe hissiyatıma küşâyış gelir, hayalim genişler, acı teessürlerim bir müddet için olsun benden uzaklaştı.”*⁵⁶⁰

İbnülemin Bey’in, Hafız İshak Efendi’nin oğlu Süleyman Faik Bey’den aktardığı bir bilgiye göre ise Cemil Bey, en az iki hafta müddetince Tanburî Ali Efendi’den ders almıştır:

⁵⁵⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 77-78. Aynı ifadeler mehzaz gösterilmeden Hilmi Rit tarafından da tekrar edilir. Bkz. Rit, “Ölümünün 51. Yıldönümünde Tanburî Cemil Bey”, s. 6.

⁵⁵⁸ Bkz. Kemal Emin Bara, “Cemil Bey”, içinde *Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil*, Darüttalim-i Musiki, 1919

⁵⁵⁹ Bkz. Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 2”, *age*, 2017, s. 118-119

⁵⁶⁰ Bkz. Rauf Yekta Bey’den aktaran İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958, s. 117. Cemil Bey’e ait bu anekdottan bazı bölümler Sadi Yaver Ataman tarafından biraz şekil değiştirilerek anlatılır: “Cemil Bey önce kemani denemiş, fakat sesini acı bulduğu için vazgeçmiştir. Bu kez kanunu almış, onun da akordu canını sıkmış, bırakmıştır. Sonunda kemençenin yumuşak ve içli sesi, tanburun yanık ve inleyen sesi ruhunu okşamış ve bu çalgılarda karar kılmıştır.” Bkz. Sadi Yaver Ataman, Mehmet Sadi Bey, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 27

“Tanburî Ali Efendi aralıkta bizim eve gelirdi. Bir gece geldiği sırada uzak bir mahaldeki evinden tanburunun getirilmesi arzu olundu. Ailesince malum olan tesbihi -vesika makamında- uşağa verilerek evine gönderilip tanbur getirildi, kemal-i letafetle çaldı. Sohbet esnasında ‘bir çocuk peyda oldu. İki haftadan beri benden meşk alıyor. Fakat bundan sonra ona meşk vermeye utaniyorum’ dedi. Bu çocuk Tanburî Cemil Bey’dir. En değerli bir üstad ‘utaniyorum’ kelimesiyle Cemil’in musikideki bahusus tanburzenlikteki istidadını takrir ve takdir ederse artık başkalarının ne söylemesi lazım gelir.”⁵⁶¹

Rüştü Şardağ’ın “...Ona tanbur hocalığı yapan büyük besteci Tanburî Ali Efendi...” demesi gibi, Ali Efendi’nin, Tanburî Cemil’in tanbur hocası olduğundan ve hatta Cemil Bey’in (yeni) tanbur tavrının ilk temsilcisinin Tanburî Ali Efendi olduğundan bile emin bir dille bahsedilir. Bu minvalde, Emin Akan’ın yorumu şu şekildedir:

“Tanburî Ali Efendi klasik tavra bazı değişik unsurlar sokmuştur. Tanburu daha hür ve zengin çalma yollarını aramıştır. Daha çok hissiyatı anlatan çalış unsurları ile melodi ve hareket bakımından daha cömert davranmıştır. Tanburî Ali Efendi’nin açtığı bu çığır Tanburî Cemil’i etkilemiş, o da buna yaratılışındaki görülmemiş yetenek ve olağanüstü müzikalitesini ekleyerek ‘Tanburî Cemil Ekolünü’ kurmuştur.”⁵⁶²

Cemil Bey’in kemençede, *üstad-ı bî-nazîr* diyerek hürmet gösterdiği Vasilâki’den (Vasil) ne derecede ders aldığı hususu da kaynaklarda muğlaktır. Mahmut Demirhan Bey’in ifadeleri, Cemil Bey’in Vasil’den ders aldığı veya kendini geliştirdiği şeklinde, her iki anlamda da yorumlanmaya açıktır. Cemil Bey’deki Vasil etkisi hakkında Mahmut Demirhan Bey şu sözleri söyler:

“...onun kendine mahsus vakur ve kibar bir tavırla, makamların hakiki seyirlerini bilerek yaptığı taksimleri dinî bir huşû ve hürmetle dinlerdi. Gözlerini kemençeden, yay çekişlerinden ayırmaz, bütün dikkatiyle her tavrını ve parmaklarının kırışlar üzerindeki hareketlerini tedkik ederdi. [...] Cemil Bey, Vasil’den öğrendiklerini her vakit minnet ve teşekkürlerle itiraf ederdi.”⁵⁶³

Tıpkı Rauf Yekta Bey’in Cemil Bey’in dehasını Tanburî Ali Efendi ile yaptığı meşklere bağlaması gibi, Mahmud Demirhan Bey de Vasil’in Cemil Bey üzerindeki etkisini öne çıkarır: “...Şüphesiz onun [Cemil Bey’in] dehası bunlardan sonra inkişaf etmiş ve parlamıştır”⁵⁶⁴. Mahmud Demirhan Bey’in mektubunun devamında yazdıkları ise Cemil Bey’in kemençeye kendi kendine başladığı, Vasil’le meşk ettikten sonra tavrının olgunlaştığı sonucuna götürmektedir:

⁵⁶¹ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958, s. 126

⁵⁶² Bkz. Emin Akan, *Tanbur Metodu*, İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Yayını, 1989, s. 3

⁵⁶³ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 129-130

⁵⁶⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 130

“Kemençeye ne zaman başladığını bilmiyorum; fakat yanımdaki ilk çalışmalarında yalnız kendine mahsus bir tavır vardı; kulaklarımız Vasil’in ağır, temkinli nağmeleriyle doluydu. İlk dinleştirmede beğenmedim. Bunda biraz da Vasil’in hem hocam, hem sevdiğim bir nükteperdâz oluşunun tesiri vardı. Hatta epeyce de aleyhinde söylendim. Fakat biraz sonra gösterdiği büyük kabiliyetiyle, çalışmalarındaki yenilik ve taksimlerdeki cazibe ve kıvraklık cephesine nüfuz edince, tanburuna gösterdiğimiz şiddetli alaka, kemençesine de sirayet etmişti. [...] Sonraları, ağırlık geldi; Vasil’in tavrını daha güzelleştirdi; yay çekişleri harikalaştı; lahutî sesler çıkarmaya başladı.”⁵⁶⁵

Mahmud Demirhan’a göre Cemil Bey, Vasil’in taksim ve peşrev tavırlarının hakiki varisidir⁵⁶⁶; bu babda Tanburî Cemil’in Vasil’den çok şey öğrendiğini vurgularken Cemil Bey’in doğuştan dehasını da önemli bir yere koyar: *“Cemil Bey, Vasil’in peşrev ve çalış ve taksim ediş tarzlarından çok istifade etmiş; sonra bunları kendi deha ve ilahi duygu potası içinde eriterek zarif ve yepyeni şekillere sokmuştur”⁵⁶⁷.*

Cemil Bey’in kendi kendine öğrenmek hususunda ısrarcı olmadığına Vasilâki’ye hürmeti dışında delilleri de kaynaklarda geçmektedir. Örneğin arkadaşı Atıf Esenbel ile zurna çalmaya heves ettiklerinin ertesi günü bu işin ustalarından Arap Mehmet’in yanına, Sulukule’ye gider ve zurnayla ilgili kendisinden malumat edinir. Yine Cemil Bey’in Şeyh Celaleddin Dede’ye gidip kendisinden klasik tanbur tavrı konusunda feyiz almak isteğinde olduğundan da bahsedilir. Gavsi Baykara’nın ifadeleri şu şekildedir: *“Münasip bir fırsat bularak büyük babamdan istifade etmek emeline olduğunu ve tanbur tavrı hakkında kendisini irşat ve tenvir etmesini rica ediyor”⁵⁶⁸.*

c) Çalışkanlık: Bir müzik performansı esnasında sanatçının yaptığı hatalar, müziğin konsantrasyonuna etki etmeyecek derecede küçük olduğunda tolere edilir. Hataların bu şekilde sineye çekilmesi, dinleyici kadar sanatçı için de geçerli bir durumdur ve bu evrensel kanun, performansın doğasından öğrenilir. Tolere eşiği düşük olan kimi mükemmelliyetçi sanatçılarda ise ne kadar ufak da olsa kendi performansında bir pürüz olarak hatayı fark ettiği anda memnuniyetsizlik, yetersizlik hissi duyar ve sonra da bu hatayı düzeltmek için giriştiği gayretler takip eder. Sanatçının kaygısı, başarılı şöhretini zedelememe korkusu gibi dışsal bir problemten kaynaklı gibi gözükse de esasen R. G. Collingwood’un belirttiği gibi yaratmayla ilgili teknik bir meselenin halledilmesiyle alakalı bir iç problemdir ki Collingwood’a göre

⁵⁶⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 131

⁵⁶⁶ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 130

⁵⁶⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 129

⁵⁶⁸ Bkz. Gavsi Baykara, “age”, 2017, s. 233

sanatta teknik: “...öz-disiplin ihtiyacının ilkel sanatla gerçekleştirilmesine bağlıdır; bu da sade yaratmayla ilgili artan memnuniyetsizliğe ve falanca şeydense filanca şeyi yaratma gücünü geliştirme arzusuna dayanır”⁵⁶⁹. Bu mükemmeliyetçi vasıflar, dâhi olmayan sanatçılar arasında da görülebileceği gibi başarı olarak algılanan her sonucun olmazsa olmazı da değildir. Dehası, sanatın belirli bir alanında ortaya çıkmış ve bunu keşfetmiş olan bir sanatçı, kendini o spesifik alanda yoğunlaştırmaya devam ederek ilişki kurmak zorunda olduğu diğer alanlardaki muhtemel yetersizliğini ve teknik aksaklıklarını görmezden gelebilir. Örneğin taksim yaparken kendi duygularını ifade edecek kadar enstrüman hakimiyeti olan bir sazende, çok orijinal ya da geleneğe uygun melodiler bulabilir, büyük kompozisyonlar kurabilir; ancak, seri (hızlı) pasajlarda hünerini geliştirmemiş olabilir ve bunun bir eksiklik olduğunu düşünse de diğer alandaki başarısıyla yetinip eksik olduğu alanı geliştirmemeyi tercih edebilir. Fakat bu sanatçı da kendi hususî alanı için uzun ve yoğun bir gayret süreci gerçekleştirmişse ve bu özel alanda ortaya koyduğu başarılı örnekler sayesinde -seri çalmadaki eksikliğine rağmen- dâhi olarak adlandırılabilir yahut başarılı bir sanatçı olarak görülebilir. Teknik hakimiyete özen göstermek ya da göstermemek bir tercih, bir duyuştur. En genel ifadeyle çalışmak, bir sanatçı sağduyusudur. Bununla birlikte çalışmak, her zaman dehaya götürmez, deha vardır ya da yoktur, sonradan elde edilmez. Deha için çalışmak ise insiyatifini aşan kontrolsüz bir aşkınlıktan kaynaklanabilir. Dâhi bir müzisyen için çalışmakta sabır ve sebat göstermek, doğası gereği başka bir şey yapmak istememesinden kaynaklı olabilir. Kısacası deha, çalıştığı için deha olmaz ama deha olduğu için çalışıyor olması muhtemeldir.

Bu noktada sanatçının yaşadığı devrin yaratım kültürüne bağımlılığı zorunlu olan kısımlar ile kendi duyumuyla özgür olduğu alanlar ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Örneğin bir Hüsn-i Hat sanatçısının, grafik şekiller çizmek için verili bir üstün kabiliyeti olabilir ancak kendinden önce yapılanlarla ilgili doğuştan analitik bir bilgi birikimiyle gelmiş olamaz. Kendinden öncekilerle ilgili bilgi edinmesi, meşk almak suretiyle yani çevreyle ilişki kurmak zorunda olduğu alandır ki kendi kendine öğreniyor bile olsa, eserler üzerinden, sahipleriyle (eslafla) bir ilişkisi olmak zorundadır. Bu çevresel ilişkinin ardından merkeze iner ve artık tanıdığı bu alan içinde doğuştan olan yeteneğiyle birlikte yeni bir üslup ortaya koyabilir.

⁵⁶⁹ Bkz: Robin George Collingwood, *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev. Talip Kabadayı, Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2011, s. 75. Tekniği en temelde yaratıcı istemin bir tezahürü olarak gören bu anlayıştan yola çıkarak Tanburî Cemil Bey’in teknik problemleri aşmak için çabasını yorumlayabiliriz.

Müzik örneğinde, bir sazende için ise çevreye bağımlılık -özellikle kayıt teknolojisi öncesinde- çok daha zorunlu bir durumdur. Zira dehanın sergileneceği alan için eser icra etmek, onun için de eseri bir hocadan meşk etmek gerekir.

Küçük yaşlarından beri başarılı bir sanatçı profili çizen Cemil Bey'in, hatasını kabullenmediği ve düzeltmek adına gayret göstermesi temasına rastlanır. Tanbur ile bestelediği anlaşılan Şedaraban saz semaisinin, kemençe için zor olan 4. hanesi üzerinde uzun temrinler yapması Atıf Esenbel'den dinleyen Ruşen Ferid Kam'dan nakledilir. Anekdote şöyledir:

“-Üstadım! Şedaraban saz semaisine çalışıyorum, dördüncü hâneyi kemençe ile çalamadım lütfedip gösterir misiniz?’ demiş. Cemil Bey duvarda asılı kemençeyi almış, kısa bir taksim yaparak saz semaisine girmiş. Dördüncü haneye gelince tanburla yaptığı gibi yapamamış; düz notalarla bitirerek ‘- Böyle olması gerekir’ gibi sözler söylemiş. Gece yarısı evine dönerken aynı sokaktan geçen Atıf Bey, Cemil Bey’in odasının ışığının yandığını, hala Şedaraban saz semaisinin dördüncü hanesine çalıştığını, açık pencereden gelen kemençe sesinden anlamış.”⁵⁷⁰

Anekdoteun ardından eklenen yorum ise daha mühimdir ki bu teknik çalışmaların biyograf açısından algısını göstermektedir: “Bunları anlattıktan sonra, ‘-Cemil Bey gibi bir dahi bile çıktığı zirveye böyle tırmanmıştır’ sözlerini eklerdi”. Dehanın bulunduğu konuma ulaşmak için çaba sarf etmek zorunda olması söylemi, verili yetenekle çalışmanın birbirinden ayrı tutulduğunu göstermektedir. Ancak Cemil Bey açısından bakıldığında, yoğun çalışmanın amacı, şöhretini korumak mı -yani çevre için- yoksa kendi kendini aşma mücadelesinin bir neticesi -yani merkez için- midir? Elbette her iki durum da aynı anda söz konusu olabilir. Kuvvetle muhtemeldir ki Cemil Bey, kemençe ile 4. haneyi çalamamış da olsa, şöhretinden bir şey kaybetmezdi yahut buna şahit olan kişi bu olayı anlattığında kendisine inanan birilerini bulması zor olabilirdi. Bu anekdotun yayılmasını sağlayan asıl sebep Cemil Bey’in ilk denemedeki başarısızlığını ifşa etmesi değil sonradan şahid olunan ‘hatayı düzeltme çabasının’ yüceltilmesidir. Öte yandan Cemil Bey’in, bu teknik problemi hemen çözmüş olması da ihtimal dairesindedir. Dolayısıyla Atıf Esenbel’in buna tesadüf etmiş olması, Cemil Bey’in gece boyunca aynı bölümü tekrar ettiğini göstermez. Ancak bu olasılığın aksi, yani hikayenin görünen manası aynen geçerli olsa da sonuç değişmemiştir; zira, çok çalışması, Cemil Bey’in işine verdiği önem ve sevgiden kaynaklı görülüp anlatılmıştır. Buradaki çalışma

⁵⁷⁰ Bkz. Nazmi Özalp, *age*, 2000, c. 2, s. 156

arzusu, Collingwood'un dediği gibi teknik bir zorluğu aşma gayretidir. Teknik beceri, dehanın çok küçük bir parçasını oluşturur ve bir şey yaratmayla ilgili problemin çözümündeki araçtır. Tanburî Cemil Bey'in de bunun farkında ve tekniğin kölesi olmadığının belirtileri vardır. Örneğin kendi kayıtlarını dinleyip değerlendirdiği tabloda, çok bariz bir teknik hata yaptığı Bayatiaraban makamındaki tanbur taksimine⁵⁷¹ Cemil Bey, en yüksek notunu vermiştir.

Yakın dostlarından Mahmud Demirhan ise çok çeşitli enstrümanlarla vakit geçirmesini çalışkanlığıyla ilişkilendirir: *“Cemil bol bol çalmak, muhtelif çalgı aletleri üzerine -tanbur, kemençe, lavta, ud ve yaylı tanbur (viyolonsel çaldığını ben görmedim)- ruhunu ve ruhunun yalnız kendisine münkeşif ve müncelî esrarını, ızdırabını ve neş'esini dökmek hususunda senelerce devamlı bir israf yapmıştır”*⁵⁷². Yine Mahmud Demirhan Bey'in önemle üzerinde durduğu bir konu da Cemil Bey'in transpoze hakimiyetidir ve buna dikkat çekerken diğer sazendelerle kıyaslar:

*“...Bunlara çok merakı vardı ve sazda terakkinin en birinci şartı bu şedlerde çalışmak olduğuna kanî idi. Zannediyorum ki, bugün memleketimizde böyle şed harikaları yapabilecek hiçbir sanatkar yoktur ve olamaz; bu, yalnız Cemil Bey'e mahsus bir mevhibe-i İlahiye'dir. Ruhlarımızı saran bu nağmeleri icra eden parmaklardaki sürat ve isabet, tizlere kadar inip çıkmalarda zerre kadar bir falso eseri olmayış, diyebilirim ki hiçbir sazendede görülmemiştir.”*⁵⁷³

Evinde ya da gittiği misafirliklerde mütemadiyen enstrümanı ile meşgul olması da dikkat çekilen bir diğer noktadır. Cemil Bey, anlatılan uzun meşk akşamlarının gecesini, herkes uyuduktan sonra yine sabaha kadar çalmaya devam eder. Çalışmayı uykuya tercih ettiği söylemine Mahmud Demirhan'dan bir örnek verebiliriz:

*“Cemil, uyku zamanları -zaten az uyurdu- müstesna olmak üzere, günün hemen her saatinde evinin sade ve hususi köşesinde, önünde sazlar ve notalar yığılı, çalar ve çalardı. En büyük zevki buydu. Kısım-ı azamı bizim evde olarak, davetli olduğu kibar meclislerinde, hususi arkadaş toplantılarında durmadan saz çalmıştır. Çaldıkça açılıp terakki etmiş, inhitat kaidelerini yeni nağmelerinin azameti ve şehameti altında ezmiştir.”*⁵⁷⁴

Çalışkanlığına yapılan göndermelerin alt metninde, Avrupa'lı virtüözlerin bu yönüyle kıyaslanması amacı hissedilir. Çünkü Cemil Bey, bulunduğu toplumun bestekâr, virtüöz, dâhi,

⁵⁷¹ Soru cevaplar yapılan taksimin son bölümünde işitilen hata için bkz. Tanburî Cemil Bey, Bayatiaraban Taksim (Tanbur), CD, Tanburî Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), https://open.spotify.com/track/3b6oX3GkTd9StTq6srHyAb?si=3hbzf4fYSfW6rk_ccQnsqw, 02:49-03:04.

⁵⁷² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 123

⁵⁷³ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 124

⁵⁷⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 127

yenilikçi, gelenekçi, eşlikçi arayışlarını temsil eder. Mesud Cemil'in ifadesiyle *“Doğuştan sanat vergisi ile çalışkanlığını bir araya getirme örneği olarak Tanburî Cemil, her sanat yolcusunun tanınması lazım gelen çehredir”*⁵⁷⁵.

Yukarıda felsefi temeli irdelenmeye çalışılan deha ve çalışma arasındaki ilişkinin Cemil Bey örneğinde başka bir şekilde tezahür ettiği görülüyor. Dolayısıyla söyleyebiliriz ki; bir sanatçının çalışmaya gösterdiği özenin dehasının göstergelerinden biri olarak yorumlanması sosyal, çevresel, psikolojik vb. şartları içinde değerlendirildiğinde mümkündür.

d) Yalnızlık (en yakın dostu bendim): Tanburî Cemil Bey'in karşılıksız bir aşkın kurbanı olması, mezarlıklarda dolaşması, içkiye olan düşkünlüğü gibi motifler bazı Cemil Bey anlatılarında tekrar eder. Bu efsanelerle, Cemil Bey'in, tanımlanması zor olan yüksek müzikal yaratımına bir çeşit açıklama getirilmeye çalışılır. Aynı zamanda bu, Cemil Bey'in riyazet halinde, yalnız başına günlerce çalışma motivasyonuna da açıklama arayışıdır. Sanatçının kendini dış dünyaya kapatması ve sadece sanatıyla meşgul olması motifine Kris ve Kruz şu örnekleri verir:

*“Kral Rene, ülkesini kaybettiği haberinden etkilenmeden resim yapmayı sürdürür; Uccello, perspektif çalışmalarına kendisini öyle kaptırır ki uyumayı ihmal eder ve aşkın çağrılarına yanıt vermez; Brunelleschi, eski Roma kalıntılarına incelerken yemek yemeyi ve uyumayı unuttur gider; ve daha sonraki bir dönemden örnek aktaracak olursak, delikanlıyken anatomi üzerine bir çalışmayı okumak için yemek yemeyi ihmal eden Messerschmidt'e (1794) işaret edebiliriz.”*⁵⁷⁶

Cemil Bey'in sanatı üzerine yoğunlaşması ve kendini dış dünyadan soyutlaması motifi, henüz doğum yapmış karısına *“sana tanbur çalayım mı?”* diye sorduğu rivayetinde de görülür. Sultan II. Abdülhamid'in huzurunda çalmasından sonra ihsan edilen 300 altınla evinin bahçesinde kendisine bir çalışma odası yaptırır ve bu odada kendi kendine müzik çalışmalarını yapar.

Sosyal ortamlarda bulunmak veya yalnız kalmak istemesiyle ilgili en geniş açıklamayı Atıf Esenbel'in açıklamasında buluruz:

⁵⁷⁵ Bkz. Şerif Sait Çeren, “age”, 1942, s. 5. Karakaya'nın ifadeleri ise öteden beri süregelen kolektif anlayışın süzölmüş bir özeti mahiyetindedir: *“Cemil Bey, geleneğin sesini Batılı çalışma disipliniyle birleştirmiştir”* Fikret Karakaya, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 27 Ekim 2018

⁵⁷⁶ Bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *age*, 2016, s. 132-133

“Çok kere anlaşılmaz sebeplerle insan ve dost arar, bazen de herkesten kaçar, adeta saklanırdı. Bazen evine gittiğim zaman gayet neşesiz, keyifsiz, sıkıntılı, kederli, kara düşünceler içinde bulurdum. Sebep sorulmaz, üstüne varılmazdı; o, bizim için adeta mazannedendi. Onu açmak için uzaktan, ihtiyatlı tecrübeler yapar; dışarı sürüklemeye, içinde ruhî bir felce uğradığı karışık keder bağlarından kurtarmaya çalışırdım. Bazen güçlükle kabul eder, istemeye istemeye çıkar, bazen de hiç yumuşamaz, tikleri çoğalır; ‘iyidir iyidir!’ derdi. Söktün ne âlâ! Sökemezsen Rabbi’ye emanet! O akşam da belki yalnız kalıp, sonsuz kederlerinin içine gömülmek korkusuyla, beni bırakmak istemedi. Canıma minnet! İki elim kanda olsa onu bırakmazdım. Bazen geceyarısı, bazen sabaha karşı ondan ayrıldığım zaman, o zamanki İstanbul’un karanlık, ıssız sokaklarında, hangi semtte olursam olayım, kırık bir araba yahut soluk bir fener altında ayakta uyuyan bir sürücü beygiri bulamazsam yürüyerek dönerdim.”⁵⁷⁷

Yalnızlığına yapılan vurgu, Cemil Bey hakkında önemli bir gerçeğin ifadesi olabileceği gibi bu motifin intihal edildiği diğer biyografilerle ortak gösterilme çabasının bir yansıması da olabilir. Nitekim, dünya müzik kültürünü takip ettiği anlaşılan Pertev Demirhan Bey, *Musiki Düşüncelerim* isimli eserinin müzik ve yalnızlığa dair bahsinde “*musiki yalnızlıkta bizim en candan hayat arkadaşımızdır*” sözleriyle yalnızlığı dinleyici açısından tanımlarken hemen ardından “*hakiki musikişinaslar ekseriya inzivadan zevk alırlar*”⁵⁷⁸ diyerek müzisyen açısından yalnızlığın önemini vurgular. Yazarın, yalnızlığa dair fikirlerini bu şekilde gösterdikten sonra Cemil Bey’le ilgili sarf ettiği “*Cemil Bey تنها yerlerden hoşlanır, arasıra büyük mezarlıklara giderek yalnız başında saatlerce oralarda dolaşırdı*”⁵⁷⁹ şeklindeki ifadeleri şaşırtıcı değildir.

Mesud Cemil, *Cemil Kendisini Yalnız Sanıyor Tanrı’nın Karşısında* şeklinde açtığı bir başlığın altında Cemil Bey’in son zamanlarında günlerce evde kaldığı, içine kapandığından bahseder. Babasının yalnızlığına, korkuyla karışık bir çocuk heyecanı ile tanıklık ettiğini, onu rahatsız etmeden dinlemeye çalıştığını ifade eder ve bu demlerinde onun müziklerini dinleyebildiği için kendini şanslı görür: “*Ne kibar meclislerinde, ne de gramofon plaklarında, onu, Tanrı’nın karşısına çırpılçiplak çıktığı bu münzevi alemindeki gibi dinleyen olmamıştır*”⁵⁸⁰.

Cemil Bey’in sanatının “kimseye nasip olmayan”, en güzel ürünlerini dinlemiş olmakla övünülen birçok yazıda evvela yalnızlığı teması parlatılır. Ercüment Ekrem Talu, davet edildikleri Fahir Efendi’nin konağında zaman zaman Cemil Bey’le aynı odada

⁵⁷⁷ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 167-168

⁵⁷⁸ Bkz. Pertev Demirhan, *Musiki Düşüncelerim*, İstanbul: Ebüzziya Matbaası, 1946, s. 27

⁵⁷⁹ Bkz. Pertev Demirhan, *age*, 1946, s. 31

⁵⁸⁰ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 197

kaldıklarını ve bu esnada Cemil Bey'in kendisi için yaptığı müziğe şahit oluşunu şu sözlerle anlatır:

“Konakta misafir olduğumuz geceler, ikimiz bir odada yatarız. Ben yatağıma girer, yorganı başıma çekerdim. O, kendi döşəğinin içinde bağdaş kurar, tanburunu dik vaziyette yere dayar, kemençenin yayı ile, tatlı tatlı taksim ederdi. İlk zamanlar, o son derece terbiyeli ve nazik adam benden izin almak inceliğinde bulunmuştu: ‘Rahatsız etmezsem... Belki uykunuza mâni olurum...’ demişti. Halbuki Cemil'i dinlemek, bilhassa kendi kendisiyle gecenin sükûtu içerisinde böyle baş başa kaldığı bir zamanda dinlemek, benim için en büyük bir nimetti. Onun nazikâne istizanına karşılık ellerini öperek ben ricada bulunmuştum. O, bundan pek müteahhüs oldu ve artık bir daha bana sormak lüzumunu duymadı. Ve bütün bir kış, haftanın muayyen gecelerinde o doya doya inledi... Ve bende onu kana kana dinledim. Sabahlara kadar!...”⁵⁸¹

e) Özel bir iktidar alanına dahil edilmesi (gelenekçi/modern/dinî/seküler/İstanbul müziği): Geçmiş dönemlerde yaşamış bir portrenin siyasî duruşuna dair yapılan değerlendirmelerin, bugünün paradigmatlarıyla karşılaştırılmaması beklenir. Ancak Cemil Bey anlatıcılarının, bulundukları zamana ve bakış açılarına göre onu kendi iktidar alanlarına oturtma çabaları görülür. Hemen hemen her yıl Cemil Bey ile ilgili yayınlanan yakın mahiyetteki onlarca yazı, Cemil Bey hakkında yorum yapmanın adeta bir itibar göstergesi gibi algılandığını düşündürür. Metinlerde Cemil Bey'in yüceltilmesi ortaktır fakat, anlatan eğer gelenekçi ise Cemil Bey'in gelenekle olan irtibatını, yenilikçi ise Cemil Bey'in inovatif yönünü öne çıkarmaya çalışır⁵⁸². Örneklerde de görüleceği üzere yenilikçilik Batıcılıkla ve gelenekselcilik de muhafazakarlıkla eşleşmiş değildir. Her iki kutupta da *değişim* olgusu gerekli görüldüğü için muhafazakâr görüş Cemil Bey'in gelenek içinde yaptığı yeniliğe; toplumun zorunlu olarak Batı müziğini tercih edeceğinden şüphe duymayan Batı yanlısı görüş ise Cemil Bey'in teşebbüslerini bu yolda öncü bilip takdis eder. Genel itibarıyla bu heyecanların, siyasî ortamda esen millî kimlik cereyanları altında millî musiki mefhumu oluşturmaya yönelik olduğu söylenebilir. Dönem içindeki ele alınan bir bireyin gelenekçi veya yenilikçi olarak adlandırılabilmesi, düşünce dünyalarındaki bu heyecanların sadece ufak oranlarla farklılık göstermesiyle mümkün olabilmektedir. Bir yazarın farklı zamanlarda kaleme aldığı metinlerde görüşlerinin değişmesi bir yana aynı metinde farklı paradigmlar için ipuçları bulunabilmesi dahi olasıdır. Örneğin Güzin Şefik tarafından 1919'da kaleme alınan yazıda “*Türk musikisinde ‘sanat’ millî ruhumuzu terennüm eden bir milliyet zevkine*

⁵⁸¹ Bkz. Ercümen Ekrem Talu, “age”, 2017, s. 194-195

⁵⁸² Türkiye’de Cemil Bey’in yenilikçi bir portre olarak tarih yazımında yer almasıyla ilgili bir kritik için bkz. Panagiotis Poulos, “Ακροάσεις νεωτερισμού: Η περίπτωση του Tanburi Cemil Bey (1873-1916) στην σύγχρονη τουρκική μουσική ιστοριογραφία”, içinde *Πολυφωνία* 7, Atina, Yunanistan, 2005

hâkimdir: Asırların yetiştirdiği büyük sanatkârlar içinde ebedî deha ve kudretleriyle bugünkü şark musikisinin asrî ve ‘tedkiki’ içinde yaşayan ne büyük musikişinaslarımız vardır...”⁵⁸³ denilerek, Cemil Bey’in şark geleneklerindeki önemiyle söze başlanırken, devamında: “*Cemil Bey... Musiki vaziyetinde bir yenilik lüzumunu hissediyordu. Bilhassa bu yeniliği yalnız tanburuna değil bütün şark musikisine tamim ediyordu; tahayyül ettiği yenilik şark musikisini ‘primitif’ tarzından kurtarmış, tahrîk-i asrî ‘dekor’uyla birleştirmişti*”⁵⁸⁴ denilerek, Batı medeniyetinin etkisiyle değişen sosyal ve kültürel alandan haberdar olan Cemil Bey, Türk musikisini -geleneği yenileyen müceddid olarak değil- zamanın şartlarına uygun şekilde değiştiren modern bir portre olarak sunulur. Cemil Bey’in bizzat görüşleri ve aktarılan anekdotlar Cemil Bey’in de bu düalist ortamın etkisinde olduğunu gösteriyor. Dönemin aktüel fikrî tartışmalarının sahnelerinden biri olan İkdâm gazetesinin sahibi ve başyazarı Ahmed Cevdet, Cemil Bey’in vefatının ardından kaleme aldığı yazısında (23 Ağustos 1916) Türklük, Osmanlılık ve millet olma şuurunun bağlı olduğu hayatî damarlardan birinin musiki olduğunu söylerken siyasi gündemin de bir hûlasasını verir. En nihayetinde ise belirsiz geleceğin kurgusu için çözüm yollarından biri olarak toplumu, Cemil Bey gibi üstadların taşıdığı medeniyet mesajlarını anlamaya davet eder:

*“Cemil Bey gibi üstadları halka dinletmek, en tesirli bir milliyet gücünün meydana getirilmesine vasıta olur. Onları gençler, özellikle okul öğrencileri, hastalar, kadınlar dinlemeli. Bestelerin, makamların, ezgilerin, çağırışları birer Türk eseri olduğunu, bu eserlerle Türk’ün şunu, bunu demek istediğini anlatmalı ve anlamalıdır. Bir millete hatta büyük ve cesur bir asker yetiştirmek için bu terbiyeye ihtiyaç vardır.”*⁵⁸⁵

Sadi Işılâ’ın 1949’da naklettiği bir anekdot ise, Tanburî Cemil Bey’in kimi zaman, önemli olaylara şahitlik etmiş millî bir kahraman olarak tahayyül edildiğinin bariz bir göstergesidir. Cemil Bey’e talebe olmuş Işılâ, Alman İmparatoru II. Wilhelm’in İstanbul ziyaretlerinde Cemil Bey’i dinlemiş olduğunu iddia eder ve tam da bu başlıkla bir yazı kaleme

⁵⁸³ Bkz. Ahmet Kara, “age”, 2010, s. 174

⁵⁸⁴ Bkz. Ahmet Kara, “age”, 2010, s. 175

⁵⁸⁵ Bkz. Ahmed Cevdet’ten alan İsmail Baha Süreşan, “54üncü Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle: Tanburî Cemil’e Dair”, *Musiki ve Nota*, Ağustos 1970, s. 5. Benzer bir yaklaşıma, Temmuz 1947 notu düşülmüş, yazarı bilinmeyen bir gazete kupüründeki ibarelerde tanıklık ederiz: “*Tanburî Cemil’i sevip eserleriyle mest olmamanın hemen hemen Türk olmamak ve bu memleketi sevmemek olacağına kanaatim vardır.*” “Büyük Bir Adamımız İçin”, Temmuz 1947, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18017/001511257006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (27.10.2019)

alır⁵⁸⁶. Işılâ'ya göre Alman İmparatoru II. Wilhelm, Dolmabahçe sarayında Sultan Reşad tarafından ağırlanacak, ziyafetin ardından imparatora bir de Türk müziği konseri sunulacaktır. Konser heyetini Sadi Bey şu şekilde belirtir: “*Meclis-i Âyân Başkatibi Üsküdarlı Edhem, Udi Sami, kanun Ziyaeddin Efendi, keman ben, yine Udî Arap Sıdkı, hanende halen avukat olan Kanunî Hacı Arif Bey’in oğlu Zeki Arif, yine hanende Kırımlı Türk Faik ve Sabri Beylerden müteşekkildi*”⁵⁸⁷. Işılâ'ya göre Şehzade Ziyaeddin Efendi’nin telkiniyle “*memleketin büyük sanatkârı*” Tanburî Cemil’in gurur vesilesi olarak dinletilmesi de kabul edilir⁵⁸⁸. II. Wilhelm, Cemil Bey’in solosunu (taksimini) çok beğenir ve tekrarlamasını ister, ancak, emir verilmesini sevmeyen Cemil Bey, bir bahaneyle meclisi terk etmiştir⁵⁸⁹. Ne var ki hikaye, bütünüyle anakronik hatalarla doludur. Zira bahsi geçen anekdot, II. Wilhelm’in 1917 yılındaki üçüncü İstanbul ziyaretidir⁵⁹⁰ ve Cemil Bey bu tarihte hayatta değildir. Sultan Reşad ve Şehzade Ziyaeddin Efendi’nin şahitliğinde gerçekleşmesi ise karşılaşmanın 1889 ve 1898 yılındaki ziyaretleri sırasında da olamayacağının delilidir ki bu tarihlerde de Sadi Işılâ' (1899-1965) hayatta değildir.

Dönemin ve şehrin anlayışıyla dinî hassasiyetlerine duyarlı bir isim olan Refik Fersan, hocasının pek değinilmeyen uhrevî yönüne dikkat çekerken hocasının musikisini yüceltmeyi de ihmal etmez. Malum olduğu üzere Peygamber Efendimiz (s.a.s)’in Çargâh makamında Kur’an-ı Kerîm okuduğu rivayetinden ötürü Türk müziği geleneğinde bu makamın kullanılmamasına özen gösterilmiştir. Fersan’ın hatırası, Cemil Bey’in de bu geleneğe dikkat ettiğini göstermesi bakımından önemlidir:

“Harik zuhuruna veya herhangi bir felakete sebep olabileceği korkusuyla, zevk alemlerinde ve işret meclislerinde bu makamın esatizegân-ı eslaf tarafından menolunduğu malumdur. Buna rağmen bir gün, bu makamın seyri ve teşkili hakkında bir malumat edinebilmek için hocam Cemil Bey’den ufak bir taksim rica ettim. Hatırım kırmadı, derhal kemençesini alarak kendisine has bir eda ile taksimine başladı ve karar verdi. Herhalde kendisinin de hoşuna gitmiş olacak ki, Tiz Saba’dan meyana girdiği zaman o anda velûd ruhundan tulû eden birkaç nağme-i dilsûz ile kemençe feryada başlar başlamaz bende tahammül kalmadı. Gözümden

⁵⁸⁶ Bkz. Sadi Işılâ, “Tanburi Cemil Bey ve Alman İmparatoru Wilhelm”, *Türk Musikisi Dergisi*, 01 Eylül 1949, s. 6

⁵⁸⁷ Bkz. Sadi Işılâ, *age*, 01 Eylül 1949, s. 6

⁵⁸⁸ Bkz. Sadi Işılâ, *age*, 01 Eylül 1949, s. 6

⁵⁸⁹ Bkz. Sadi Işılâ, *age*, 01 Eylül 1949, s. 6

⁵⁹⁰ II. Wilhelm’in İstanbul ziyaretleri ile ilgili geniş bilgi için bkz. Ö. Kürşad Karacagil, “II. Wilhelm’in Osmanlı İmparatorluğunu Ziyareti ve Mihmandarı Mehmed Şakir Paşa’nın Günlüğü (1898)”, *Türkiyat Mecmuası* 24, sy Güz (2014): 73-97; Fatmagül Demirel, *Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında Son Ziyaretler Son Ziyafetler*, İstanbul: Doğan Kitap, 2007

yaşlar boşanıyor, kendimi başka bir alemde görüyordum. Fakat birdenbire ortalığa yayılan keskin bir bez kokusu, bu harikulade nağmeyi kararsız bıraktı. Üstad taksimine başlarken elinde yanar bir halde bulunan sigarasını minder üzerindeki sigara tablasının kenarına koymuş, sigara tablanın hizasına kadar yandıktan sonra kurtulup minderin üstüne düşmüş, evvela minderi yakmış ve pamuklara sirayet etmiş. Hemen biraz su dökerek ateşi söndürdük. Bu hadise bir tesadüf eseri midir, yoksa eski üstadlarımızdan müntakıl rivayete göre, makamın manevî tesiri mi sebep olmuştur? Bana sorarsanız, gönüller yakan o muhterem eldeki kemençenin şerare-i feryadı, bir koca mahalleyi bile yakabilirdi.”⁵⁹¹

Tanburî Cemil Bey’in içkiyle olan imtihanı bahsinde İbnülemin Mahmud Kemal İnal, şair ve musikişinaslarca “*lazımı gayri mufârik*”⁵⁹² gibi görülen bu belaya Tanburî Cemil’in de düşmesine üzüntüsünü dile getirirken daha çok onu yoldan çıkaran şahısları ve şeytanı suçlu bulur⁵⁹³. İbnülemin Bey, bir keresinde evine meşke gelen Tanburî Cemil Bey’in o günlüğüne müptela olduğu beladan uzak durmasından gururla bahseder: “*Cemil Bey hürmetkarlarından Rifat Bey’in delaletiyle bir yaz gecesi sazlarıyla beraber evimize geldi. Delili [Rifat Bey], biraz rakı götürülmesini teklif etdikde -hakkımızda husni zan göstererek- ‘o zatların evinde işret edilmez’ deyip teklifi reddetmiş*”⁵⁹⁴. Tanburî Cemil Bey’in, Seyyîd ve medrese tahsili görmüş bir zata ve soyuna hürmeten, meclisinde hassas davranmak istemesi, gerçekten de İbnülemin Bey’in dikkat çekeceği kadar manidardır.

1968 yılında düzenlenen Tanburî Cemil Bey’i anma toplantısının ardından kaleme alınan bir değerlendirme yazısında, Cemil Bey’in Mevlevî meşrepliğine atıfta bulunulması ilginç bir detay olarak belirir⁵⁹⁵. Benzer bir yaklaşım, Cemil Bey gibi efsanevî şöhretiyle müzisyenler üzerinde tesir bırakan üstad Neyzen Niyazi Sayın tarafından ortaya konulmuştur. Sayın’a göre Cemil Bey, Abdülkadir Belhî Hazretleri’ne (1839-1923) intisab ederek Hamzavî tarikatine mensup olmuştur, daha da ötesi, Niyazi Sayın’ın iddiasına göre Cemil Bey, şeyhinin

⁵⁹¹ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 117-118

⁵⁹² “*Lâzım-ı gayr-i mufârik: Ayrılması mümkün olmayacak şekilde gerekli, terkedilmesi imkânsız olan şey.*” Bkz. “MUFÂRIK – MÜFÂRIK”, içinde *Kubbealtı Lugatı* (Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı), erişim 17 Kasım 2019, <http://lugatim.com/s/MUF%C3%82RIK>

⁵⁹³ İbnülemin Bey’in ifadeleri şu şekildedir: “*Birkaç dakikalık zevki rezilanelerini temin ve hırsı hayvanilerini teskin için -hasbeşşebab iyiyi kötüyü, tefrikden aciz olan- zükür ve ünasdan bir takım nevresîdeleri doğru yoldan çıkaran ve hal ü istikballerini mahv etmekden çekinmiyen eşhası mel’üne ne kadar ta’n ü la’ne müstahak ise bir kaç saat biyhuşane eğlenmek icun -henüz mebadî neşetinde ‘musikii mücessem’ ünvanını ihraza liyakat gösteren- müeddeb bir genci bezmi ayşü nûşa davetle nefsi habisleri gibi gayyayı mestîye ilka eden ebnayi iblis de o derece teşnî ü düşname elyaktır.*” Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958

⁵⁹⁴ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958, s. 127

⁵⁹⁵ Yazıyı kaleme alan Süleyman Arısoy’un ifadelerine göre bu anma toplantısında, dönemin Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Müsteşar Yardımcısı Mehmet Önder “...*Cemil Bey’in Mevlevî meşrepli olduğu ve dergâhlara devam ettiği*”ni belirtmiştir. Bkz. Süleyman Arısoy, “Tanburi Cemil Bey ve Türk Musikisi Enstitüsü”, *Musiki Mecmuası*, Aralık 1968, s. 16

huzurunda Yasîn suresinin melodik hattını kemençesiyle icra etmiştir⁵⁹⁶. Cemil Bey'in erken dönem kayıtlarındaki acelecilik ve son dönem kayıtlarındaki dinginlik farkını bu yola bağlılığından sonra icrasına etki eden manevî himmetle açıklayan Sayın⁵⁹⁷, bu iddiada bulunan tek kişi olsa da iddiasında samimi ve ısrarcıdır, bu hususu birçok platformda dile getirmiştir. Kendisini de Hamzavî yolunda bir salık olarak tanımlayan Niyazi Sayın'ın, Cemil Bey ile kendini pîrdaş görmekle kurduğu manevî bağıni kuvvetlendirme çabası, Mevlevî meşrepli olduğunu iddia edenlerle aynı cihette değilse de aynı niyettedir.

Mesud Cemil babasıyla ilgili, Tanzimat devrinden kalma hem gelenekçi hem yenilikçi özelliğinden bahseder. Ancak bu sözlerindeki sanki geçmişte kalmış bir durumu anlatırcasına tutumu kitabında yer verdiği diğer anekdotların mahiyetiyle çelişir. Zira Mesud Bey de bu çift kanatlı siyasî cereyanın etkisindedir ve bariz bir şekilde Türk müziğinin yaşayan yönüne muhalefet edenlerdendir. Örneğin Mesud Bey'in yukarıda bahsettiğimiz, Refik Fersan yurtdışına giderken Cemil Bey'in verdiği öğütlere -ki Cemil Bey'e dair son derece önemli bir anekdot olmasına rağmen- kitabında yer vermemesi, kurguladığı Cemil Bey algısına bir gösterge olarak yorumlanabilir. Kitabında, babasının Batı müziğine ilgisinin daha çok teorik alanda olduğunu söylerken pratikteki yansımalarının örneklerini de verir:

*“Cemil'in Garp Musikisine karşı alakasının ilk delilini Kemani Rıza Efendi'nin tahribûselik Peşrevi üzerinde, bu peşrevin zaten Batı musikisi tesiriyle meydana gelmiş melodik kuruluşundaki virtüözce tasarrufunda görmek mümkündür. [...] Kendi el yazısı ile kâğıtları arasında bulduğum küçük bir not defteri, Lavinyak, Dökudre, Fetiz, Marmontel'in eserlerinden alınmış ve bizim makamlarla Batı Majör-Minörüne ve iki mûsikînin ses sistemine ait notlar mukayeseli neticeler inceleme hülasaları ve bütün bunlardan çıkan sorular ve meselelerle doludur.”*⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Niyazi Sayın, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, Sandıkçılar Tekkesi, Üsküdar, 24 Ağustos 2017. Bu iddia sadece Sayın tarafından öne sürülmektedir. İnsan sesine dayalı dinî formların enstrümanla icra edilmesi motifi Kemençeci Vasil'in, Dilkeşhaveran makamındaki Salât'ı kemençesiyle çalması rivayetinde de görülür. Pertev Demirhan bu rivayeti şu sözlerle nakletmektedir: *“Vasil bir sabah iyi ve müessir sesli bir müezzinin Dilkeşhaveran makamından okuduğu sabah Esselâ'sından çok mütehassis olmuş ve bunu ilk defa olarak kemençesiyle çalmıştır.”* Bkz. Pertev Demirhan, *age*, 1946, s. 29

⁵⁹⁷ Sayın'ın kişisel koleksiyonunda bulunan, Cemil Bey'in talebesi Ressam Tahsin Bey'in icrası iki kayıt, ağır tempoyla fakat Cemil Bey'in tonuna çok benzer bir tonla çalındığı için Sayın tarafından Tanburî Cemil Bey'e ait olduğu iddia edilmektedir. Niyazi Sayın, bu iddiasını Cemil Bey'in Hamzavî yoluna bağlı olduğu iddiasıyla birleştirir ve onun için meselenin aslını araştırmak ikinci derecede önemlidir. Ancak bu espri göz ardı edildiği için kayıtların gerçekten Cemil Bey'e ait olduğu zannedilmektedir. Esasen kayıtlar dinlendiğinde, bu kadar büyük bir dönüşümün makul olmadığı anlaşılacak niteliktedir. Fakat iddia sahibinin de yine efsanevî bir müzisyen olması, aksini sorgulamaya engel teşkil etmiş görünüyor.

⁵⁹⁸ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 106

Mesud Cemil dışında Cemil Bey'in Batı müziğine dönük tarafını çıkaran isimler arasında Cevad Memduh Altar, Musa Süreyya Bey, Ali Rıfat Çağatay gibi isimler ilk sıralarda zikredilebilir. Mesud Cemil, Türk müziğini tarihî bir değer olarak görüp ona müzeci edasıyla yaklaştığını birçok kez itiraf etmektedir. Mesud Cemil'in görüşlerinin bir özeti niteliğinde olan şu sözleri hatırlayabiliriz:

“Tanburî Cemil'in eline aldığı herhangi bir tahta parçasından bile güzel sesler çıkartacak derecede doğuştan bir virtüöz olduğu şüphesiz ise de, şahsiyetinin tahlilinde o zaman layıkıyla meydana çıkarılmamış en esaslı taraf, eski Türk musikisine en yüksek ifade tarzını veren bu musikiye yeni bir üslup getiren yaratıcı bestekâr tarafıdır. Bu yaratıcı bestekâr tarafının, eşsiz örnekleri de ne meşhur peşrev ve saz semaileri, ne de mahdut birkaç şarkısı değil, belki romantik ruhunun kalıp halindeki ölçülerden, zamanımızdaki en modern musiki anlayışlarına pek uygun olarak, kurtulabildiği 'taksim'leridir. Avrupa'da musikinin bugünkünden daha az mantıklı ve hesaplı olduğu, musikişinasların bestekârlıkla virtüözlüğü nefislerinde birleştirebildikleri mesut devirlerde, org ve klavsenlerin başında yapılan ve bugün için ebediyen kaybolup giden 'improvisation' şeklindeki besteleri düşünürsek, Cemil'in 'taksim' bestelerini zapteden şu alelade siyah plakları kasalar içinde saklamak icab eder.”⁵⁹⁹

Bu anlayışının bir tezahürü olarak Mesud Cemil, Tanburî Cemil Bey'in plaklarının korunup kasalarda saklanması gerekli bulunduğu bu plaklar, Avrupa'da yüzyıllar önce beliren virütöz-besteci mefhumunun Türk müziğindeki en üst örneklerinden biri olan Tanburî Cemil'in taksimlerini haizdir. Batı ve Türk müziklerinin bu denli bir mukayesesinde vardığı sonuç, Cemil Bey'in yüceltilmesi gibi gözükse de ifadelerinde görüldüğü üzere Batı müziğinin yüceltilmesi olarak tebarüz eder. Cemil Bey'in Batı müziğine ilgisine dair Cevad Memduh Altar'ın aktardığı Mesud Cemil'e ait sözler ise şu şekildedir:

“Meşrûtiyet ilan edilmişti. Tepebaşı tiyatrosunda Donanma Cemiyeti yararına Türkiye'de ilk olarak, müzikli bir toplantı tertip edilmişti. Program, beş saat sürece kadar uzundu ve Tanzimat ikil iğinin canlı bir nümunesi halinde, şark ile garbın, büyük pay-i tahtta yaşayan belli başlı şahsiyetlerini bir araya toplamıştı. Türk aletlerinden ve hanendelerinden mürekkep eski fasıl (bir nevi oda musikisi birliği) ile mabeyn orkestrası, orta oyunu (eski Türk meydan tiyatrosu), Otello'sahneler oynayan modern bir tiyatro ekibi ve Tanburî Cemil ile piyanist Geza de Hegei de bu sahnede yan yana idiler. [...] beni elimden tutarak yavaşça kulisin arasından savuşmak istediği bir sırada piyanist Hegei'nin sahneye çıktığını görerek durdu. Kulisin loş bir yerinden piyanisti dinlemeye başladı. O zaman babamın derin bir heyecanla benzinin solduğunu ve bir kimsenin kendini göreceğinden endişe eden bir tavırla ağladığını gördüm. Sonradan öğrendim ki, o gün piyanist Hegei bilhassa Chopin'den çalmış. Babamı zaman zaman bir obsession halinde kemençesi üzerinde (bir nevi Rebec), o konser gününden mülhem olarak hatırında kalan bir parça yı 'naivement' deşifre etmeye çalışırken gördüm ve yine sonradan öğrendim ki, bu parça Chopin'in mi bemol majör noktürnü imiş.”⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Bkz. Şerif Sait Çeren, “age”, 1942, s. 4

⁶⁰⁰ Bkz. Cevad Memduh Altar, “age”, 1963, s. 101-102

Dönemin anlayışındaki karmaşıklık birçok ismin ifadelerinde görülür. Pertev Demirhan'ın müziğin evrensel bir dil oluşuna uzunca bir bölüm ayırdıktan hemen sonra müziğin millî bir ruhu uyandırdığına dikkat çekmesi bu karışık siyasi fikirlerin bir tezahürüdür⁶⁰¹. Yine Pertev Bey, yazısında evvela Cemil Bey'in dehasını Türk milletinin bir gururu olarak addederken daha sonra Cemil Bey'in, bizatihi Batı müziğini Türk müziğinden ileride gördüğünü beyan eder:

*“Türk musiki aleminde bir güneş gibi parlayan Cemil Bey eğer çok sesli modern Garp musikisini tahsil etmiş olsaydı ihtimal ki muazzam ve harikulade eserler vücuda getirirdi. Esasen Cemil Bey o naziri olmayan saz sanatına rağmen Garp musikisinin fen ve sanat bakımından üstünlüğünü ve bu üstünlük sayesinde ortaya koyduğu büyük eserleri çok takdir eder ve kendisi bu musiki ile meşgul olamadığına daima eseflenirdi.”*⁶⁰²

Fahri Kopuz'un naklettiği bir hatırasına göre ise başka bir Cemil Bey portresi tebarüz eder. Bu anekdota göre Cemil Bey'in, kendi kültürünü korumacı ve savunmacı bir yaklaşım içerisinde olduğunu görürüz. Mesud Cemil'in kitabında yer verdiği bu anekdot⁶⁰³ özetle şu şekildedir: Cemil Bey, birazdan tanbur ile performans için hazır bulunduğu bir mecliste Mısırlı bir zatın Türk musikisini tahfif eden, Batı müziğini yücelten sözlerine şahit olur ve buna çok sinirlenir. Performans sırası kendisine geldiğinde ise Fahri Kopuz'un deyişiyle *“Baştan aşağı akorlar, kromatiklerle adeta konçerto parçası”*⁶⁰⁴ hüviyetinde bir taksim yapar. Sonrasında Mısırlı zat, ‘bu yaptığınız müzik çok güzel, alaturka değildir herhalde’, kabilinde konuşunca Cemil Bey *“Hayır efendim, bu bir Nihavend taksimden ibarettir!”*⁶⁰⁵ diye mukabele eder ve fasıldan sonra *“Fahri Beyefendi, nasıl, intikamımı beğendiniz mi?”*⁶⁰⁶ şeklinde sorar.

Cemil Bey'in geleneğe tutunan yönünü anlamak adına benzer bir örnek de Refik Fersan'ın anlattıkları arasında bulunur. Cemil Bey'in, İsviçre'ye giden talebesi Refik Bey'e, Batı müziği ile uğraşmaması ve Türk müziğine devam etmesi hususunda tavsiyeleri şu şekildedir:

⁶⁰¹ Bkz. Pertev Demirhan, *Musiki Düşüncelerim*, İstanbul: Ebüzziya Matbaası, 1946, s. 25-26

⁶⁰² Bkz. Pertev Demirhan, *age*, 1946, s. 31

⁶⁰³ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 160-161

⁶⁰⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 160

⁶⁰⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 161

⁶⁰⁶ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 161

“Şimdiye kadar Avrupa’ya giden birçok tanıdıklarım konservatuarlara iki-üç sene devam ettiler, yalan-yanlış bir diploma ile avdet ettikleri zaman sanatkârı oldukları sazlarını ellerine almadıkları ve bana selam vermedikleri gibi, musikimizin mevcudiyetini inkâr ve tezyif ettiler. Ben, buna birkaç kere maatteessüf şahit oldum. Sizden istirhamım şudur: Sazınızı birlikte götürün, onunla her gün meşgul olun ve konservatuarlara kat’iyyen girmeyin. Sazınız, millî musikimizi ifade eden yegâne bir alettir. Yalnız sazınızla meşgul olun. Avdetinizde çok hürmet ettiğim, velinimet olarak tanıdığım bir ailenin evladı olan sizin gibi asil ve kıymetli bir talebemin teveccühünden mahrum kalmak diğerlerine benzemez, beni çok müteessir eder...”⁶⁰⁷

Bu görüşler Cemil Bey’e ait olmasıyla taşıdığı önemle beraber mit oluşumu bağlamında bunları aktaran isimlerin durdukları konumun anlaşılması açısından da önemlidir. Refik Fersan, Mesud Cemil’in yurtdışında batı müziği eğitimi almasını da açıkça eleştirir. 1920’de hasılatı ile Cemil Bey’e mezar taşı yapılması için organize edilen Şark Musiki Cemiyeti’nce düzenlenen meşhur konserin ardından amacın şaşmasından yakınırken şu sözleri sarf eder:

“Bu konser, fevkalade parlak olmuştu. Konser hasılatı iyi bir yekûna baliğ oldu. Fakat ailesinin, Almanya’ya viyolonsel tahsili için giden Mesud Cemil’e bu parayı gönderdiğini haber alınca, konsere iştirak ettiğime, kendi hesabıma çok müteessir oldum. Ne tezat: Ben Avrupa’ya giderken konservatuvara kat’iyyen devam etmemekliğimi ısrar eden hocamın mezar taşına sarfolunacak bir para, Avrupa’da alafranga tahsilinin temini için ‘dejenere’ refikası tarafından oğlu Mesud’a gönderiliyor. Ve bu koca sanatkârın bugün mezarının yeri bile belli değildir!”⁶⁰⁸

Görüldüğü üzere birçok isim, kendi iktidar alanı içerisinde Cemil Bey’i görmek ve göstermek isterken Cemil Bey’in gerçekten hangi fikirde olduğu ise çözümsüz bir muamma olarak görünmektedir. Zira her sözün, aktarıcının dünya görüşüyle paralel olmak zorunluluğu yoktur. Anlatılardaki yorum çeşitliliği içerisinde, bugünün araştırmacısı, kendisini fikren yakın hissettiklerini tercih ettiği müddetçe bu efsaneler devam edecektir. Yine daha evvel ifade edildiği gibi 50’li, 60’lı yıllardan sonra ortaya atılan Cemil Bey dâhi değildir iddiası da yine onu modern çizgiye çekme çabasının bir ürünüdür. Bir ismin bu denli yüceltilmesine müsaade etmeyen modern algı, geçmişteki yüce putları kırmayı evvela görev edinmiş gibidir.

f) Rekabet: Cemil Bey’in diğer müzisyenlerle olan ilişkisi de farklı manalarda anlaşılacak şekilde anlatılmıştır. Vasil’e temenna etmesi, Neyzen Aziz Dede’nin elini öpmesi, Tanburacı Osman Pehlivan’ın elini öpmesi, Şeyh Celal Efendi’ye hürmet göstermesi ve ondan tanbur dersi almak istemesi Cemil Bey’in diğer müzisyenlere karşı müspet yönüyle ilgili; Hafız Sami’yi sevmemesi, Tatyos Efendi’ye sen beste ben çalayım demesi, Tanburî Küçük Osman

⁶⁰⁷ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 128-129

⁶⁰⁸ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 144

Bey'e "tanbura yeni başladığım zaman ben de böyle çalardım" demesi, Nevres Bey'in müzisyenliğini takdir etmesi fakat hırçın hal ve hareketlerinden rahatsızlık duyması, dostlarıyla ilgili anlatılan farklı yöndeki anekdotlardandır. Mesud Bey'in analizine göre Tanburî Cemil efsanesi, Tanburî Ali Efendi gibi dönemin en büyük tanbur üstadlarından birinin övgülerinden sonra büyümüş ve bu olay çeşitli versiyonlarla dilden dile anlatılır olmuştur⁶⁰⁹. Ancak bu olayın Cemil Bey efsanesini arttırdığını söylemekle de oluşturulan mitolojik karaktere (Cemil Bey) büyük bir otoriteden (Tanburî Ali Efendi) mesnet bulunmaktadır.

Kemençeci Vasil ile Cemil Bey'in halef-selef veya hoca-öğrenci ilişkisi boyutuyla söylenmekle birlikte kimi zaman adeta bir rekabet ortamını gösteren ifadeler kullanılır. "Hiç unutmam bir akşam Vasil, Cemil Bey'in bir tanbur taksimini büyük bir sükunetle dinledikten sonra birdenbire coşmuş ve Cemil Beye 'Allah, seni zenbille gokden indirdi' demişdi"⁶¹⁰. Cemil Bey ile Vasil'in bu ilişkisi biraz detaylı ve farklı bir versiyon olarak şöyle anlatılır:

"Diğer sazandelere nazaran Cemil Bey'in sazındaki farkı dille tarif etmek çok güçtür. Meselâ Hicazkâr-ı Kürdi peşrevini kemençeci Vasil yapmıştır. Notası da mevcuttur. İşte bu peşrevi bir Vasil'den, bir de Cemil Bey'den dinlemeli idi. Cemil Bey bunu öyle çalardı ki, bir gün bizzat Vasil, iki dizi üzerine Cemil Bey'in sandalyesinin önüne gelip 'Ah Cemil'im, ah! Parmaklarını yiyeyim! Arif beyler mezarlarından kalksalar da eserlerini senden dinleseler...' diye bağırmış. Bunu Vasil'den kaç kere dinlemişimdir."⁶¹¹

Mahmud Demirhan Bey'in bu hikayenin daha sade bir versiyonunu aktarır: "Cemil, Vasil'in yanında kemençe çalmamak suretiyle bir hürmet ve asil bir tevazu gösterirdi. Yalnız bir kere Vasil'in ısrarıyla Şevkefza' peşrevinin yalnız iki hanesini çalmıştı. Vasil'in gözlerinden yaşlar akmış, sarılarak Cemil'in gözlerinden öpmüştü."⁶¹²

Pertev Demirhan Bey, Cemil Bey'in lehine ileri derecede bir yorum daha getirir: "Cemil Bey kemençeci Vasil'in taksim ve peşrev tavırlarından çok istifadeetmiş, sonradan

⁶⁰⁹ "Suzidil semaisinin aşık bestekârı, o zamanın kudretli tanburîsi Ali Efendi'nin, gözyaşları içinde bu utangaç çocuğa bu sözle hitabı, sonraki Tanburî Cemil'in, Orfeos efsaneleri halini alan hikayelerine başlangıç olmuş, o akşamdan itibaren: 'İşittiniz mi Tanburî Ali Efendi, Cemil isminde bir çocuğa demiş ki...' diye eş-dost kulağına inanılmaz bir vakaıy fısıldayan dudaklar, Tanburî Cemil'i sevgilisinin mezarında sabahlara kadar saz çalan, bülbülleri dalından indirip tanburunun sapına konduran, vahşî ceylanları ağlatan bir masal ve üstûre kahramanı haline getirmiştir." Bkz. Mesud Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2016, s. 79

⁶¹⁰ Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958, s. 125

⁶¹¹ Bkz. Şevket Rado, "Tanburi Cemil'e Dair: Tanburi Cemil Bey'i Hızır Peygamber Zanneden Sazcı Baba", *Akşam Gazetesi*, 21 Mart 1948, s. 3

⁶¹² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 130-131

kendisi de kemençeye heves ederek bu sazda harikulade bir kudret göstermiştir; hatta - bilhassa tiz makamlarda- üstad Vasil'i geçmiştir”⁶¹³.

Udî Nevres Bey, Tanburî Cemil Bey ile kıyaslanan dönemin parlak müzisyenlerinden biridir. Mahmud Demirhan Bey, bir meşkte Vasil ile Nevres Bey arasında yaşanan bir hatırayı aktarmaktadır. Burada, kibirli bir kişiliği olduğu iddia edilen Nevres Bey’in, Kemençeci Vasil’in gıyabında eleştirileri olduğu, bunu öğrenen Vasil’in Nevres Bey’i mecliste “*Nevres Bey oğlum re’yi biraz düzeltir misin? Pesttir*” sözleriyle ihtar ve terbiye ettiği ardından Nevres Bey’in erkenden meclisten ayrıldığı aktarılır⁶¹⁴. Demirhan’ın ifadelerine göre Cemil Bey’in gözlerinde “*acı bir istihza...*” vardır⁶¹⁵. Demirhan şu sözlerle devam eder:

“Nevres Bey biraz erkence gittikten sonra, Vasil bunun sebebini anlatarak ve gülerek: ‘...böyle daha sazını akord edemeyen çocuklar hemen ustalığa kalkıyorlar’ dedikten sonra, galiba üzerine alınmasın diye Cemil’e dönerek, gayet şefkatli bir baba tavrıyla: ‘Evladım, bana bir bira ver!’ dedi ve kadehi alırken yüzünü öptü.”⁶¹⁶

Nevres Bey ile Tanburî Cemil’in birlikte doldurukları plaklar da vardır ancak ikisi arasındaki mizacen uyuşmazlık birçok kişi tarafından vurgulanır. Refik Fersan anılarında Cemil Bey’in, Leon Hancıyan, Hafız Hüsnü ve Nevres Bey’i evinde ağırlamayı tercih etmediğini vurgularken⁶¹⁷ başka bir ismin naklettiği bir anokdotta ise Nevres Bey ve Cemil Bey’in konaklardaki melislerde dahi bir araya gelmedikleri anlatılır⁶¹⁸.

Cemil Bey’in mukayese edildiği bir diğer sanatçı ise Zurnacı Üsküdar’lı Arap Mehmet’tir. Atıf Esenbel, zurna çalmaya karar verip birer zurna yaptırmak için sipariş verdikleri hafta Cemil Bey için “*...Arap Mehmed’i bulmuş ve zurna çalışına dair bilgileri evvela nazari olarak öğrenmişti*” der⁶¹⁹. Esenbel’in ifadelerine göre Cemil Bey, zurnadaki

⁶¹³ Bkz. Pertev Demirhan, *age*, 1946, s.29-30

⁶¹⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 128

⁶¹⁵ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 128

⁶¹⁶ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 129

⁶¹⁷ “Yalnız Cemil Bey ne Levon’dan [Hancıyan] ne Hafız Hüsnü’den ve ne de Nevres’den hoşlanmazdı.” Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 109

⁶¹⁸ Cemil Bey’in Dinleyici Öznesi: Seçkinlerin Meclisleri (Konaklar) başlığı altında değinilen bu kaynak için bkz. Sermet Muhtar Alus, “Eski Defterdekiler”, *Akşam Gazetesi*, 12 Mart 1932, s. 8

⁶¹⁹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 165-166

hocasının seviyesini yakalamıştır: “...Cemil Bey kısa zamanda zurnayı çok ilerletti. [...] Meşhur Zurnacı Arap Mehmet de bundan daha parlak çalamazdı”⁶²⁰.

Cemil Bey’in musikişinas dostlarından Lem’i Atlı ile arasında geçen bir diyalog da Lem’i Atlı ile hatıralarını yazan Semih Mümtaz tarafından dile getirilir. Lem’i Bey’in musikideki hünerini anlatmak için Cemil Bey’in kendisine gösterdiği hürmet öne çıkarılır:

“Nota bilmeyen Lem’i Bey’e nota bilen sanatkarların hayretle mağlup olduklarını kulaklarımla işittim. Gözlerimle gördüm. Bu böyle olduğu gibi Lem’i Bey’in de hayret ve hayranlıklarla kendinden geçtiği dakikalar Tanburî Cemil Bey’in huzurunda olurdu. Bursa’dan İstanbul’a geldikten sonra böyle bir manzaraya Nişantaşı’ndaki evimde şahit olmuştum. Lem’i Bey, Cemil Bey’in önünde diz çökerdi -fakat bunu da söylemeliyim- üstat Cemil de Lem’i Bey’in söylediği şarkılar karşısında tanburu kucağından çekip kaldırarak ‘Bu hançereye yetiyecek saz yoktur’ derdi.”⁶²¹

g) İlahî sanatçı (Divino Artista): Cemil Bey’in dehasının kaynağı ve efsanevî bir kahramana dönüşme sürecinde mitlerin başlangıç noktasıyla ilgili de farklı rivayetler vardır. Zira Cemil Bey’in dehasını; Rauf Yekta Bey Tanburî Ali Efendi ile yaptığı meşklere, Mahmud Demirhan Bey Vasilaki ile yaptıkları meşklere, Mesud Cemil efsanelerin başlangıcını Tanburî Ali Efendi’nin övgülerine mazhar oluşunu kimileri, Mesud Cemil’in yazdığı biyografik esere dayandırsa yahut kimileri de plaklardan sonra artan şöhretinin neticesinde efsaneleştiğini söylese de anekdotlar ve yüceltmeler makul bir sebep sonuç zinciri içerisinde açıklanamayacak derecede karışıktır. İlk çıkış kaynağı neresi olursa olsun anlatılarda temel ortaklık müziğin ve sahibinin yüceltilmesidir. Daha kolay anlaşılması amacıyla maddeleştirdiğimiz mitsel unsurların hepsi esasen bu başlıkla ilişkilendirilebilir. Zira Cemil Bey’in, dinleyicide uyandırdığı hayret verici yeteneği çeşitli yöntemlerle en yüce ifadelerle ve bir mucize gibi anlatılmaya çalışılmıştır. Yine de burada Cemil Bey’in kişisel inanç tercihleriyle ilişkilendirilen kaynaklardan ziyade (ki bunlar e- maddesinde işlenmişti), ilahî kaynaklardan aldığı ilham bağlantısını özellikle vurgulayan anlatılar üzerinde durabiliriz. Mahmud Demirhan, bu hususta da en cüretkâr ifadeleri kullanan isimlerin başında gelmektedir. İlahî öğelere atfen yaptığı bütün analogilere rağmen onu anlatmakta kendini çaresiz hisseder: “...Vasil’in, biraz sonra da Tanrı’nın büyük evladı Cemil’in yaptıkları taksimler, saz dünyasında işitilmemiş nağmelerden ve heyecanlardan örülmüş, enfâs-ı İsa ile müzeyyen birer harika-i sanattı; bu kelimeler tasvirden acizdir, onları anlatmaya imkân

⁶²⁰ Bkz. Mesud Cemil, age, 2016, s. 166

⁶²¹ Bkz. Lem’i Atlı, age, 1947, s. 138

yoktur”⁶²². Yine başka bir bölümde de müziğin nağmelerinin dinleyende yarattığı hissiyatı kutsal vahiylerle benzetir: “...bazen kemençeyle öyle harikulade parçaları vardı ki, esâtirîn musiki mabudelerini bile aşk ve heyecan içinde yakar ve titretirdi; bu nağmeler Zebur sureleri gibi dimağımın derinliklerinde menkûştur; hatırladıkça aynı ruh haleti içinde yaşadığımı hissedirim”⁶²³.

Yahut Cemil Bey’in müziği, fizik kurallarının ötesinde bir ses olarak algılanır, Hakkı Süha Gezgîn şu sözleri sarf eder: “Fizikçiler her perdenin belli bir tel titreyişinden doğduğunu söylerler. Fakat Cemil Bey’in mızrabından ve yayından çıkan do’lar ve mi’ler, hiç kimsenin yine aynı sazdan çıkardıkları do ve mi’lere asla benzemez.” Benzersiz sanatının aşırı sevgi ve saygı gösterilerine sebep olduğu da kaynaklarda görülmektedir. Bu hususta Fahri Kopuz, tanıklık ettiği çarpıcı örneklerle yer verir: “Sazını çalarken, taksimler yaparken, dizinin dibine diz çöküp ibadet eder gibi inleyenleri, ağlayanları, ayağını öpenleri, secde edenleri gördüm ve hükümdarlara nasib olamayan, içten, can ü yürekten yapılan samimi tezahürata şahit oldum”⁶²⁴.

Batılılaşma sürecinin bir devamı olarak, gündelik hayatın birçok noktasında olduğu gibi dâhi sanatçı olgusunun da Batıdaki örnekleriyle karşılaştırıldığı görülür. Batıdaki dâhilerin kendi toplumlarında gördüğü muameleyi Tanburî Cemil’in de hak ettiği söylenir ki bunun en bariz göstergesi, Cemil Bey’in vefatının ardından gündeme gelen, “anısına bir heykel yapılması” meselesidir. Konuyla ilgili harekete geçilmesi gerekliliğini belirten Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yekta Bey gibi isimler, Avrupa’da bu değerle karşılığı olan sanatçıların heykellerinin yapıldığı gerekçesini vurgularlar⁶²⁵.

Mesud Bey, babasının biyografisini yazmaya koyulduğunda, baba dostlarının hatıratını toplarken seçici davranmaya gayret ettiği anlaşıyor. Şerif Sait Çeren ismiyle 1942’de yazdığı yazısında Orfeos vurgusu yaparken yüksek musikiden anlayan zevatın: “Tanburî Cemil kimdir, bizim için manası nedir? Yaşadığı devirde, o zamanki yüksek cemiyetin ve bütün

⁶²² Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 129

⁶²³ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 131

⁶²⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 158

⁶²⁵ Bkz. Ali Rıfat Çağatay, “Tanburî Cemil Merhum”, içinde Yüz Yıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey, ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017, s. 143-145; Rauf Yekta Bey, “Tanburî Cemil Bey 3”, *age*, 2017, s. 124-132

imparatorluk içindeki sanatsever halkın bir ‘Orfeos’ gibi bağlandığı bu sanatkârın ölümünden sonraki yazılar, onu nevi şahsına münhasır bir ‘virtüöz’ olarak vasıflandırır”⁶²⁶.

Uydurma hikayelerden duyduğu rahatsızlığı şu sözlerle açıkça beyan etmektedir:

“Mübarek isminin etrafında uyandırılan hurafâta yakın hadiseler ve menkıbeler, mesela her gün tanburu elinde mezarlıklarda dolaşp ağlamak, pek gençliğinde âşık olduğu bir kızın hatırası ve kendisine ihaneti için ah u fîgan ederek tanburu da ağlatmak ve bunun için de sabahlara kadar rakı içmek ve hatta serseriler ve sefiller gibi meyhane köşelerinde sızmak kabilinden şeyler, hepsi ya hiç aslı olmayan yahut tellenip pullanarak izam edilmiş uydurmалardır.”⁶²⁷

Yine Mesud Bey’in şüpheyile baktığı bir başka hikaye de Tanburî Cemil Bey açık havada yaptığı bir tanbur icrasının tesiriyle bir bülbülün müziğe tepki vermesidir. Kuvvetli kalem sahibi gazetecilerden olan Cemil Bey’in de ahababı Refî’ Cevad Ulunay, bu meşhur miti Cemil Bey’e uyarlayan ve son derece edebî bir ifadeyle bunu hikaye eden kişidir. Olayın yaşandığı günü, şahitlik edenleri uzun tafsilatıyla anlatır:

“Cemil birden tanburunu alıyor. (Şet) yollarında tatlı bir dolaşmadan sonra iniltili mızraplarla taksim ediyor; bir çarpma ile ufak bir duraklama birdenbire tepemizden aşağı nağme billuru dökülür gibi bir bülbül feryadı indi. Cemil bekledi... Bülbül sustu. O vakit sanki sazın o ince sinesini çatlatmış gibi mızrabı ile öyle nağmeler kopardı ki, hepimizi bir büht ve hayret aldı. Karar verir vermez... Yukarıdaki bütün civardaki babaç bülbülleri susturacak bir tahakkümle tekrar öttü. Allahım! O ne dem çekti Yarabbi... Bizi böylece büyüledikten sonra minimini gırtlığın bütün hüneri ile bir çarpma yaparak sustu. O zaman Cemil başladı. Bu, saz söz değil, insanoğlu ile tabiatın amansız bir mübarezesi idi. O çalıyor, o söylüyor... O söylüyor, o çalıyordu. Bazan tanburun iniltisi ile bülbülün feryadı birbirine karışıyor... İki de sanki yalnız kendilerince malum bir hedefe koşuyorlarmış gibi çırpınıyorlardı. Fakat bana bülbülün sesi artıyormuş gibi geldi. Ne olmuştu? Tanbur, taksimine devam ederken, gözüm ağacın karartısına dikildi. Orada ufak bir cismi farkederek gibi oldum. Ömer’in elini sıktım. Cemil şairin: ‘Billahi o eldir koparan ruhu yerinden diye bağırıyor’ bir aşk ile tanburu inletmekte devam ediyordu. Nasıl oldu da o nazik sine, o incecik tel çatlamadı, kopmadı. Dinliyoruz... Bülbül yine çırpınıyor... Yine çıldırıyor. Bu sefer tanbur durduğu zaman bülbülün feryadı artık başımızın üzerinde idi. Yine Ömer’in elini sıktım. Ona bülbülün alt dallara indiğini, bize yaklaştığını anlatmak istiyordum. Fakat nerede? O ve diğerleri mest olmuşlardı. Cemil, çalıyor... Kendinden geçmiş, çalıyor... Sanki bülbüle pes dedirtmeye azmetmiş bir kudretle çalıyor. Birden ağaçtan havuzun kenarına bir cisim düştü. Ben evvela bir yaprak sandım... Fakat dikkat edince gözlerime inanamıyordum. Havuzun kenarında sandığım cisim, Cemil’in dehası ile mağlubiyetini itiraf eden bülbüldü. Hepimiz donduk kaldık... Ağzımızdan ne bir ses, ne bir nefes çıkıyordu. Son kudretini sarfeden bir mübariz gibi oradan ötüyor, olduğu yerde dönerek, kıvrılarak, gâh bir tarafında gâh öbür tarafında meylederek şakiyordu. Cemil, devam ediyordu. Bülbül, son bir feryat kopardı ve birden kendisini ta can evinden saran bu lahuti sesin hafayasına nüfuz etmek istiyormuş gibi oradan atıldı ve tanburun sapına kondu. O zaman kendimi kaybettim. – ‘Allah!’ diye bağırmışım. Cemil sazı bıraktı. Ellerini öpmek için yanına yaklaştığım zaman gözyaşları ile yüzünün sırlıklam olduğunu fark ettim.”⁶²⁸

⁶²⁶ Bkz. Şerif Sait Çeren, “age”, 1942, s. 4

⁶²⁷ Bkz. Mesud Cemil, age, 2002, s. 134

⁶²⁸ Bkz. Refî’ Cevad Ulunay, age, 2016, s. 185-187

Ulunay, ötüşüyle Cemil Bey'in enstrümanına eşlik eden kuşu tanımlarken güzel sesiyle Doğu geleneğinde efsanelere konu olmuş bir mazmunu, bülbülü tercih eder. Bülbül yere düşmesine rağmen ötmeye devam eder, hazirunun bu olay karşısında donup kalmasına rağmen Cemil Bey de çalmaya devam eder. Tanburî Cemil'in biyografisinde Mesud Cemil'in yer verdiği Mahmud Demirhan'ın mektubunda *inandığımızı hatırlamıyorum* şeklinde ibare bulunması konuya ilişkin muhtemel bir soruyu yanıtladığını düşündürmektedir.

*"...Sonra yine -söyledikleri gibi- Mısırlı İsmail ve Halim Paşaların Boğaziçi'ndeki yalı korularının sihirle dolmuş kuytularında, yaz gecelerinin gönül yakıp esrar okuyan buğusu ve cezbesi içinde çalarken, tanburuna bülbül kondurduğunu da görmediğim gibi, kendisinden de duymadım. [...] Yalnız Vasil Çamlıca'da bir gece taksim ederken bir bülbülün –belki de başka bir kuştur- birkaç metre ilerde bir çalılığa indiğini, o vakitler, sözüne inanılır bir zattan beraber işitmiştik; inandığımızı hatırlamıyorum."*⁶²⁹

Konu üzerinde karşılıklı uzun tartışmalar ve reddiyeler devam eder. Mesud Cemil'in radyoda yaptığı bir konuşmada üzeri kapalı olarak kendini eleştirdiğini düşünen Ulunay, *Musiki, Kaz ve Bülbül* isimli bir makaleyle Mesud Cemil'e cevap verir⁶³⁰.

Bu mitin başka bir versiyonu Refik Fersan tarafından anlatılır. Cemil Bey bu sefer bülbülü kemençesiyle etkiler:

*"1908 senesi ilkbaharının mehtaplı, sakin bir gecesi idi... Göztepe'deki köşküümüzün bahçesinde feryad eden bülbülün nağmeleriyle mest olan hocam Tanburî Cemil Bey merhum, içinden gelen büyük bir tehâlük ve iştiyakla kemençesine sarılarak, Segâh makamında bir taksime başlamıştı. Bir taraftan bize oldukça uzakta öten bülbülün şakrak feryad ve figanı, diğer taraftan ona cevap veren büyük dâhinin elindeki kemençenin hazin, muhrık ve ilâhi nağme ve gıyânı karşısında vecd ve istiğrak-ı âşıkane içinde mest-i lâ-ya'kıl kalan bizler, bilâhiyyar gözlerimizden dökülen yaşları zaptedemiyorduk. Orphe'nin sihirli nağmelerinin tesiriyle vahşî hayvanların sesin geldiği yere doğru koşması gibi, o gece kemençenin ilâhi nağmelerinin teshîriyle biraz ötede öten bu sevimli hayvan yavaş yavaş bize doğru yaklaştı... Altında oturduğumuz bir kısmı açılmış, bir kısmı henüz gonçe halinde bulunan ufak bir gül ağacının kemençenin tam karşısına tesadüf eden incecik bir dalı ucuna konmuş, artık ötmüyordu. Kemal-i sükûn ve huşû ile kemençe dinliyordu... Her taksim sonunda gâşyolan bülbül evvela hafif nüvazîşlerle yalvarıyor, niyaz ediyor; bu temennî nazar-ı itibare alınmazsa canhıraş feryadlara başlıyor, ağlıyor, tehdid ediyor, zorla ahenge devam ettirmek istiyordu. Cemil Bey gibi rakik ve merhametli bir sanatkâr bu âşık-ı şûrîdeye nasıl kıyabilirdi? Hasılı ta şafak sökünceye kadar bu aheng-i dilârây-ı âşıkane hem mini âşık-ı şûrîdeyi hem de bizleri tarife imkânı olmayan manevi bir halet-i ruhiyye içinde sürûr ve şadmânîye gark etmişti. Cenâb-ı Hak ganî ganî rahmet eylesin."*⁶³¹

⁶²⁹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 134

⁶³⁰ Bkz. Refî' Cevad Ulunay, "Musiki, Kaz ve Bülbül", *Milliyet Gazetesi*, 17 Ocak 1960

⁶³¹ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s.111-112

4.2. Sultan II. Abdülhamid'in Huzurunda Bir Sazende

Avrupa'nın birçok sarayında konserler veren Avusturyalı piyanist Anna Grosser Rilke (1853-1938) de birçok müzisyen gibi dinleyici öznenen teşvik ve bunun da ötesinde iştirak beklemektedir. Dresden sarayında kendini dinleyen Saksonya Kralı Albert ve Kraliçe Carola'nın müzik bilgisi ve samimi karşılamaları ünlü sanatçıyı memnun etmiştir:

*“Kral Albert’le Kraliçe Carola müzikten anlıyorlardı; tek başıma çalıyordum, parçaları onlar seçiyordu. İstekler arasında Schumann’dan Karnaval, Liszt’in Usta Şarkıcılar Fantezisi ve Beethoven’dan birkaç parça vardı. İki saat durmadan çaldım, arada bir müzik tartışmaları da yapıyorlardı. İkisi de bana karşı son derece mütefitti, rahat ve doğal hareket ediyorlardı.”*⁶³²

Ünlü piyanistin yolu İstanbul’a düşüp de Osmanlı Sultanı’na konser verdiği zaman gördüğü iltifat ve teşvik onu sevindirir de sanatına beklediği iştiraki bulamamasından ötürü biraz üzgün olduğu hatıratından anlaşılıyor. Huzurda hangi parçaları çalması gerektiği hususunda yardım aldığı saray orkestrası şefi İspanyol Aranda Paşa’nın verdiği “*Ne olursa*” yanıtını ve konsere verilen tepkilerin detaylarını da unutmamıştır: “*Chopin’in Berceuse’ünün en güzel lirik bölümünde birden durmak zorunda kaldım. Abdülhamid müziği yeterli bulmuştu, -yine derin bir reveransla sütunların arkasından süzülerek kayboldum.*”⁶³³

Devlet yönetimindeki siyasî başarısının yanı sıra Sultan II. Abdülhamid Han; aynı zamanda binicilik, fotoğraf, resim ve marangozluk⁶³⁴ gibi hobilerine ciddi zaman ayıran, polisiye romanları tutkunu, tiyatro seven çok yönlü bir devlet adamıdır. Az derecede piyano çalmakla birlikte müzik dinlemeyi çok sevdiği bilinmektedir. Sultan II. Abdülhamid’in müzikle ilişkisi hakkında kendi ifadeleri şu şekildedir:

“Gençliğimde piyanoya merak etmiştim. Babam (Abdülmecit I) bütün şehzadelerine Avrupa’dan piyano getirtmişti. Saraya İtalyan ve Fransız musiki muallimleri alınmıştı. Bu muallimlerden Fransız Alexandre Efendi bana hoca tayin edilmişti. Epeyce bir müddet çalıştım. Musikiyi çok sevmeme rağmen, ne yazık ki gaili bir hayat bana musikiye lazım gelen vakti verdirmedi.”

Sultan Abdülhamid’in sürgün yıllarında (1911) Ziya Şakir (Soku) tarafından Selanik’te yapılan röportajdaki ifadeleri ise şu şekildedir:

⁶³² Bkz. Anna Grosser Rilke, *Avrupa Saraylarından Yıldız’a İstanbul’da Bir Hoş Sada*, çev. Deniz Banoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s. 41

⁶³³ Bkz. Anna Grosser Rilke, *age*, 2017

⁶³⁴ “Başlıca eğlencem musiki dinlemek, marangozhanemde çalışmaktan ibarettir. Ancak bunlarla uğraşırken yorgunluğumu hissetmiyorum.” Bkz. Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, Ankara: Selçuk Yayınları, 1994, s. 24

*“Musikiyi hem severim hem de anlarım, evvela şunu söyleyeyim ki güzel nota bilirim. Sonra oldukça iyi piyano ve biraz keman çalarım... Alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam, insana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider.”*⁶³⁵

Sarayda tertiplenen konserler, çocuklarına musiki ile uğraşmaları konusunda verdiği telkinler, büyük bir nota koleksiyonu olması ve kendi beyanları Sultan Abdülhamid’in müziği çok sevdiğini açıkça gösteriyor. Fakat devrindeki yanlış müzik politikaları ciddi manada mesai ayıramamış olduğu yüzeysel bilgisiyle ilişkilendirilerek eleştirilmiştir. Gazimihal’in görüşleri Mesud Cemil tarafından da onaylanır:

*“Hülasa, Abdülhamid çocukken ihmalcilik ederek ne kadar az müzik öğrendiyse, musiki kararlarının hududu da sonradan o kadar dar kalmış, ayrıca da bütün hükümlerini hep bu kısır bilgiye dayanmak suretiyle, muvaffakiyetle yürütebileceğine ölünceye kadar inanmıştır. Ana hatlarını kısaca çizdiğimiz böyle bir psikolojinin o devir sarayında yetişmiş herkese az çok sirayet etmiş olduğunu bilenler anlatıyorlar; “snobizm” denilen şeyin galiba en kötü bir nev’i!”*⁶³⁶

Yıldız Sarayına davet edilen ekseriyetle Avrupa’lı yabancı müzisyenlere ek olarak hususen davet edilen müzisyenlerden biri de Tanburî Cemil’dir⁶³⁷. Sultan Abdülhamid, Tanburî Cemil Bey henüz 5-6 yaşlarında iken tahta geçmiş, Cemil Bey’in vefatından iki sene sonra ahirete intikal etmiştir. Cemil Bey’i huzurunda dinlediği, kendisini kayda değer miktarda bir ödülle taltif ederek beğendiği, ancak icra edilen müziğin hakikatini anlamamasından ötürü Cemil Bey’in pek de hoşnut ayrılmadığı bir anı olduğundan bahsedilir. Mezûr karşılaşmanın serencamına şahit olan Atıf Esenbel’in naklettiği bilgiye göre Cemil Bey, resmî baskı altında sanatını icradan imtina etmekte, saray müzisyeni yapılacağından büyük endişe duymaktadır.⁶³⁸ Cemil Bey’in bu karşılaşmada -Yıldız Sarayı’nın adeti üzere- evvela Marş-ı Sultanî’yi çaldıktan sonra, kendi sanatının en üst göstergeleri olan eserleri ve taksimlerini icra ettiği bilinmektedir. Bu noktada menfî durum, Sultan’ın yüksek sanathı eserlerden sıkılması ve Cemil Bey’in yaylı sazlarla yaptığı hafif derecedeki taklitleri beğenmiş olmasından kaynaklanır:

⁶³⁵ Bkz. Nihat Ergin, *Yıldız Sarayında Müzik Abdülhamid II Dönemi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 4

⁶³⁶ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 98

⁶³⁷ “Babam bazı akşamlar oda orkestrası getirtir, kendi dairesinin önündeki çimenlikte çaldırır, dinlerdi. Bazen de salona bir piyano, bir keman, bir viyolonsel ve bir flüt getirtip çaldırırdı. Tanburî Cemil Bey’i de getirtip çaldırılmış ve pek beğenmişti.” Bkz. Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, Ankara: Selçuk Yayınları, 1994, s. 76-77

⁶³⁸ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 101-102

“Bundan sonra tanburla, kendisinin bravur (bravour, cesaret) parçası olan ve gerek makam, gerek üslûb bakımından, hele dördüncü hanesinde alafrangaya kaçan Tahirbuselik peşrevini çalmış; tanbur ve yaylı tanburla taksimler yapmış, fakat bilhassa yaylı tanburla taksim esnasında kulağına ‘teessür-i şahaneyi mücib olduğu’ fısıldandığından, taksimi toparlayıp kesmeğe mecbur kalmış ve huzurdaki konserin bundan sonrası kemençeyle ninni çalıp ‘Fatma Hanım!’ dedirtmeğe, çocuk ağlaması, bekçinin ‘yangın var!’ diye bağırması, itfaiye borularının taklidi gibi san’atla münasebeti olmaktan ziyade, Tanburî Cemil’in pek ustaca tertiblediği bir eğlence, fars müzikal (farce musicale, musikili latife) mahiyetinden ileri gitmeyen bir şekle dökülmüştür. Sultan Hamîd’in kalın sesiyle paravanın arkasından: ‘Aferin Cemil Bey! Kemençede bu pek güçtür’ dediğini, babam evde anlatırken -daha sonraları annemden de- işittim.”⁶³⁹

Sultan Abdülhamid Han nezdinde devlet açısından daha farklı sonuçları olabilir miydi?⁶⁴⁰ II. Abdülhamid gibi merkezî otoriteyi önemseyen bir Sultanın siyaseten dahi olsa toplumun efsanevî sanatçılarının gücünden yararlanmasının olumlu sonuçları olacağı tahmin edilebilirdi. Cemil Bey’in kendi devrinde efsanevî olarak görülüp görülmediği belki başka bir konunun tartışması olabilir. Ancak devrin öne çıkan isimleri arasında olduğu açıktır⁶⁴¹. Devletin 100 yılı aşkın süredir istikametinde olduğu batılılaşma kültürüne uyumlu bir sanatkâr olması dolayısıyla da Cemil Bey’in resmî temsiliyetine daha fazla önem verilebilirdi. Üniforma giydirilmemiş *millî* bir efsane, devletin önemli bir değeri olarak temsil için formüller bulunabilirdi. Ne var ki Sultan II. Abdülhamid’in Türk müziğine yönelmeyip Batı müziğini sevmesi⁶⁴², belki de Sultan’ın çevresince bu ihtimalin tatmin edici bir şekilde anlatılmamış olması olayın seyrini bilinen noktaya taşımıştır. Mesud Cemil, bu buluşmayı gerçekleştirebilecek zevatın Cemil Bey’in hassasiyetini bildiklerinden muhtemel bir karşılaşmayı kasten ertelediklerini, Sultan’a karşı Cemil Bey’e perde olduklarını

⁶³⁹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 103-104

⁶⁴⁰ Abdülhamid Han ve Cemil Bey’in karşılaşmaları hakkında Mesud Cemil’in ve Murat Özturun’un bir tarih egzersizi olarak Abdülhamid’in sanat yatırımlarını eleştirmeleri dikkat çeker. Bkz. Mesud Cemil, *age*, s.105

⁶⁴¹ Yılmaz Öztuna, Sultan II. Abdülhamid devrindeki mühim isimleri şu şekilde sıralamaktadır: “*Hükümdar, devlet ve siyaset adamı olarak II. Abdülhamid, asker olarak Müşir Gazi Osman Paşa, tarihçi, hukukçu, fikir ve devlet adamı olarak Vezir Cevdet Paşa, fikir adamı, şair ve edip olarak Namık Kemal ve Ziya Paşa, edip, bilgin ve diplomat olarak Sadrazam Ahmed Vefik Paşa, arkeolog, ressam ve müzeci olarak Osman Hamdi Bey (Sadrazam Edhem Paşa’nın büyük oğludur), hattat, bestekâr ve virtüöz olarak II. Abdülhamid’in ilk aylarında ölen Kazasker Mustafa İzzet Efendi, virtüöz ve saz eserleri bestekârı olarak Tanburî Cemil Bey, bestekâr olarak Tanburî Büyük Osman Bey, Zekai Dede, Tanburî Ali Efendi, Hacı Arif Bey, Rahmi Bey ve İsmail Hakkı Bey, şair olarak Yenişehirli Avni Bey, Abdülhak Hamid Tarhan, Tevfik Fikret, Mehmed Akif Ersoy, şair ve edip olarak Cenab Şahabeddin.*” Bkz. Yılmaz Öztuna, *II. Abdülhamîd: Zamânı ve Şahsiyeti*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2008, s. 176

⁶⁴² Abdülhamid’in müzik politikaları eleştirilerinde vurgulanan asıl konu Batı müziğini kendi müziğine tercih etmesi değil Batı müziğinin basit formlarını bilmesi ve dinlemesidir. Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002 s. 96-98, 104-105. Diğer taraftan II. Abdülhamid’in o dönemde Türk müziğinin Hacı Arif Bey gibi Türk müziği bestecilerine gösterdiği iltimas ise bir saray eşrafından büyük bir zata gösterilen hürmetle ilişkilendirilebilir. Hacı Arif Bey ile ilgili bkz. Yılmaz Öztuna, “Arif Bey [Hacı Mehmed]”, içinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969, s. 61-67

söylemektedir. Gerçekleşen karşılaşmada Cemil Bey'in Sultan Abülhamid ile karşılaşmasına aracı olan kişinin Mabeyinci Faik Bey olduğunu Refik Fersan bildirmektedir⁶⁴³. Ayrıca, icra edilen diğer eserler, orada geçirilen süre, Sultan ve Cemil Bey tarafından yapılmış bir mükaleme, Sultan Abdülhamid'in yorumları ve benzeri birtakım detaylar da bu kaynaklarda geçmez. Politik açıdan kritik bir devlet adamı hakkında sonradan ona karşıt olan bir görüşle aktarılan bir anekdot olması sebebiyle bilinenlerin güvenilirliği sorgulanabilir. Avrupa ile ilişkilerde hassas diplomatik ilişkiler yürüten II. Abdülhamid'in içerde sıkı bir istibdat rejimi uyguladığı malumdur. Bu sebeple dönemin ileri gelenlerinin pek çoğunun memnuniyetsizlikleri bilinmektedir ki Tanburî Cemil Bey ve hatta Mesud Cemil de aynı kanaattedir. Nitekim Cemil Bey'in de sanatın kıymetinin bilinmesi açısından III. Selim döneminde yaşamadığına hayıflandığı bilinmektedir⁶⁴⁴. Meşrutiyetin hemen ardından Cemil Bey, yeni hükûmet tarafından kendisine verilen görevleri yerine getirmede aynı çekinceyi göstermemektedir⁶⁴⁵. Bu karşılaşmadaki Cemil Bey'in asıl hoşnutsuzluğunun sebepleri olarak resmî baskı altında olmamak istemesi, sanat değerinin anlaşılmama kaygısına ek olarak Abdülhamid iktidarına karşıt politik tercihinin de olduğu söylenebilir.

Nitekim aynı karşılaşmayı nakleden Fersan'ın kaleminde Sultan'a karşı menfi bir söylemin olmaması dikkat çeker:

*“Cemil bilâhare, Faik Bey'in yalısında davetli bulunan vükelâya da aynı peşrevi [Tahirbuselik] dinletmiş, birkaç sene sonra Faik Bey'in dalâletiyle Cemil merhum bâ-irâde-i seniyye saraya davet olunarak, padişah huzurunda bu peşrevi çalmıştı. Türk Musikisi'nden zevk almayan Sultan Hamid de tebrik ve takdirinden maada ikinci rütbeden Osmanî nişanı, mütemayiz rütbesi ve bin seksen kuruş -ki tam on altın lira ederdi- maaşla ayda bir defa zahmet edip gidip aylığını almak üzere Hariciye Nezareti Umur-ı Şehbenderî Kalemî Başkâtipliği ve ayrıca kırmızı atlastan bir kese içinde üçyüz altın ile taltif buyurmuştu. Padişah'ın büyük iltifatına mazhariyeti bu muhterem üstadımızın hüznü çehresine neş'e getirmişti. Çocuk gibi seviniyor, gözlerinin içi gülüyordu.”*⁶⁴⁶

⁶⁴³ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 110

⁶⁴⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s.119

⁶⁴⁵ Bu görevlerden birisi Resneli Niyazi Bey tarafından Resne'de verdirilen konserdir diğeri Kanuni Hacı Arif Bey, Hacı Kirâmî Bey gibi dönemin birçok ünlü musikişinas isminin bir araya gelip verecekleri konserin riyasetinin Cemil Bey'e verilmesidir. Resne konserini acı bir hatıra olarak yad etmesinin sebebi zorlu geçen yolculuktan ötürü olsa gerektir. Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 132. Fakat kalabalık heyet ile yapılan ikinci konser hakkında Cemil Bey'in duyduğu heyecan, Mesud Cemil tarafından şu şekilde aktarılmaktadır: “*Babam daima mükedder haline, bütün dış olaylara karşı sessizce müstağni duruşuna rağmen, bu hazırlık sırasında belli olur derecede iyimser, alakalı, canlı, hatta neşeliydi.*” Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 178

⁶⁴⁶ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 112

Sultan II. Abdülhamid'in musiki bilgisinin nakışlığı ve alaturkadan ziyade alafranga müziğe ilgisinin olduğu elbette doğrudur. Ancak Cemil Bey'i dinledikten sonra beklenen derecede anlamamış da olsa padişahın inayet ettiği yüksek maaşlı memuriyet ve 300 altın⁶⁴⁷, maddeten de olsa önemli bir teşvik ve takdir göstergesidir⁶⁴⁸. Öte yandan Cemil Bey'in kaba kemençe yahut yaylı tanbur ile yaptığı *farce musicale*'in de sanatsal açıdan değerli olduğuna şüphe yoktur. Bu mini konserde çalınacak eserleri sanatçının belirlediği düşünülürse *teessür-i şahaneyi mûcib olduğu* haberini alan Tanburî Cemil'in Türk müziğinden şen bir parça yerine itfaiye sireni, İstanbul kadınlarının konuşmaları vb. taklitleri sergilemesi Cemil Bey'in de bunları beğendiğini gösterir. Cemil Bey bunların sanatsal olarak değerli olmadığını beyan etmişse de böylesi taklitleri saziyla yapmak için yalnızken çok çalıştığı aşıkardır. Nitekim Cemil Bey bunları sergileyene kadar kimsenin kendisinden çevrenin sesini taklit etmesi beklemeyecektir. Padişahın huzurunda hünelerini sergilemek istemiş olması da Cemil Bey'in değerini düşürmeyecektir. Nitekim Cemil Bey'in, İbnülemin Bey'in evi gibi, onun müziğini en iyi anlayan insanlardan oluşan meclislerde de kemençeyi konuşurma gösterisini yaptığını biliyoruz⁶⁴⁹.

4.3. Cemil Bey Mitinin Oluşumunda Genetik Bir Katkı: Mesud Cemil

Osmanlı'da bazı meslek gruplarına mensup kişiler, çocuklarına kendi isimlerini verirlerdi. Bunun temel sebebi, çocuklarının geleceğinin teminatını sağlamak ve kariyerlerinde edindikleri şöhreti devam ettirecek mirasçılar bırakmaktır. Yine soyadının olmadığı dönemlerde insanların tanınması soy'a dair bilgilerinin (künye) isimlerine eklenmesiyle olmaktadır. Ebu Talip, Ebu Bekir, İbn-i Rüşd, Halid bin Velid gibi. Ekrem Mesud ismi verilen Tanburî Cemil Bey'in mahdumu da önceleri Ekrem Mesud ismiyle anılmış, soyadı kanunu çıkana dek "Tel" soyadını almışsa da onu kullanmayarak sadece isminin sonuna künyesini, dâhi babasının ismini ekleyerek anılmayı tercih etmiştir "Mesud

⁶⁴⁷ Refik Fersan, bu meblağın bir bölümü ile, Cemil Bey'in, evinin bahçesine, kendi ile baş başa kalabildiği uzletgâhını yaptırdığını bildirmektedir. Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 111

⁶⁴⁸ Verilen nişân'ın da değeri büyük olmakla beraber Sultan Abdülhamid'in nişân dağıtma konusunda cömert davrandığı için etkisi ve değeri muhaliflerince hafif görülmüş olabilir. Ancak Fersan, yukarıda da zikredildiği üzere Cemil Bey'in bunu bir gurur vesilesi olarak taşıdığını ifade etmektedir.

⁶⁴⁹ İbnülemin Bey'in evinde çalması bunlardan biridir ki İbnülemin Bey bu tecrübesini bütün tafsilatıyla verir: "Cemil, bizi tatyib için kemençe ile çocuk ağılattı, annesine ninni söyletti. İtfaiyenin yangın borularını taklid etti. Ninni söyleyen anne komşuya seslenip 'Fatma hanım, yangın var' dedirtti. Bizleri hayret içinde bıraktı. Geç vakit hürmetle arabaya bindirdik. Rifat Bey'in refakatiyle evine gönderdik. O geceki zevki ruhanîyi tarif etmek müşküldür" Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *age*, 1958, s. 128

Cemil⁶⁵⁰. Cemil Bey'in, oğlunun hayatını idame ettirmesi için en güvenli ve doğru yol olarak müziği değil Mevlevî dervişliği yahut ayakkabı kunduracılığını düşündüğünü biliyoruz. Mesleğini, belki de acılarla dolu hayatının müsebbibi olarak gören Cemil Bey, oğluna işini devretmek istemese de Mesud Bey'in, babasından kalan müzisyenlik mirasını son damlasına kadar kariyerinde kullanmak istediği aşikârdır. Müteakip yıllarda Mesud Bey de Cemil Bey gibi musikide şöhret kazanacaktır.

On üç yaşında babasını kaybettiği sırada, Mesud Cemil'in gündelik ve tahsil hayatının ihtiyaçları, babasının dostlarından Ali Rıfat (Çağatay) Bey'in öncülük ettiği bir fon yardımı ile karşılanmıştır. Bir müzisyen olarak Ali Rıfat Bey'in baba Tanburî Cemil Bey hakkındaki menfî ve müspet yorumlarını, Cemil Bey'in vefatının ardından kaleme aldığı makalelerde itiraf ettiği malumdur. İlk gençlik yıllarını bu müessir müzisyenin hamiliğinde geçiren Mesud Cemil'in, babasıyla ilgili fikirlerinde de Çağatay'dan etkilendiği görülüyor⁶⁵¹. Müteakip yıllarda Şerif Muhiddin Targan ve Hüseyin Sadettin Arel'in teşvikleriyle Berlin'de tamamladığı musiki eğitiminin ardından yurda avdet eden Mesud Bey, 1926'da açılan İstanbul radyosunun ilk emekçilerinden olmuştur. Mesleği itibariyle muvaffakiyetli geçen hayatı, radyo müdürlükleriyle, 1931'de Kahire'de katıldığı müzik konferansı gibi Türkiye'yi yurtdışında temsiliyetlerle devam etmiştir.

Mesud Cemil, babasının sağlığında arkadaşlarının muhitine giremeyecek kadar yaşı küçüktür. Ancak Cemil Bey'in vefatından sonra edebiyat, siyaset ve sanat çevrelerinin ilgisini de babasından tevarüs etmiş, bu insanlardan çok yönlü tavsiyeler almış, bir İstanbul beyefendisi ve müzisyeni olarak yetişmiştir. Cemil Bey'in oğlu olduğu için gösterilen ilgi, şüphe yok ki musikideki bireysel kabiliyeti görünür olduktan sonra parlak bir istikbal vadeden müzisyen şahsiyetinde yoğunlaşmıştır.

Hayatına dokunan isimler arasında Rauf Yekta Bey, Abdülbaki Baykara, Şerif Muhiddin Targan, Hüseyin Sadettin Arel, Refik Talat Alpman, Ali Rıfat Çağatay, Kadı Fuat

⁶⁵⁰ Osmanlı'da babanın isminin çocuklarda yaşamasının örnekleri dönemin başka tanınmış musikişinaslarından da verilebilir: Bestekâr Yusuf Ziya Paşa'nın mahdumları Suphi Ziya ve İbrahim Ziya (Özbekkan), Doktor Yusuf Ragıp Bey'in oğlu Mahmud Ragıp (Kösemihal-Gazimihal), Kanunî Hacı Arif Bey'in oğlu Zeki Arif (Ataergin), Ömer Ferid Bey'in oğlu Ruşen Ferit (Kam) vb.

⁶⁵¹ Çalışmamızın Tanburî Cemil Bey'in besteciliği bölümünde detaylarıyla anlatıldığı gibi (bkz. Bölüm 3.5) Mesud Cemil, evveleminde babasının bestekârlığı hakkında tıpkı Ali Rıfat Bey gibi olumsuz düşüncelere sahiptir.

Efendi, Suphi Ezgi, Neyzen Emin Dede, Ahmet Irsoy sayılabilir. Mesud Cemil, Tanburî Cemil ile görüş ayrılıklarında olan Rauf Yekta Bey ve Suphi Ezgi'den de oldukça istifade etmiştir⁶⁵².

Mesud Cemil'in, yine Ali Rifat Bey'le ilişkisinde olduğu gibi Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey'le kurduğu yakınlığın neticesi olarak onların Cemil Bey'e karşı eleştirel yaklaşımlarından etkilenmesi söz konusu olabilir. Ancak çevrenin bu tesirinin, Mesud Cemil'in babasına karşıtlığında tek sebep olduğu söylenemez. Zira Mesud Bey: *"Ben babam gibi sanatından başka bir şeye dayanmadan yaşayabilen, kendi kendine devlet kuran cinsten bir sanatkâr değilim ki!..."*⁶⁵³ ifadelerini kullandığında takvim 1963'ü göstermektedir. Bu tepki, çocukluğun baba ilgisinden yoksun demlerine karşı geliştirilmiş bir tepki olarak görülebilir. Mesud Cemil'in, İstanbul Sultanîsinden edebiyat öğretmeni olan Hakkı Tarık Us'un sözleri bu durumun en naif ifadesidir belki de:

*"Onlar, İstanbul Sultanîsinin (Lisesi) musiki kolu gibiydiler: Bir sınıftan Mesud Ekrem -o zaman Mesud Cemil olmamıştı- Tanburî Cemil'in biraz mağrur, bunun için de biraz alaycı görünen oğlu değil de adeta babasının hocası olmak iddiasında idi. Eli tanbur çalıyor, dili piyanoyu savunuyordu..."*⁶⁵⁴

Kızgın, küskün de olsa babasının müzisyenliğine hayran oluşu, Mesud Bey'in Cemil Bey ile rabitasını sağlamlaştıran bir etkidir. En ağır eleştirileri getirenlerin bile hayranlıklarını gizleyemedikleri büyük müzisyen Tanburî Cemil, onun babasıdır; evlat olarak her ne kadar kızgın olsa da "müzisyence" tepkileri müspettir. Mesud Cemil Bey, bu paradoksal ruh haliyle, bir taraftan kendi karakterini babasında olmayan özelliklerle donatırken bir yandan da babasını bütün yönleriyle anlatmak için ömrü boyunca çabalamıştır.

⁶⁵² Necdet Yaşar, Mesud Bey'in müzisyenliği hakkında yorumlarını dile getirirken bu hususa da şu sözlerle açıklık getirir: *"Kimse bilmiyor. Halbuki bir icrakardı Mesud Cemil. Bir defa ilk sizde bıraktığı tesir; son derece heyecanlı bir çalışı vardı. [...] Çok böyle, renkli, çarpıcı, cerbezeli bir icrası vardı. Sizi hemen etkiler... heyecana girerdiniz onu dinlerken. [...] Sonra klasik tavrı hakikaten öğrenmişti, Dr. Suphi Ezgi'den. Dr. Suphi Ezgi, babasına 'püff' çektiği halde, kendi kişisel tabiriyle. Yani beğenmeyişi 'püff!!' diyerek ifade eden bir adam olduğu halde, o, ona kızmaz, gücenmez, darılmaz bir, büyük bir toleransla, anlayışla Suphi Ezgi'nin gider, peşine takılır. Koca Tanburî Cemil'in oğlu ve babasına yakın bir icraya sahip, bir, düşün... Tanburî. Onu küçümsemeden, hor görmeden gidip peşine takılarak klasik tavrın birtakım şeylerini ondan öğrenmişti. Ve onu da Mesud Cemil Bey'de gördük. Başka bir tanburîde de görmedim".* Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980

⁶⁵³ Bkz. Nazmi Özalp, age, 2000, c. 2, s. 283

⁶⁵⁴ Bkz. İsmail Baha Süreksan, "Ölümünün Yedinci Yıldönümü Münâsebetiyle: Mesud Cemil'e Dair", *Musiki ve Nota*, Ekim 1970, s. 5

Öyle ki, Mesud Bey'in, babasının şöhreti sebebiyle gölgede kaldığı şeklinde yorumlar musiki çevrelerinde dillendirilmiştir⁶⁵⁵.

Tanburî Cemil Bey'in, resmî müzisyen olmaktan özellikle uzak durduğundan, hatta iş istemekten imtina ettiğinden söz etmiştik. Mesud Cemil Bey kitabında, babasının bu karakter özelliklerinin ırsî oluşunu, “soy’a has müşterek karakter” olarak adlandırırken, bir yazar olarak, bulunması gereken tarafsızlık ölçüsü bir yana, ifadelerindeki adeta kendisi bu soyun dışındaymışçasına serbestlik dikkat çekicidir⁶⁵⁶. Nitekim, aldığı eğitimlerden sonra bilakis devletin en üst kademelerinde hizmet vermesi ve birçok görevde gönüllü çalışmalarıyla bilinen Mesud Cemil'in, *soya ait müşterek karaktere* uyumlu olmadığı veya bu şekilde davranmadığı görülüyor.

Mesud Bey'in Türk müziğine karşı yaklaşımı da Cemil Bey'in gelenekseli muhafaza etmek arzusundan daha farklı bir pozisyonadadır. Bu durum, gelenekle kurulan bağların dokunmasında bireysel bir tercih şeklinde okunabileceği gibi o dönemde tartışılan birçok fikirden biridir de. Tanburîliğinden sıradan bir yerel haslet gibi, Türk müziğinden ise miadı dolmuş bir müzik gibi bahseden Mesud Bey'in bazı ifadelerini bu noktada hatırlayabiliriz:

“En kuvvetli özü, en halis, örnekleri, tarihi, edebiyatı, geleneği, gelişmesi, en sağlam ve müesses vasıtaları ve metodları ile bir bütün halinde kayıtsız ve şartsız batı musikisini öğrenmek, kendi kendimize gelmek için evvelâ oraya, ta sonuna kadar cesaret ve imanla gitmekten başka yolumuz yoktur. Eski musikimizin sahici değerini ancak bu yoldan geçmekle anlayabileceğimiz gibi, onun için bir istihale mümkünse ancak bu yolun sonunda gerçekleşebilir. Böyle bir yolda gidiş, bazı taassubcuların sandıkları gibi, eski Türk musikisini bırakmak değil, tam tersine, onu sıkı sıkı tutmak olacaktır. Hem geçmişe saygısızlık, hem de geleceğe kast ve ihanet halinde sürüp giden durum yerine eski Türk musikisini Üniversite

⁶⁵⁵ Erol Sayan, kendisiyle yapılan bir demeçte Mesud Cemil ve babasına dair şu yorumu getirir: “Başta Mesud Cemil var: Onun, Havza’da radyo geldiği zaman duyduğum tanbur taksimlerini aradım devamlı. Oğlunu ben Tanburî Cemil Bey’den daha çok severim. Tabii bunu her yerde söyleyemiyoruz. Vecihe Daryal’a ‘Bu benim kanaatim, Mesud Cemil Bey, babası için kendini feda etmiştir’ dedim. Başladı ağlamaya. Mesud Cemil’i çok iyi tanıyan birisi, o da benimle aynı kanaatte. Tanburî Cemil Bey, çok iyi bir virtüöz. Kötü kayıtları da var ama...” Bkz. Murat Derin, *Unutulmaz Şarkıların Bestecisi: Erol Sayan*, İstanbul: Pan Yayınları, 2019, s. 243. Yine buna paralel bir yorumu, Fahire Fersan’ın da paylaştığı Murat Bardakçı tarafından nakledilmektedir. Murat Bardakçı, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 09 Nisan 2017

⁶⁵⁶ İlgili bölümde Mesud Bey, Mustafa Reşid Bey’in mahdumları ve torunlarını şu sözlerle tarif eder: “Bir oğlu Tefrik Bey, önünde altın kanatlarıyla ardına kadar açılan devlet kapısının önünde omuzlarını silkmış, ikinci oğlu Refik Bey ise o zamanki dünyanın en büyük mutlak hükümdarı olan ikinci Sultan Hamid’e boyun eğmemek uğrunda canını vermiş, torunlarının en büyüğü Reşad Bey, hayatı ancak tasavvuf yolunda çekilmeye layık bularak derviş olmuş; en küçüğü Cemil ise muhit ve cemiyetin dar kalıpları içine girme istikametinde aldığı sıkı terbiyeye intibak ettiği nisbette artan ızdırabını büyük san’ata sığınarak ulvileştirmiştir.”Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 57

fakültelerimiz ve konservatuvarlarımızın kürsülerine, arşivlerine ve zaman zaman ciddi itinalı, izahlı konser sahnelerine bırakmak vakti çoktan geldi."⁶⁵⁷

Osmanlı'dan kalma batıcı siyasetin Cumhuriyet'le devam ettiği, bunun sanat politikalarına da yansıdığı bilinmektedir. Müzik-siyaset ilişkisi bağlamında Mesud Cemil'in öncülük ettiği hareketler Donizetti Paşa'lara hatta İsmail Dede'ye kadar uzanan bir batılılaşma teşebbüslerinin devamı niteliğindedir. Zira o günkü siyasî konjonktür Batı müziğini Türk müziğine tercih edebilecek konumdadır. Bu şartlar altında Mesud Bey, Türk müziğini ve müziğin icra platformlarını disipline ederek Türk müziği lehine hamlelerde bulunmuştur. Hizmetlerini kendi rızasıyla yahut vazife icabı da yapmış olsa bugünün Türk müziği icracısı ve araştırmacısı, kendi -müzik- diliyle bu kadar rahat düşünebilme ve konuşabilme özgürlüğünü büyük ölçüde Mesud Cemil'in hamlelerine borçludur. Müziği meslek edinmesi babasıyla olan pozitif rabitasının, devlette yaptığı hizmetler ise babasına isyanının dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Tanburî Cemil'in bütün hayranlarının eriştiği bir sembol olarak Mesud Bey'in görülmesi şaşırtıcı bir durum değildir. Zira en az müzisyenliği kadar parlak Türkçesiyle Cemil Bey'in hayatını kaleme almıştır⁶⁵⁸. Dilden dile dolaşan efsaneleri kitabında kapsamlı ve planlı olarak işlemiş, belli ki anekdotlardan istediğini almak veya dışarda bırakmakta kendini özgür ve doğal yetkili hissetmiştir. Söylentileri filtrelemesine rağmen Mesud Cemil'in de gerek kitabında gerek sair yer ve zamanlarda kendi mitsel yorumları dile getirmesi ise dikkat çeker (örnekler için bkz. Bölüm 4.1.1).

Mesud Bey, Cemil Bey'in evladı olmakla ona dair her tür tasarrufu kendine hak görmüştür ki buna Cemil Bey'in sevgisi de dahildir. Türk müziği mensubu birçok isme Cemil Bey'in yakınlığına dair özel bir bergüzâr dağıtır ki bildiğimiz bu ilginç örnekleri burada zikredebiliriz. Örneğin yazdığı kitabını Kanunî Vecihe Daryal'e armağan ederken Vecihe Hanım'a Cemil Bey'in kızı olmak payesini verir: "*Hayranı olduğum aziz Vecihe'yi eğer*

⁶⁵⁷ Bkz. Mesud Cemil, "Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma III", *Opus Aylık Müzik Dergisi*, Nisan 1965, s. 78

⁶⁵⁸ Evvela 1946'da küçük bölümler halinde Vakit gazetesinde yayınlanan eser, 1947'de ilk baskısını Ankara'da Sakarya Basımevi'nde yapmıştır. Bugün dahi biyografik roman türünün Türkçe en iyi örnekleri arasında sayıldığı gibi ilk çıktığı dönemde de ilgi ve takdirle karşılanmıştır. İlk baskısından aşağı yukarı bir yıl sonra Akşam gazetesinde yayınlanan bir gazete haberinde kitaptan şu övgü dolu sözlerle bahsedilir: "*Mesut Cemilin kitabı, evlâdın babaya karşı borçlu olduğu minnet ve şükranın ifadesidir. Sanat adamlarımızın ardından, mezarları gibi vesikalar da kaybolup gidiyor; Mesut Cemil, bunlardan bir kısmını kurtarmış, bu güzel kitapta bir araya toplayabilmiştir. Bu ise mühim bir kazançtır.*" Bkz. Fikri Çiçekoglu, "Tamburî Cemil'in Hayatı II", *Akşam Gazetesi*, 1948, 001583650010, Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi

Cemil de tanısaydı bu hayranlığı belki de benden daha ileride olacaktı. Ben Cemil'in oğlu olduğum kadar Vecihe de onun halis kızıdır. Bu küçük kitap kızkardeşime armağan olsun."⁶⁵⁹

Farklı bir tanbur tavrı benimseyen İzzettin Ökte'ye Tanburî Cemil Bey'in fotoğrafını hediye eden Mesud Bey, Ökte'yi de Cemil Bey ailesinin bir mensubu olarak vafeder:

"İzzettin Ökte! Tanburî Cemil, benim sulbünden dünyaya geldiğim babam olduğu kadar Tanrı kudretinden bir parça olan ruhu ile senin de babandır. Tanburu eline aldığı her an, o ruhun mevlûdu olduğunu gösteren sen kardeşime, babamızın şu aziz gölgesini yadigâr etmekle, üçümüzün de bir ve aynı hatıranın manası içinde birleştiğimizi sanıyorum."⁶⁶⁰

Tanburi Cemil'in Hayatı kitabının en önemli bölümü olan Cemil Bey'in yakın arkadaşı Mahmud Demirhan Bey'in mektubundaki ifadelerinden de yine anlaşılıyor ki Mesud Cemil Bey benzer bir yakıştırmayı Mahmud Demirhan için de yapmıştır: "...beni dâhi Cemil'in kardeşi telakki etmenizden ne kadar sevinip müftehir oluyorsam..."⁶⁶¹.

Tanburî Cemil Bey olgusunu en yetkin ağızdan anlatma gayreti olan bütün bu gelişmeler şüphesiz ki aynı zamanda Tanburî Cemil Bey efsanesinin büyümesine de önemli katkılar sağlamıştır.

4.4. Türk Müziği Pratik Alanında Cemil Bey'in Ardından

Müzikal deneyim alanı, muhatabı olan her bireyin (sanatçı, besteci, dinleyici, tüketici) katkılarıyla yeni boyutlar kazanır. Bu yeni katkılardan biri de şüphesiz ki kayıt teknolojisinin kaçınılmaz sonucu olarak, kayıtlı müziğin, zamanı aşan etkisiyle meydana gelmiştir. Bu minvalde, Tanburî Cemil Bey'in Türk müzik sanatında ortaya koyduğu yenilikler ve bıraktığı eserlerin, -bir kısmına doğrudan ve bir kısmına dolaylı olmak üzere- bütün Türk müziği alanına tesirinden söz edilebilir. Zira Türkiye'de 20. yüzyıl başları, bugüne kadar müzikte tebarüz eden yeniliklerin birçoğunun prototip olarak görüldüğü bir zaman dilimi; bu dönemde yetişmiş Cemil Bey ise yeniliğin ve yenilikçiliğin sembolleştiği başlıca isimlerdendir. Yenilik, dönemin her tandanstan aydınının düşündüğü veya dillendirdiği bir söylemdir ancak Cemil Bey, bu düşüncüyü fiilî olarak örneklendirme cüreti göstermesi ve bunda da başarılı olmasından ötürü efsaneleşir. Bir Türkmüzikçinin Cemil Bey'le irtibat kurması için onun

⁶⁵⁹ Bkz. Hilmi Rit, "Sazlarını Dinlediklerimiz: Vecihe Daryal", *Milliyet Gazetesi*, 19 Ekim 1967

⁶⁶⁰ Bkz. "İzzettin Ökte", *Türk Musikisi Dergisi*, 1948, s. 20

⁶⁶¹ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2002, s. 147.

çaldığı enstrümanlardan birini çalıyor ya da onun hayat verdiği müzik türleriyle uğraşıyor olması gerekmediği gibi tarihsel olarak Cemil Bey'in katkılarını bilmese yahut bu farkındalığı kendinde hissetmese bile Cemil Bey'in öncülük ettiği yenilik çağında nefes almaktadır. Daha geniş açıdan bakarsak sanatın kaynak seçmekte muhafazakâr olmaması gerektiği düsturuyla hareket eden, geleneksel müziğini yaparken farklı kaynaklara dokunan yahut bireysel müziğini yaparken geleneksel müziklerden de yararlanabilen her isim Cemil Bey'le, Cemil Bey de onlarla irtibatlıdır. Bu bağlamda, Assi Rahbani (1923-1986), Erkan Oğur (d.1954), Fatih Erkoç (d.1953) gibi birçok kaynağa dokunan ve bu kaynaklardan birini bir diğerine öncelememek hususunda samimi olan isimler aynı takımda olmasalar bile aynı ligde Tanburî Cemil Bey'le beraberdirler.

Bu geniş müzisyen portreleri arasından çalışmamızın ilerleyen başlıklarında incelemek için seçtiğimiz sanatçılar ise Cemil Bey'le rabita kurmaya bilinçli olarak özen göstermiş, Cemil Bey'in yolundan gitme iddiasında ve gerek müzikleri ve gerekse sözleriyle bunu beyan ve ikrar etmiş olanlardır. Cemil Bey'in etkisinde müzik yapanlardan ilk olarak akla elbette öğrencileri gelmektedir. Öğrencilerinden bir kısmı, hocalarının sistemleştirdiği sanatsal ifade biçimini terk edip güncel arayışların etkilerine kapılmış, bir kısmı da hocalarının yoluna sıkı bir taassup ile bağlı kalmıştır. Bu bağlamda, Tanburî Cemil Bey'den Niyazi Sayın'a kadar uzanan süreçte, sanatta bir ekolün takipçisi olmak ve ekol oluşturmak arasındaki farklı yaklaşımlar da tartışılacaktır. Cemil Bey'den ders aldığı hakkında bilgi sahibi olduğumuz isimlerden tanbur öğrencileri şu şekildedir: Refik Fersan (1893-1965), Nahide Hanım⁶⁶², Şemseddin Ziya Bey [Çorluluzade] (1882-1925), Kadı Fuat Efendi (1890-1920), Âtîf Esenbel [Çorluluzade] (1887-1951), Ressam Tahsin Bey (?-1920), Tanburî Hikmet Bey (1890-1923), Tanburî Hatîf Bey (Samih Rıfat'ın genç yaşta ölen oğlu), Dürrü Turan (1885-1961), Laika Karabey (1909-1989), Faize Ergin (1894-1952), Ragıp Tanju, Kadıköylü Fuat Sorguç; kemençe talebeleri: Suphi Ziya Özbekkan (1887-1966), Samiye Cahid Morkaya (1897-1972), Fahire Fersan (1900-1997), Murad Öztoran, Şeref Alpman⁶⁶³ ve oğlu Mesud Cemil'dir. Bunlar dışında repertuar hususunda Cemil Bey'den yararlananlardan Udî Bedriye Hoşgör⁶⁶⁴

⁶⁶² Refik Fersan'ın hatıratında Rahmi Bey'in kızı olduğu, kötü bir hastalığa dûçâr olup genç yaşında hayatını kaybettiği bilgisi kaydedilmektedir. Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 125

⁶⁶³ Mesud Cemil, Bebekli Refik Talat Alpman'ın baldızı olduğu bilgisini vermektedir. Hakkında detaylı malumata rastlamadık.

⁶⁶⁴ Bkz. Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1960), s. 223

(1889-1968) ve Kemanî Sadi Işlay'ın isimleri zikredilebilir. Türk müziği mensubu, özellikle enstrümanist birçok müzisyen, plakları aracılığıyla Cemil Bey'den yararlanmış ve takipçisi olmuştur; bu isimlerden bazılarına ilgili başlıklarda değinilecektir. Bununla beraber müzikal kariyerinde adeta Cemil Bey'e birebir ders almış talebesi gibi bağlı ve bu etkileşimi her fırsatta dillendirmekten çekinmeyen isimleri hassaten anmak gerekir. Kemeñçeci Ruşen Ferid Kam (kemeñçeci), Niyazi Sayın (neyzen), Necdet Yaşar (tanburî), İhsan Özgen (kemeñçeci ve tanburî), Erol Deran (kanunî) gibi müzisyenler bu isimlerin başlıcalarındandır.

4.5. Tanbur İcrasında Eskiye Yöneliş: Yeni-Eski Tavrın Temsilcisi İzzettin Ökte ve Yeni Bir Terkip Sahibi Ercüment Batanay

İsak tavrı tanbur icrasına benzer bir icra Tanburî Cemil Bey'den hemen yakın bir dönem sonra ortaya çıkmıştır. İzzettin Ökte (1910-1991) ile özdeşleşen bu tavrı (yeni-eski), en popüler devrini, musiki yazılarında Cemil Bey'in efsaneleştiği dönemde yaşamıştır. Ancak bu akımın, Cemil Bey tavrına felsefî olarak topyekûn karşı çıkışların melcei olan Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey'in ifadelerinden kaynaklanmadığı, daha ziyade tanburun, uygulamadaki İsak tavrından kalıntıları üzerinden şekillendiği anlaşıyor. Sanatçının, estetik bir arayışın neticesi olarak var olan malzeme ile yeni bir formül denemelerine her dönemde rastlanır. Ancak, Cemil Bey'in geleneği yıktığı ve yeni bir gelenek yarattığına dair bütün atıfların hemen ardından tanburda yeni bir üslubun bu denli popüler olması kayda değer görülmüştür. Alaeddin Yavaşca'nın ifadeleri, İzzettin Ökte üslubunun artan popülerliğini gösteren bir özet mahiyetindedir:

*“Tanburî Cemil'in musiki alemini tesiri altında tuttuğu geniş zaman dilimi içinde seneler sonra ruhları bir başka türlü ısıtan sanatı bir başka türlü ifade eden, değişik stili ile sazından özlenen en güzel sesi çıkaran bir sanatkar geldi: Tanburî İzzettin Ökte, öyle bir tanbur ki, Cemil Bey gibi bir dehadan sonra gelmesine rağmen yeni bir çıkış açarak, genç, hevesli tanburîleri peşinden sürükledi.”*⁶⁶⁵

Selahattin Pınar (1902-1935), Ömer Altuğ (1905-1965) ve daha sonra Sadun Aksüt (d. 1932) gibi sanatçıların icralarında yeni-eski tavrının açıkça benimsendiği görülür⁶⁶⁶. Bununla birlikte yine dönemin bazı tanburîlerinde ise Cemil Bey üslubuyla mezcedilmiş bir sentez yapıldığı anlaşılır. Nitekim Fahrettin Çimenli, bu hususta kendisine yönelttiğimiz “İzzettin

⁶⁶⁵ Bkz. Alaeddin Yavaşca, “İcranın Dili”, *Kök Dergisi*, Mart 1981

⁶⁶⁶ Bkz. Safiye Ayla-Uşşak ve Hicaz Radyo Programı (eskiplak Youtube kanalı, 2015), https://www.youtube.com/watch?v=aPUy_WMcgIA

Ökte mi Cemil Bey mi siz hangisini takip ettiniz?” sorusuna “*Yalnızca birini değil, her iki üslubun da güzelliklerini almaya çalıştım*” şeklinde cevap vermiştir⁶⁶⁷. İki üslubun etkisinin de hissedildiği tanburîlere örnek olarak Ferit Sıdal (1925-2001), Fahrettin Çimenli (1934-2018), Abdi Coşkun (d. 1941) gibi isimleri zikredebiliriz. Bu isimlere ek olarak Tanburî Cemil Bey’den ders almış isimlerde de yeni-eski tavrın etkilerinin görülmesi bu tavrın ne kadar etkili olduğunu anlamak adına önemlidir ki Dürrü Turan (1885-1961) ve Ragıp Tanju (?) Cemil Bey ile tanışmış ve ders almış ancak -özellikle Ragıp Tanju- daha çok yeni-eski tavrıda çalmış tanburîlerdendir. Ferit Sıdal ise Cemil Bey’in öğrencisi Tanburî Tefvîk Bey’in talebesidir. İzzettin Bey’in icrası, gerçekten de dönemin genç tanburîleri için yeni bir ilham kaynağı olarak görülmüştür⁶⁶⁸. Cemil Bey’in oğlu Mesud Cemil’de de bu yeni-eski tavrın izleri bulunur ancak onun da İzzettin Ökte’nin iştihar etmesinden evvel Suphi Ezgi’den İsak tavrı hakkında yararlandığı bilinmektedir.

Kadı Fuat Efendi, Suphi Ezgi, Refik Fersan gibi her iki tavrın önemli temsilcilerinden ders almış Kemal Batanay da tanbur açısından önemli bir isimdir. Melih Özaltın, İlhan Özkeçeci gibi isimlere tanbur hocalığı yapmıştır. Oğlu Ercüment Batanay ise öğrencileri arasında Cemil Bey ve İsak tavrı arasında köprü olacak bir konuma yükselmiş, tanburda küçük yaşlarından itibaren yeteneği ile öne çıkmış bir müzisyendir. Ercüment Bey, babasının dost çevresi sayesinde Rauf Yekta Bey, Mesud Cemil, İzzettin Ökte gibi kendinden yaşça büyük isimlerden istifade ve hatta birçoğuyla birlikte müzik yapma imkânı bulmuştur⁶⁶⁹. Bununla birlikte Ercüment Batanay, hem İzzettin Ökte’ye hem de Cemil Bey’e büyük hayranlık beslemektedir. Nitekim Cemil Bey ile ilgili şu sözleri söylemiştir:

“Cemil Bey, tanburda reform yapmıştı. Eskiden tanbur denen enstrüman İsak tavrında, bambaşka çalınmış: Bir mızrap vur, durup kahveni iç; ikinci mızrapı vur, tekrar iç... Cemil

⁶⁶⁷ Fahrettin Çimenli, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 15 Haziran 2014

⁶⁶⁸ İsimleri zikredilen tanburîlerin ses kayıt örnekleri dinlendiğinde de açıkça fark edilir: Ragıp Tanju için bkz. *Feriha Tunceli - Kürdilihicazkar Radyo Programı* (eskiplak Youtube kanalı, 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=ASZNn2jPZr0>; Fahrettin Çimenli için bkz. *Nikriz Tanbur Taksimi - Fahrettin Çimenli* (TSM & Taksimler, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=WoojcMAoAd0>; Ferit Sıdal için bkz. Ferit Sıdal, *Ferit Sıdal Nihavend Tanbur Taksimi* (Klasik Musiki Youtube kanalı, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=B2lomxAqrQ>; Abdi Coşkun için bkz. *Abdi Coşkun Nihavend Tanbur Taksimi* (Klasik Musiki Youtube kanalı, 2014), https://www.youtube.com/watch?v=l_1xKiWAocY.

⁶⁶⁹ Mesud Cemil ile iki tanbur olarak yaptıkları kayıtlar için bkz. *Mes’ud Cemil Tel Yönetiminde Klasik Türk Musikisi Korosu-Rast, Muhayyer radyo programı* (Muhammed MAVUŞ Youtube kanalı, 2018), <https://www.youtube.com/watch?v=ph4cmaX5Oos>; Kemanî Nubar Tekyay (1905-1955) ile yaptığı kayıtlara örnek olarak bkz. *Ercüment Batanay ve Nubar Tekyay - Rast Peşrev, Taksim ve Hüzzam Saz Semaisi* (eskiplak Youtube kanalı, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=AonvIL0ktaw>.

Bey, tanbura dinamizm ve muazzam bir sürat getirmiştir. Hepimizi tanbura başlatan, tanburu rüyalarımıza sokan insandır. Ben, her zaman şunu söylerim: Tanburî Cemil Bey olmasaydı, biz belki de tanburu artık çalamayacaktık.”⁶⁷⁰

Ercüment Batanay, İsak tavrının ağır, ağıdalı icra üslubunu eleştirse de İzzettin Ökte’ye olan hayranlığını ise, anlatılanlarla kıyasladığımızda İsak tavrına çok benzeyen İzzettin Ökte’nin icrasına da hayrandır. Bu hayranlığını Sadun Aksüt’ün aktardığı bir anekdot üzerinden okuyabiliriz. Sadun Bey, bir gün Ercüment Batanay ile birlikte İzzettin Ökte’nin bir kaydını dinlerken Batanay hiddetlenir, Sadun Bey’e bir tokat aşkeder “*Sadun ben nasıl tanburîyim?*” sorusu gelir ve Sadun Bey “*seni ben Mesud Bey’le de kıyaslamam; sen gelmiş geçmiş en teknik, üstün en fevkalade olan kişisin*” diye yanıtlar; bunun üzerine Batanay, “*o halde bu perdeyi ben neden basamıyorum*” diye karşılık verir⁶⁷¹. Ercüment Bey, İzzettin Ökte aracılığıyla eski tavrı severken Cemil Bey gibi seri icra etmekten de hoşlanır. Cemil Bey ve onun Refik Fersan gibi temsilcilerinde İsak tavrına dair bir iz bulunmadığı için Ercüment Batanay’ın icrası yeni bir sentez olarak öne çıkar: Seri nağmelerde Tanburî Cemil Bey gibi bol mızraplı icra etmek ve ağır nağmelerde ise hem İzzettin Ökte hem de Cemil Bey süslemelerini kullanmak⁶⁷². Ayrıca Batanay’ın tanbur için geliştirdiği akorlar, harmoniklerin yoğun kullanımı, İzzettin Bey’de de Cemil Bey’de de olmayan yepyeni bir durumdur. Ercüment Batanay gençlik yıllarında bu terkihiyle birçok kayıt örnekleri verdikten sonra mızraplı tanburu halk önünde pek çalmamış, yaylı tanbur ile piyasada çalışmayı tercih etmiştir.

İzzettin Ökte 1950’de verdiği bir röportajda, tanburîlerden kimleri beğendiği ile ilgili kendisine yöneltilen bir soruya şu şekilde cevap verir: “*Gençlerden Ercüment Batanay var. En iyisi budur. Ankara’da da Ömer Altuğ var. Tanburî Cemil Bey bir ekol sahibidir. Bugün en iyi saz çalan arkadaşlarımız bu musikişinasımızdan mülhem olarak ilerlemişlerdir*”⁶⁷³. Eski tavrın tekrarı olan İzzettin Ökte de, İzzettin Ökte ve Cemil Bey’den mülhem yeni bir

⁶⁷⁰ “Tambur ile maruf: Ercüment Batanay”, *Hürriyet Gazetesi*, 31 Ocak 2004, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/tambur-ile-maruf-ercument-batanay-38563831>.

⁶⁷¹ Anekdotun anlatıldığı tv program kaydı için bkz. *Teke Tek Özel - Sadun Aksüt -1 Mart 2009* (Habertürk Youtube kanalı, 2009), <https://youtu.be/6h3T1AxKWxU?t=2929>

⁶⁷² Bununla birlikte her hareketin münekkidi vardır. Refi’ Cevad Ulunay, Ercüment Batanay’ın tanburda seri mızrap kullanmasına kendine münhasır bir tavır bulmaması gerekçesiyle karşı çıkar. “*Ercüment Batanay’a bir kere tanburda mandolin tarzı mızrab kullanmasının doğru olmadığını ihtar eylediğim zaman ‘Cemil Bey de yapmış’ demişti. Sanatkâr, iktida etmez kendi şahsiyetini gösterecek bir tarz tesis eder.*” Bkz. Refi’ Cevad Ulunay, “Mevsimin Son Konseri”, *Milliyet Gazetesi*, 23 Mayıs 1956

⁶⁷³ Bkz. Sadeddin Gökçepinar, “Kimleri Dinliyoruz-İzzeddin Ökte”, *Akşam Gazetesi*, 07 Mayıs 1950.

terkip oluşturan Ercüment Batanay da sözlü ifadelerinde Cemil Bey'e ve müziğine hayranlıklarını ifade eder. İcrada Cemil Bey'in tavrından zıt yöndeki tercihlerine rağmen ifadelerdeki saygı, tanburî olarak şöhret bulmuş bir isme gösterilen tazim olarak okunabilir. İcracılar dışındaki isimlerin eleştirilerinde ise İzzettin Ökte'den bahsedilirken Cemil Bey'in şöhretinden istifade edilmesi dikkat çeker. Örneğin Baki Süha Ediboğlu, hazırladığı gazete sayfasına yerleştirdiği İzzettin Ökte'nin fotoğrafı altına şu notu düşer: *"Yıllarca Ankara Radyosunda, beş yıldan beri de İstanbul Radyosu'nda tanburunu dinlediğimiz İzzettin Ökte, merhum Tanburî Cemil'in tavır ve üslubunu devam ettiren yegâne sanatkârımızdır"*⁶⁷⁴. Benzer bir mukayeseyi 1993 yılında Rüştü Şardağ yapar: *"Tanburî Cemil Bey'den sonra gelen, en büyük tanbur virtüözü rahmetli İzzettin Ökte"*⁶⁷⁵. Cinuçen Tanrıkorur ise İzzettin Ökte'yi, Cemil Bey'den sonra ekol olarak addeddiği başarısı için över: *"Nevrastenik bünyesiyle hırçın ve melankolik karakterinin de tesiri ile tanburu şâha kaldırmış olan Cemil Bey'den sonra ikinci büyük ekol, saza 'nazlı nazlı şarkı söyletmeyi' başarmış olan İzzettin Ökte üslubudur"*⁶⁷⁶.

Bütün bunlar daha evvel Cemil Bey'in çağdaşları olan Suphi Ezgi ve Rauf Yekta Bey'lerin yürüttüğü tanbur tavrında orijinalite tartışmalarının genç tanburîlerin geçmişe duyduğu saygı neticesinde sona ermesi, tanburla ilgili her hareketin artık Cemil Bey'le barışık bir motivasyonda ilerlemesi anlamına gelmektedir. İsak tavrı üzerine somut bilgiler çok az olmasına rağmen Cemil Bey'in tanbur icrasından farklı, hayal meyal hatırlanan bir eski tavrın ortaya çıkması dikkat çekicidir. Tekil bir iddianın ötesine geçip tanburîler arasında bu tavrın şöhret bulması da aynı derecede önemlidir. Fakat gerek İzzettin Ökte'nin eskiye dönüşünden gerekse Ercüment Batanay'ın yeni terkiibinden bağımsız, tanburda sadece Cemil Bey'den ilham alan yeni bir akımın ortaya çıkmasının arası çok sürmeyecek; 1950'lerde iştihar eden genç tanburî Necdet Yaşar yeni bir yorum getirecektir.

4.6. Modern Bir Meşk Aracı Olarak Cemil Bey'in Plakları

Yeniden tüketildiği an ile ilk üretildiği an arasında, tüketen ile ilk üreten arasında bir bağ vesilesi olarak işlev gören kayıtlı bütün müzikler gibi Cemil Bey müziğinin de kendinden

⁶⁷⁴ Bkz. Baki Süha Ediboğlu, "Radyo", *Milliyet Gazetesi*, 08 Kasım 1954.

⁶⁷⁵ Bkz. Rüştü Şardağ, "Öfke Baldan Tatlı mı", *Milliyet Gazetesi*, 13 Mayıs 1993.

⁶⁷⁶ Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kültür Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 150. Aynı kanaati İzzettin Ökte'nin talebesi Sadun Aksüt de paylaşır,

uzaklaştıkça farklı şekillerde anlaşıldığı açıktır. Yeniden üretilebilen endüstriyel sanatın yapaylığı ile şimdi ve burada olma vasfıyla zamana dokunan, yani tarihe tanıklık eden ve gelenekleri aktaran *gerçek sanat* arasındaki farktan bahseden Walter Benjamin, savını, görsel ve plastik sanatlar özelinde yoğunlaştırır⁶⁷⁷. Benjamin'in analizleri, yirminci yüzyıldan itibaren kadim aktarım pratiklerinin kademe kademe yok olduğu, eğitimi ve sunumunda yeniden üretilebilirliğin rol oynadığı Türk müziği için de geçerlidir. Nitekim Cemil Bey'in müziğine canlı olarak tanıklık edenlerin hatıralarında, kayıt müziğinin bu soğuk ve Cemil Bey'i yansıtmayan yönüne vurgu yapılır. Dinleyici öznenin, canlı olana kıymet veren bu yaklaşımı, Reşad Erer'in tepkisinde net olarak görülebilir:

*“Ankara Radyosu’nda plâk kayıt stüdyosu açıldığı sıralarda Cemil Bey’in otuz kadar plağını çoğaltmak istemişler. Kemani Reşad Erer, Mesud Cemil ve [Cevdet] Kozanoğlu plâkları dinlerken çok duygulanarak ağlamaya başlamışlar. Kozanoğlu, Reşad Erer’in de ağladığını görünce şaşmış: ‘Reşad Bey! Bu büyük adamı ben görmedim, Mesud’un da babası. Siz neden ağlıyorsunuz?’ diye sormuş. Bunun üzerine Reşad Erer: ‘Ben plâklara değil Cemil Bey’e ağlıyorum. Siz Cemil Bey’i bu sanıyorsunuz. Bu plâklar ismarlama, maişet temini için üç dakikaya sığdırılmış melodiler Cemil Bey değildir, demiş.”*⁶⁷⁸

Sanatçının çok küçük bir yönünü yansıtıyor olsa bile kayıtlar, onu canlı dinlemenin kıymetiyle kıyaslamayı anlamlı kılmaktadır ki Cemil Bey'in sadece anekdotlarla efsaneleşmiş bir sazende olabilmesi düşünülemezdi. Zira -Cemil Bey kadar enstrüman çeşitliliği ve her birinde virtüöz derecesinde uğraşmamış olsa da- döneminin büyük sazendeleri, kayıtlı miras bırakmayı tercih etmediklerinden sazendelik şöhretleri de sınırlı kalmıştır. Bu yüzden, Refik Talat Alpman, Ali Rıfat Çağatay gibi isimlerin şöhreti sadece yaşadığı devirle ve ancak çağdaşlarının naklettiği anekdotlarla munkatıdır.

⁶⁷⁷ Sinema ve fotoğraf gibi sanat eserinin çoğaltılmasına ve yeniden üretilmesine izin veren teknolojilerin geliştirilmesinden kısa bir süre sonra bu teknolojiyle birlikte değişen algıyı anlatan Frankfurt Okulu üyelerinden Walter Benjamin'in görüşlerini, şu sözleriyle özetlemek mümkündür: “Uzun tarihsel dönemler boyunca, insan topluluklarının varoluş biçimi nasıl değiştiyse, algı biçimi de aynı şekilde değişmiştir. [...] Bozulma, her ikisi de kitlelerin gitgide artan oluşumuna ve hareketlerinin artan yoğunluğuna bağlı olan iki koşula dayanır Bunlar: günümüz kitlelerinin nesnelere ‘yakın olma’ isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik (Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit) eşit ölçüde tutkulu merakları. Nesnenin üzerindeki örtünün kaldırılması, yani aura’nın yok edilişi, ‘dünyadaki her şeyin aynı olduğuna dair bir duyuya’ sahip bir algının imzasıdır; yeniden-üretim araçları sayesinde bu algıda öyle bir artış olmuştur ki, benzersiz olanda dahi aynılığı bulup çıkarır.” Bkz. Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap, 2015, s. 17-18

⁶⁷⁸ Bkz. Nazmi Özalp, *age*, c. 1, s. 155 Benzer bir yorum Fahri Kopuz tarafından dile getirilir: “Netice olarak şunu belirtmek isterim ki, üstad Cemil’in halen plaklarda dinlediğimiz sanat güzellikleri, hayatında dinlediklerimizin yarısı bile değildir.” Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 163

Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere kadarki süreçte, 'şimdi ve burada' olan bir hoca ile çalışabilme, sanatın ve olduğu toplumun değerler sistemini öğrenme imkânı bulan enstrümanist Türkmüzikçilerin, sanatta inovatif yönelimlere karşı daha kontrollü oldukları görülür. Bu dönemde, enstrüman çalmayı kendi kendine öğrenenler bile toplumda yaygın olan değerlerin, ortaklık ve çoğulcu kültürün etkisinde oldukları için geleneğin konforuna yaslanmışlardır. Buna sebep olarak, kayıt teknolojisinin ilerleyen dönemlere nispetle başlangıçta bir meşk unsuru olarak daha az kanıksanmışlığı gösterilebilir. Yine de kayıt teknolojisi, hiçbir devirde birebir hoca talebe ilişkisini tamamen ortadan kaldırmış değildir. Ancak ister hocaya tabi olsun ister kendi kendini yetiştiresin her müzisyen aday için kayıtlar, yeni bir kaynak olarak var olur.

Amerikan toplumunda fonografin etkileri hakkında yapılan araştırmaları yorumlayan Willam Kenney'in görüşleri, kayıtlı müziğin algılanışı hakkında bizi genel bir hükme götürür. Daha önce de iktibas ettiğimiz Kenney'in ifadeleri şu şekildedir:

*"...her kayıt tanım itibarıyla kazanmış tarihi bir belge olmasına rağmen, bazı kayıtlar kaçınılmaz derecede şaşırtır ve insanları sesler aracılığıyla daha önce hayal etmedikleri noktalara taşır. Fonografin tekrar ettirici işlevi daha sonra bu yenilik ve müziğin karmaşık öğelerini gelişmiş bir ustalık duygusuna dönüştürerek müzikal tanımlama ve ayırt etmede ortak kalıplar yaratır. [...] Kayıtlı müziğin gücü müzik kalıplarını tekrar duyurur, ortak popüler tecrübenin etki alanını daha da kuvvetlendirir."*⁶⁷⁹

Tekrar edilen müzik kalıpları (kayıtlar), geçmiş, yani kaydedildiği dönemin müzik estetiğini güncelleyerek şimdinin parçalarından biri haline getirir. Dolayısıyla her geçen gün her "şimdi"ki müzik için yeni yeni "geçmiş"ler üretilmekte, dönemselsel olarak giriftleşmiş yeni tecrübeler olası hale gelmektedir. Kayıtları dinleyici olarak tüketenler arasında olan müzisyenler de zamanlar arası bu zevk yolculuğunu gözlemlemenin ötesinde, icracı olarak kendi tercihleri doğrultusunda yeni bir yolculuğa bizzat çıkanlardır. Özetle kayıtlar, eğitimde şimdi ve burada olan insanı aradan kaldırdığı ölçüde bireyselliğin kapılarını araladığı gibi dönemler arası ardışıklığın ortadan kalkmasına ve sanat hareketlerinde dönem ruhunun ötesinde sıçramalara ve böylelikle sanatın ifade biçimlerinde çeşitliliğin artmasına sebep olmaktadır.

⁶⁷⁹ Bkz. William Howland Kenney, *age*, 1999, s. 4

“Eski güzel”in büyü, bazen, yeni dönem insanının, etkisinden kurtulamadığı bir girdaba dönüşebilir. Nitekim “Türk musikisi” hakkında hâlen var olan muhafazakâr fikirler bunun bir göstergesidir. Lakin kayıtlar aracılığıyla ünsiyet kurulan “eski”, evvelde yaşanan ve zaman içinde tekrar hatırlanan nostalji özleminden ziyade, kişinin hiç yaşamadığı bir geçmiş zaman dilimidir. Sonucu ise, bu dönemin tadılmamış duygularının sunumuyla karşılaşmanın neticesinde oluşan coşkunluktur. Şüphesiz ki, bir müzisyenin üslubunun, kendinden sonrakiler arasında çokça benimsenmesiyle ilgili olarak söyleyeceklerimiz, o müzisyenin mirasının büyüklüğüne ilişkin olacaktır. Ancak sanatçıyı kayıtları aracılığıyla takip etmenin taassup boyutuna ulaşması her zaman müspet görünmeyebilir. Bir ifade biçimi, aynen tekrar edildiğinde bile kişisel birtakım katkılarla bezenecektir elbette. Lakin takipçiler, artık meşkin mahrem sırlarını değil umumî beyanı (kayıtları) tekrar ederler. Takipçinin sanatı, selefin kayıtlarıyla kıyaslanabilmekte ve kayıtlar sonrakinin orijinalitesini sorgulayıcı bir handikaba dönüşebilmektedir. Daha açık bir ifadeyle söylersek kayıt öncesi devirde bir talebe, hocasından öğrendiği bir nağmeyi icra ettiği zaman alkışlanabilirdi. Ancak yeni devrin talebesi, kayıttaki hocasından öğrendiği nağmeyi icra ettiğinde, zaten o nağmeyi duymuş dinleyenler tarafından tekrarcılıkla suçlanabilir. Dolayısıyla takip edilebilecek yeni bir akademi oluşturabilmek için, kayıt dinleyen müzisyen kaydeden ilk müzisyenden daha fazla sorumluluk altındadır. O halde söyleyebiliriz ki, Tanburî Cemil Bey’i efsanevî bir kahramanlığa taşıyan en büyük sebeplerden birisi, söylediği sözlerin daha önce söylenmemiş olması değil, o sözlerin kayıtlarla ilk defa tescillenmiş olmasıdır.

Kayıtlar, bir tür zaman yolculuğunu mümkün kıldığı gibi, farklı coğrafyaların ve farklı sosyal tabakaların müzik dinleme alışkanlıklarına da karmaşık bir zemin vadeder. Cemil Bey’in, birçok bölgede dinlenmesinin sebeplerinden biri olarak repertuar ilgisinin çeşitliliği neticesinde, dönemin İstanbul’unda yankılanan, farklı coğrafyaların seslerini kaydetmesi sayılabilir. Rum geleneksel halk ezgileri (Çeçen kızı), Anadolunun muhtelif bölgelerinin nakışlarıyla süslediği taksimleri ve oyun havaları (Gayda havası, Çoban taksimi vb.) bunlara örnek gösterilebilir. Diğer taraftan makam çatısının altındaki diğer müzikleri de etkilemiştir. Mısır’ın ünlü bestecilerinden Muhammed Abdülvahab’ın (1901-1991) ve yine Mısırlı dünyaca ünlü sanatçı Ümmü Gülsüm’ün Cemil Bey’i hayranlıkla dinledikleri bilinmektedir. William Kenney’in ifadesiyle “birlikte yalnız” dinlenen kovanlar (kayıtlar), özellikle müzisyenler arasında ortak bir hedef ve müzik zevkinin oluşmasında önemli rol oynar.

Bugünkü teknolojiyle ses kayıtlarının ve hatta video kayıtlarının müzikal manada coğrafi sınırları aşan etkisi herkesçe malumdur.

Ortak dili sürekli tekrar eden kayıtlar, taklidin karşı koyulmaz cazibesini tetikler. Örneğin Cemil Bey'in kayıtları meşk eden ve bu suretle rüyasında Cemil Bey'den kemençe meşki görece kadar ünsiyet kuran Ruşen Ferid Kam⁶⁸⁰, taklidin rahatsızlığını duyanlardandır. Konuyla ilgili İhsan Özgen'in naklettiği anekdot şöyledir:

*“Ruşen Kam rahmetli, Mustafa Sazer vardı o da rahmetli; bir muhabbetleri esnasında ‘bak Mustafa’ demiş, ‘Uşşak peşrevini Cemil Bey gibi çalmaya başladım’ demiş. ‘Cemil Bey sizi dinlese ne derdi?’, ‘Ne diyecek, taklidimi yeltenen divanenin birisi der canım’ demiş.”*⁶⁸¹

Ses kayıtlarının, Türk müziğinin meşk kültürünün birçok hususiyetlerini ortadan kaldırdığı doğrudur. Notanın da bu olumsuz görünen sürece katkısından söz edilebilir⁶⁸². Ancak bu durum geleneklerin büsbütün ortadan kalktığını iddia etmek için yeterli değildir. Türk müziği gelenekleri, sadece onun icra edenler profesyoneller arasında sıkışmış ve organik hayatini de bu dar çerçevede devam ettiriyor olabilir. Geleneksel aktarımın doğası tamamen kaybolmamış, bu yeni sistem içerisinde yapısal dönüşüme uğramıştır. Esasen bu modern aktarımda klasik dönemde olduğu gibi hocanın geçmişin üstünlüğünü kabulü ve itirafı söz konusudur ancak eskinin somut örnekleri artık kolayca bulunabilmektedir. Örneğin hoca, öğreteceği bir motifin en doğru örneği için öğrenciyi kendinden evvelki bir ustanın kaydına yönlendirebilir, yani kayıtları meşkin pratiğine yardımcı olarak kullanabilir. Bununla birlikte hocanın kendinden evvelki üstadları adres göstermesi müziğin kısır bir üslup döngüsünde seyretmesine sebep olmamıştır. Cemil Bey'den bu yana İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, Aleko Bacanos, İhsan Özgen gibi isimlerin bireysel üslupları bu durumun bir göstergesidir. Bununla birlikte tanburiler ve kemençecilerin geliştirdiği özgün tavırlar elbette Cemil Bey'den ve kendinden öncekilerden izler taşır. Dolayısıyla modern meşkin, sadece melodi öğretimine indirgendiği doğru değildir. Ayrıca genel hatları ne kadar belirginleştirilmeye çalışılsa da meşk, hoca güdümünde kişisel bir yolculuktur. Bu muğlak süreç, talebenin ihtiyaçlarını tartan hocanın, vereceği öğrenciye mahsus ödevlerle ilerler.

⁶⁸⁰ Bkz. Mesud Cemil'den aktaran Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayınları, 2004, s. 541

⁶⁸¹ Bkz. Fikret Karakaya, “İhsan Özgen Programı 2”, *Saz ve Söz Meclisi* (TRT Nağme, 07 Kasım 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=ks4VtQx06lc>.

⁶⁸² Eğitimin kulak ile yapıldığı ve yoğun bir sosyalliğin zorunlu olduğu meclislerden görselliğin daha önemli olduğu nota ile eğitime geçiş sürecini irdeleyen bir çalışma için bkz. Panagiotis Poulos, “age”, Şubat 2014

Zamansal ardışıklığı ortadan kaldırmasına odaklanarak, kayıtlardan sonra Türk müziğinin hiç yaşamadığı iddia edilemez. Türk müziğinin bugünkü genç icracılarının, eserin sadece genel grafiğini veren notayı, deşifre esnasında irticalî süslemelerle müzik eserine çevirebilme yetileri de kayıtların yardımıyla devam eden meşkin geleneği tamamen yok etmediğinin kanıtıdır. Yine meşkin sosyallik yönünün devamlılığının göstergesi olan vakıflar ve derneklerin müzik faaliyetleri de unutulmamalıdır.

Öte yandan, yüzyılı aşkın zamandır yapılan bütün kayıt külliyatları arasından talebenin *doğru* örnekleri bulabilmesi modern meşkin başka bir problemi olarak tebarüz eder. Kayıtları olan her müzisyen makbul görülmeyeceğinden hoca talebeyi yönlendirir. Üslup-repertuar eğitiminde, icracıların gider (metronom), üslup, ton vb. açıdan farklılıkları olan kayıtları arasından seçim yapabilmek, öğrenci için olduğu kadar hoca için de bir metod kolaylığıdır. Notanın sabitleyici özelliğine karşın kayıtların hareketli dünyası, bir anlamda Türk müziğine yardımcı olmaktadır denebilir⁶⁸³. Bir eseri doğrulamak için seçilecek kaydın güvenilir olmasına dikkat edilir. Doğru kayıt seçiminde, sadece kronolojik olarak en eski, yani bestekâra en yakın dönemde yapılması belirleyici değildir. Onun derecelendirilmesinde kendinde söz hakkı görenler tarafından yapılan yorumlar da iyi sanatçı-kötü sanatçı, iyi eser-kötü eser, iyi icra-kötü icra gibi aslında kat'i cevabı olamayacak konularda bir o kadar etkilidir. Sözlü musikide Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşca müracaat edilen ilk muteber referanslar arasındadır. Yahya Kemal Beyatlı'nın ifadeleri, Türk toplumunun, kayıt mefhumunu 1950'lerde ne denli benimsediğini anlamak adına bir gösterge olduğu gibi, verdiği, Münir Nurettin Selçuk ve Tanburî Cemil Bey örnekleri, bu isimlerin kayıtlarının muteber görüldüğü fikrini destekler:

“Münir Nûreddin'in en üstün meziyeti, son iki yüz yıl içinde, İtrî'den, Zekâî Dede'ye kadar millî mûsikînin -kâr, beste, semaî, nakış, durak vesair şekillerde- en hâlis eserlerini mükemmel bir ifade ile teganni etmeği bilmek olmuştur. Bu meziyet Tanbûrî Cemil'in eşsiz dehâsını hatırlatır. Onun sazla ifade ettiğini Münir Nûreddin sesle ifade etmiştir. Bu san'atın sırrı eski bestelere derin bir vukuf ve şaşmaz bir bilgi ile nüfuz etmekte ise de ondan fazla olarak, millî mûsikî dehâmızın yer yer ne tarzda tecelli ettiğini duymak ve tam bir ifade ile çalmak, yahut okumaktır. Bu meziyet milletin nadir insanlara nefhettiği bir mevhîbedir.”

Tanburî Cemil Bey'in saz müziği eserleri açısından en doğru yorum örneklerini verdiği, 1922'de Mesud Cemil Bey de işaret etmiştir:

⁶⁸³ Ses kayıtlarının meşkteki faydalarına dair bir çalışma için bkz. Cemal Ünlü, “Ses Kayıt Gereçleri Musikinin Hizmetinde”, *İstanbul Dergisi*, Nisan 2003, s. 86-89

“Bizim âsâr-ı atika-ı musikiyyemiz perişan bir haldedir. Herhangi bir eserin en doğrusu, İncil-i şerif gibi ma'dümdür. Herkeste başka türlü, herkesin zevkinin yahut zevksizliğinin kademesinde muallâktır. Bu eserlerin en güzel çalınanını, en doğrusu olarak kabul etmeye mecburuz. Cemil Bey'in ise bu azami güzelliği gösterdiğinde kimsenin şüphesi yoktur. İşte o yaşarken, resmî bir heyet başlıca saz eserlerimizi ona çaldırsa ve resmen neşretseydi bugün Cemil Bey'in bu hizmeti müspet bir şekilde duracak ve herkes göz önündeki bu hizmetten kana kana istifade edecekti.”⁶⁸⁴

4.7. Tekrarcı İlk Kuşak Talebeler, Yenilikçi Plak Talebeleri ve Bir Kırılma Dönemi Olarak 1950'ler

Tanburî Cemil Bey'in vefatından sonraki ilk 20-30 yıllık süreçte, kalabalık halk kitleleri için müziğin berhayat temsilcileri daha önemliyse de Türkmüzikçiler arasında Cemil Bey, popüler yerini korur. Kayıtları, üretildiği devrin sosyal ortamı büyük ölçüde değiştiğinde bile (1950-60'lı ve yıllar ve sonrası) yeni müzisyenler için potansiyel bir ilham kaynağı olarak var olur. Ancak bütün kayıtlı müzikler gibi, toplumsal-siyasal ilişkilerin değiştiği devirlerde Cemil Bey ve müziği de yeni alımlayıcı tarafından farklı anlama biçimleriyle değerlendirilir; böylece, eski devrin duygularına yeni duyguların eklenmesiyle değişerek hayat bulur. Bu ilham verici potansiyelin, birçok kişiyi etkileyen, kendisini birebir taklide sürükleyen zahirî mesajı malumdur. Ancak, alt metninde barındırdığı bireysellik iddiası, yeni bir akademi oluşturmak gibi özel mesajın, 1950'lerde bir grup genç müzisyen tarafından algılandığı söylenebilir. Bu dönemde Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen ve Erol Deran gibi müzisyenler, Cemil Bey'i ve müziğini adeta yeni bir kaynak gibi keşfetmişler ve kendi *akademilerini* oluşturmaya başlamışlardır, başlangıçta bu amaçta değillerse de bu akademi kendiliğinden oluşmuştur.

Doğu veya Batı mukayesesine sıkıştırmaksızın sanatın tekamülü ve aktarımına ilişkin evrensel birtakım özelliklerden söz edilebilir. Bu bahsin daha net anlaşılması için gerek duyduğumuz iki çıkış noktasını açıklamak yerinde olacaktır ki bunlar *tekerrür* (tekrar etme, bir daha olma) ve *teceddüd* (yenilik)'dür. Nesiller boyunca tekrar edilen geleneği açıklamak için *tekrarın* ve değişime öncülük eden içsel ilham olarak *yeniliğin* doğası irdelenebilir. Zira Cemil Bey'i taklid edenleri, Cemil Bey'i değil de daha eski bir geleneği sürdürmek isteyenleri ve hatta yeni bir biçim oluşturma iddiasında olanları anlamak için bu kavramların esnekliğinden yararlanabiliriz.

⁶⁸⁴ Bkz. Mesud Cemil, *age*, 2016, s. 240

Hollandalı filozof Soren Kierkegaard, ünlü eseri *Tekerrür*'de, tekrar etmenin hayatî değeri ve önemini anlatırken “*eğer bir kimsenin hatırlama ya da tekerrür kategorileri yoksa, bütün yaşam bir boşluğa, anlamsız sese dönüşür*”⁶⁸⁵ der. Yine aynı pasajda, tekrar edilen şeyin ‘var’ olduğu için tekrar edildiğinden ve tekrar edildiği ölçüde var olduğundan bahseder⁶⁸⁶. O halde nesiller boyu devam eden Tanburî Cemil Bey efsanesinin, tekrar edilmesi varlığına, mevcudiyeti de tekrar edilmesine delildir diyebiliriz⁶⁸⁷. Tanburî Cemil Bey’in icra üslubunu tekrar eden takipçileri, Kierkegaard’ın tarifıyla ‘umudun huzursuzluğu, keşfetmenin tedirgin maceraperestliği yahut hatırlamanın mutsuzluğu yerine tekrarın keyifli güvenliği’⁶⁸⁸ içinde Cemil Bey’in müziğini etüt ederken bir taraftan da onu, yaşatanlar, var edenler olmuşlardır.

Hayatın tekerrür ile kaim olduğunu birçok yönüyle açıklayan Kierkegaard, insanın keşif ve yeniliğe duyduğu içgüdüsel arzuyu da şöyle tarif eder: “*...bireyin çeşit çeşit gölgesi vardır, hepsi de kendisine benzer ve hepsi de kendisi olma konusunda bir an için aynı konuma sahiptir. Henüz kişilik farkına varılmamıştır ve kişiliğin enerjisi sadece olasılığın tutkusunda belirmiştir*”⁶⁸⁹. Kierkegaard daha sonra, insanın benliğindeki yenilikçi-yaratıcı güç ile her gün aynı şarkıyı fısıldayan rüzgarın mutlu tekerrürünü mukayese eder:

“*...Dağlık bir bölgede rüzgarın her gün aynı temayı acımasızca çaldığını duyan bir kişi, insan özgürlüğünün bu tutarlılık ve kesinlik metaforunda bir anlığına bu kusurluluk ve keyiften soyutlanmak ister. [...] Benzer bir biçimde, bireyin olasılığı, kendi olasılığında başıboş dolanır, şimdi bir olasılık, sonra başka bir olasılık keşfederek. Ama bireyin olasılığı sadece duyulmak istemez; rüzgarın geçip gidişi gibi değildir. Ayrıca gestaltende (yapılandıran)'dir ve bu yüzden de aynı zamanda görülebilir olmayı ister. Bu sebepten ötürü bu olasılıkların her biri duyulabilir bir gölgedir.*”⁶⁹⁰

Buna göre, bir gölge misali insanda var olan ve ortaya çıkmak isteyen “bireysel olasılık”, tekrarın girdabından kurtulabildiği ölçüde daha belirgin olarak görünür.

⁶⁸⁵ Bkz. Soren Kierkegaard, *Tekerrür*, çev. Zeynep Talay, İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014, s. 34

⁶⁸⁶ “*...Tekerrürün diyalektiği kolaydır, çünkü tekrar edilen var olur -aksi takdirde tekrar edilemezdi- ama varolması tekerrürü yeni bir şeye dönüştürür.*” Bkz. Soren Kierkegaard, *age*, 2014, s. 34

⁶⁸⁷ Robin George Collingwood da benzer şekilde sanatçının yüceltilmesinde takipçilerin etkin rolüne değinir: “*Bazı sanatçıların peşinden gitme tutumu, teknik olarak estetik anlamda onları ‘klasikler’ yahut da ‘ustalar’ konumuna yükseltir. Hiç kimse kendiliğinden bir klasik ya da bir usta değildir; ancak sadece onu bu şekilde adlandıran ve öğrenci ya da mürit tutumundan başka ona karşı hiçbir tutum takınamayan bizlerin estetik güç konusunda sürekli bir şekilde ona tabi olduğu hakkındaki alışlagelmiş inançtan dolayı o kişiler klasik ya da ustadırlar.*” Bkz. Robin George Collingwood, *age*, 2011, s. 89-90

⁶⁸⁸ Bkz. Soren Kierkegaard, *age*, 2014, s. 14

⁶⁸⁹ Bkz. Soren Kierkegaard, *age*, 2014, s. 40

⁶⁹⁰ Bkz. Soren Kierkegaard, *age*, 2014, s. 41

Benliğindeki sanat nüvesinin -tıpkı parmak izinin biricikliği gibi- has, tek ve bağımsız olabileceği varsayımıyla hareket eden, orijinal güzeli bulmak isteyen sanatçı, bunun için evvela tekrarın kaçınılmazlığı içinde mutlu olmayı başarmalıdır. Tekerrür -yani gelenek- özümsemdikten sonra, sanatçının, tekrarın konforlu kontrol gücünden feragat edebilme cesareti ile sadece kendinde münderiç enerjinin açığa çıkması doğru orantılıdır. Geleneğin özümseme sonrası sanatçı, yoluna gelenekle devam edebilir yahut kendi öznelliğini arayabilir.

Cemil Bey'in "henüz söylenmiş" müziğinin, birebir temas ettiği talebelerde tekerrüre daha yakın bir çizgide ortaya çıkması anlaşılabilir bir durumdur. Zira bu ilk kuşak talebeler, Cemil Bey'in öğrencisi olma sorumluluğunun altındadırlar ki hocanın tavrını çok iyi aldıklarını ispat etmek, yeni bir söz söyleme arzusunu bastırmış olmalıdır. Geleneğe rağmen bireysel teşebbüslerin açığa çıkabilmesinde, ilk karşılaşmanın heyecanının zaman içinde aşılmış ve selevin sözünün kanıksanmış olması önemlidir. Bununla birlikte, Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay, Suphi Ezgi gibi isimlerin fikren, İzzettin Ökte, Ercümen Batanay gibi isimlerin ise uygulamada Cemil Bey'in müziği ve fikriyatına gösterdikleri muhalefetin de bir nispette ilk kuşak takipçilerinin temkininde etkili olduğunu düşünebiliriz. Aynı durum, III. Selim ve Dede Efendi devrinin serbestliğinin ardından nispeten dingin ve muhafazakâr bir seyir takip eden Türk müziğinin, Tanburî Cemil Bey'in sanatında tebarüz eden *yenilik* dokusu için de geçerlidir.

Öte yandan taklitçilik ve yaratıcılık o kadar birbirine geçmiş durumlardır ki kimi zaman geleneğe bağlı olan bir icracı yenilikçi, yenilikçi bir icracı ise geleneksel çizgideymiş gibi görünebilir. Zira hiçbir tercih yalın bir seyir sağlamayıp gerçekten de tercihi tekerrürden yana olan sanatçıda bireysel nüveler ifşa olabileceği gibi, teceddüden yana olanda da yine tekrarın tatminine ihtiyaç olabilecektir. O halde bu, daha önceki başlıklarda görüldüğü gibi sanatçıyı değerlendiren açısından iktidar alanının genişletilmesi uğruna sanatçıdaki bazı özelliklerin öne çıkarılması durumudur. Sanatçıyı bütün yönleriyle görebilmenin gerekliliği bir yana buradaki konumuz hangi yönde olursa olsun sanatçının tercihlerine dayanarak iyi-kötü gibi bir değerlendirmeye gidilip gidilmeyeceğidir. Bu konuda, her bir tercihi sanatın sağlıklı ilerleyişi için gerekli gören Collingwood'un altını çizdiği ifadeleri hatırlayabiliriz:

*“Klasikler hakkında konuşmak, sanat eserlerini gördüğünde onları takdir edebilecek beğeniye sahip olsa da bir kimsenin kendisi için muazzam sanat eserleri ortaya koyamayacağı inancını kabullenmek ve kendisi için en fazla, başarıları, sürekli ustalarının eserleri tarafından geride bırakılması gereken küçük bir sanatçı duruşunu üstlenmek demektir. Başkalarının eserlerine karşı olan bu derin saygı, sağlıklı ve sürekli gelişen bir sanat yaşamı için gerekli bir aşamadır. Bir kimse hayatının herhangi bir anında Homeros, Titian ve Bach'ın muhtemelen kendisinin yapabileceğinden çok daha iyisini yapmış olduklarını düşünmüyorsa o kimse gerçekten de berbat bir sanatçı olmalı. Buna rağmen klasiklere karşı duyulan bu kayıtsız şartsız saygı yaklaşımında mutlak bir belirsizlik; dolayısıyla da mutlak bir istikrarsızlık vardır.”*⁶⁹¹

Cemil Bey'in icra üslubunu benimseyenler arasında tekrarı ve geleneksel yolu benimseyen müzisyenlere örnek olarak, Kadı Fuat Efendi, Refik Fersan, Ruşen Ferid Kam gibi isimler gösterilebilir. Bu sanatçılar, Cemil Bey'in, kayıtlarda duyduğumuz icra üslubu çevresinden ayrılmamaya özen göstermişlerdir. Vazifeleri çok önemlidir, zira tekrarları sayesinde Tanburî Cemil Bey'i Türk saz müziği alanında bir gelenek haline getirenler ve bu geleneğin sağlıklı bir şekilde gelecek nesillere aktarılmasını sağlayanlardır. Örneğin, hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz, Mesud Cemil'in ifadesiyle varlığını ve zihnini Cemil Bey'e bağlayan Kadı Fuat Efendi'nin, tanburu, dinleyenlerin Cemil Bey'den ayırd etmesi müşkül olacak derecede hocası gibi çaldığı malumdur. Mesud Cemil'in, *“babam onun için çok çaba göstermiş”* diyerek tarif ettiği, Cemil Bey'in yeğeni Tanburî Hikmet Bey'in, hocasının üslubunu en iyi tatbik edenlerden olduğu söylenir⁶⁹². Yüzbaşı Ressam Tahsin Bey'in tanburunun, hocası Cemil Bey üslubuna olan benzerliği, elimizdeki iki kayıtla sabittir. Cemil Bey'in yalnızca ajilitesinden mahrum olan bu kayıtlarda duyulan tavır, Tanburî Cemil Bey'e ait olduğu zannedilecek kadar yakındır. Nitekim 2016'da toplanıp yeniden basılan Cemil Bey'in plak kayıtları arasına bu iki kayıt da dahil edilmiştir⁶⁹³.

Refik Fersan'ın da birçok hususta hocasının sözünden çıkmadığının örneklerini daha önce vermiştik. Tanbur icrasında hocasının üslubunun koyu bir takipçisi olduğu, yaptığı

⁶⁹¹ Bkz. Robin George Collingwood, *age*, 2011, s. 90

⁶⁹² “Merhumun birçok şakirdi vardır. Fakat kendisinin tavrındaki incelikleri tekabül edebilmiş hemşirezadeleri Hikmet Bey'le Darülelhan tanbur muallimesi Faize Hanımefendi gösterilebilir.” Bkz. Kemal Emin Bara, “Cemil Bey”, içinde *Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil*, Darüttalim-i Musiki, 1919. Hikmet Bey ile ilgili geniş malumat, talebesi Laika Karabey'in 1949'da kaleme aldığı yazısında bulunabilir. Bkz. Laika Karabey, “Cemil Bey'in Yeğeni Tanburî Hikmet Bey'in Hayatı”, *Musiki Mecmuası*, 1949, s. 20-22

⁶⁹³ “Şükrü Bey namına tanburla Hüseyini taksim” anonsuyla başlayan kayıt için bkz. Yüzbaşı Ressam Tahsin Bey, *Hüseyini Taksim (Tanbur - Favorite)*, CD, Tanburî Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/7yTF9Dg2kjWJbnsUROYT6E>. Bir diğer taksim ise Suzinak makamındadır. Bkz. Yüzbaşı Ressam Tahsin Bey, *Suznâk Taksim (Tanbur)*, CD, Tanburî Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/2Zc0wWIXgw2JEuwaGzxfl6>

taksim kayıtlarından rahatlıkla anlaşılmaktadır. Refik Fersan, Cemil Bey ile yaptığı derslerden bahsederken hocasının takdirini kazanmasına dair şu anekdotu aktarır:

*“1321 (1905) tarihinde, on iki yaşında iken, tanbura başladım. Cemil merhumun Bayezid’de Usta Vasil’e benim için ısmarladığı küçücük tanburun perdelerine mevcut sesleri, daha ikinci derste gayet kolaylıkla, temiz olarak çıkardım ve notayı öğrendim. İkinci derste Cemil kendisine vermiş olduğum derse hayran oldu ve derhal Baytar’ın Gülizar Peşrevi’nin bir hanesini yazdı. Esasen öteden beri birçok peşrev ve şarkıları her gün dairemizdeki fasıllardan işite işite kulağım dolu olduğundan bu peşrevi çabucak notadan çıkardım. Hatta rüyamda bile bu eseri meşk ettim. İki gün sonra derse gelen Cemil Bey’e peşrevi ateş gibi arızasız ve yanlışsız çaldığım zaman merhumun gözlerinden yaş aktı ve bilâhtiyar alnımdan öptü.”*⁶⁹⁴

Özellikle tanburla seri pasajları icra etmek, teknik zorlukların üstesinden gelmek hususunda Refik Fersan’ın, hocasının devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Cemil Bey’in Şedaraban Saz Semaisi’nin dördüncü hanesinde, tanburla icrası zor olan melodik pasajı çalabilmek için 3 farklı parmak numarası sistemi geliştirmiştir ki enstrümanda teknik hakimiyetinin açık bir göstergesidir⁶⁹⁵.

Yukarıda sözü edildiği gibi icracının, başka sanat şubelerinde gösterdiği yaratıcılıklar, kimi zaman enstrümandaki tercihleriyle karıştırılarak yorumlanır. Refik Fersan’ın tanburîliğini, hocasını hiç taklit etmedi diyerek anlatan Refi’ Cevad Ulunay’ın sözleri, fikirlerin karmaşıklığını anlamak için örnek teşkil eder: *“...Cemil Bey, tanburda tavır icat etmiş bir adamdır. Böyle olduğu halde doğrudan doğruya ondan meşk etmiş olanlar mutlaka Cemil Bey’i taklit etmemişler, kendi şahsiyetlerini belirtmişlerdir. İşte Refik Fersan... Cemil Bey’in has talebesinden olduğu halde hiçbir zaman onun mukallidi olmamıştır...”*⁶⁹⁶.

1956 yılında bir konserde yaylı tanburla yapılan taksimin ardından, onu icra eden Ercüment Batanay’ı ve enstrümanı hedef alan bu yorum, ayrıca bir ironiyi de içerir. Zira

⁶⁹⁴ Bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 106. Bugün, Bardakçı’nın kişisel arşivinde bulunan Refik Fersan’ın metrukâtı arasında Refik ve Fahire Fersan’ların Cemil Bey’den aldığı derslerden notlar da bulunmaktadır. Çok kısa bir süre inceleme imkânı bulabildiğimiz bu notlarda, Cemil Bey’in öğrencilerine gösterdiği ihtimam anlaşılmaktadır. Örneğin, ödev olarak verdiği bir etüd parçasında Cemil Bey, üst ve alt mızrap darbelerini belirtmektedir fakat bütün parça üst mızraplardan oluşmasına rağmen, her notanın üstten çalınacağını gösteren genel bir ibare kullanmak yerine her notaya tek tek işaret koymuştur. Bu durum, hocanın, ücreti mukabilinde verdiği dersin tahakkuk etmesi için gösterdiği bir itina olarak yorumlanabilir yahut dönemde saz eğitimi için henüz oturmamış olan Avrupa usulü metodik anlatımın ilk denemeleri olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu metrukattaki tüm talim notları incelenerek yapılacak detaylı bir çalışmayla Cemil Bey’in eğitimci yönüne dair birçok noktaya ışık tutulabilecektir.

⁶⁹⁵ Bu parmak numaralarının Refik Fersan’ın el yazısıyla yayınlanmış notası için bkz. Murat Bardakçı, *age*, 2012, s. 19

⁶⁹⁶ Bkz. Refi’ Cevad Ulunay, “Mevsimin Son Konseri”, *Milliyet Gazetesi*, 23 Mayıs 1956

Ercüment Bey, yaylı tanbur çalarken ilk kâşifi olan Cemil Bey'den dayanak arasa da bu durum, onu, Cemil Bey mukallidi olarak tavsif etmek için yeterli değildir. Enstrüman aynı olsa da Ercüment Batanay, yaylı tanburda çok farklı bir icra anlayışı benimsemiştir.

Ajilite, ton ve tavır açısından kayıtlar aracılığıyla kıyaslayabildiğimiz, Cemil Bey'in, kendi üslubuna en yakın tanbur öğrencisi Beylerbeyili Kadı Fuat Efendi'dir. Kemençe ile çaldığı bazı kayıtlara eşlik etmek üzere Cemil Bey'in tanburî olarak tercih ettiği ismin Kadı Fuat Efendi olması da bunun bir kanıtıdır. Örneğin birlikte icra ettikleri Tahirbuselik Saz Semaisi kaydında, Cemil Bey'in tanburu mu kemençeyi mi çaldığı, eğer kataloglarda belirtilmese anlaşılmayacak derecededir⁶⁹⁷. Fuat Efendi'nin hayatı hakkında Necdet Yaşar'ın dile getirdiği yorumlar hem sanatçı hakkında hem de tekerrür derecesindeki takipçiliğin anlaşılması hususunda son derece önemlidir: “*Bazı müstesna sanatkârlar, büyüklerine duydukları fazla sevgi ve muhabbetten, tevazudan gerçek yerlerini bulamadan, anlaşılamadan göçer giderler. Kadı Fuat da böyle bir sanatçımız*”⁶⁹⁸.

Kemençeci talebeleri arasında Cemil Bey'in en iyi talebesi olduğu söylenen⁶⁹⁹ Samiye Cahid Morkaya'nın, icrasının bir ses kayıt örneği maalesef elimizde yoktur. Refik Fersan'ın eşi kemençeci Fahire Fersan hanımın kayıtlarında da yeni keşifler yerine hocasının tavrına derin bir sadakat belirgindir⁷⁰⁰. Fahire Fersan, Cemil Bey'in bildiğimiz talebeleri arasında en uzun yaşamış olanıdır⁷⁰¹.

Tanburî Cemil Bey tavrıyla icra ederek geleneksel (Cemil Bey geleneği) yoldan ayrılmayan bu isimler, *tekerrür* olarak benimsediğimiz grupta değerlendirilmelidir.

⁶⁹⁷ Mezkûr kayıt için bkz. Tanburî Cemil Bey ve Kadı Fuat Efendi, *Tahirbuselik Saz Semaisi (Kemençe - Tanbur)*, c. Disc II, Tanburî Cemil Bey Külliyyatı (Kalan Müzik, 2016), <https://open.spotify.com/track/0OCQK6zbo0FwOSBE27fbB8>

⁶⁹⁸ Bkz. İhsan Özgen ve Necdet Yaşar - *Uşşak Peşrev (Tanburî Büyük Osman Bey)* (Burak Can Çerik Youtube kanalı, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=Yf6QWNEiTM0>

⁶⁹⁹ Murat Bardakçı'nın Fahire Fersan'dan naklettiği bilgiye göre Fahire Hanım, “*aramızda en iyi kemençe çalan Samiye Hanım idi*” demiştir. Murat Bardakçı, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 09 Nisan 2017

⁷⁰⁰ Bkz. Refik Fersan ve Fahire Fersan, *Hüzzam Saz Semaisi*, CD, Kemençe (Kalan Müzik, 2005), <https://open.spotify.com/track/1UuBtgNF2saLcJZY55bkJ6>

⁷⁰¹ Fahire Fersan'ın, sanat öğrettiği için minnet duyduğu ismin Cemil Bey'den ziyade zevci Refik Fersan olması enteresandır. “*...Kemençeye ilk defa akrabamız Suphi Ziya Özbekkan kendi kemençelerinden bir tanesini bana hediye ederek başlatmış ve Cemil Bey merhuma tevdi etmiştir. Altı ay kadar Cemil Bey'den ders aldım, 13 yaşında merhum Refik Fersan'la evlendikten sonra birlikte gece gündüz musiki ile meşgul olduk. Hayatımız daima beraber geçti. Konserlerde, plaklarda, radyolarda ve seyahatlerde hep beraber bulunduk. Müzik konusunda bildiklerimin hepsini merhum zevcim R. Fersan'a borçluyum...*” Bkz. Hilmi Rit, “Sazlarını Dinlediklerimiz: Fahire Fersan”, *Milliyet Gazetesi*, 01 Aralık 1967

Teceddüde daha açık olan sanatçılar ise daha sonraki kuşaklar arasında tebarüz eder. Collingwood, klasiklerin *gelenek veya akademikiliğine* karşı yeni bir söylem iddiasında bulunan *sanatçının*, daha sonra kendi geleneğini ve akademikiliğini iddia ettiğini söyler. Şairler arasında halef-selef ilişkileri hususunda kaleme aldığı *Etkilenme Endişesi*'nde Harold Bloom da benzer bir çıkış noktasından hareket ederek genç şairin selefin önce hayran olduğu şiirini daha sonra yanlış okuyarak, değiştirerek yahut görmezden gelerek *kendileştirdiğini*, kimseden ilham almadan kendi orijinal yaratımı olduğunu ispat edercesine çalıştığını anlatır. 1950'lerde Cemil Bey'den ilhamla yenilikler ortaya koyan müzisyenlerin sözlü beyanları ise bu durumun aksi yönündedir. Örneğin Niyazi Sayın: "*hâlâ onun [Cemil Bey'in] tefsiriyle meşgulüz*"⁷⁰², Necdet Yaşar: "*asıl ustamız o, o Mimar Sinan gibidir*"⁷⁰³ gibi sözleriyle Cemil Bey'in kendi sanatlarının önünde olduğunu her fırsatta dile getirmişlerdir. Teoride yenilikçi sanatçının alması gereken pozisyona zıt gibi görünen bu durum, elbette geçmişi önceleyen geleneğe duyarlı olmakla alakalıdır. Zira, ismi geçen sanatçılar, yalnızca Cemil Bey'e değil doğrudan bende oldukları canlı hocalarına da derin bir saygı içerisindeyler. Üslubunu Cemil Bey'in tefsiriyle zenginleştirip kişiselleştiren Niyazi Sayın'ın -kayıtlarla basit bir mukayese edildiğinde bile görülecek farkları olmasına rağmen- Halil Dikmen'e, Necdet Yaşar'ın -çok az bir süre ders almasına rağmen- Mesud Cemil'e bir hoca olarak duydukları minnet, bunun göstergesidir. Ancak *genç sanatçının* selefe isyanını, alenen ilan edilmiş bir başkaldırı olarak sözlü beyanlarında aramak doğru değildir. Cemil Bey'inki gibi gelecek kuşağın müzisyenlerini peşinden sürükleyecek, fakat dinlenildiğinde Türk müziği dairesinin içerisinde olduğu hissedilecek derecede de geleneksel olacak yeni şeyler yapma arzusunun, yaradılışlarından gelen bir özellik olduğu açıktır. Onların yenilik iddiaları, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay gibi çok daha geçmiş bir döneme atıfta bulunur şekilde, yahut geleneksel söylemin içinde bireysellikleri ince ince görünen ilk kuşak talebelerinin yaptığı gibi temkinli de değildir. Hoca gördükleri canlı kaynaklara ve manevî olarak kendilerini bağlı hissettikleri Tanburî Cemil'e olan saygı ve sadakatleri nispetinde cesur girişimlerde bulunurlar. Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar birlikteliğine 1974'te üçlü olarak verdikleri ilk konserle birlikte dahil

⁷⁰² Niyazi Sayın, *Niyazi Sayın - Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Konuşması* (M.Enes Youtube kanalı, 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=ATa2CgN6GZg>

⁷⁰³ Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980

olan İhsan Özgen’in⁷⁰⁴ yenilikçilik hususunda bir radyo programında kullandığı ifadeler, bu cesur girişimleri açıklar niteliktedir:

“İşte, icraya yön verici bazı anlayışlar geldi bana. [...] Bizim musikişinaslarımız genellikle kendi kabuklarında düşünmüşler; kendi çevrelerinde, kendi alemlerinde... Bunun dışına çıkıp da dünyada neler oluyor ne bitiyor, diğer musiki türlerinde neler var’ onu hissedip, araştırıp kendisine bir fayda çıkarmak, bunlardan istifade etmek, pek düşündüklerini sanmıyorum. Var, mutlaka var ama çok sayıda değil. Ben bunu yakalamaya çalıştım; gerek sazımda, gerek sonradan yazdığım birkaç notada [beste]...”⁷⁰⁵

Geleneğe bağlı olmakla beraber yaptıkları yeniliklerin de farkındadırlar ve bu durumu zaman zaman dillendirmişlerdir. Örneğin bir röportajda Niyazi Sayın’ın, ‘ekol nedir, nasıl oluşur?’ sorusuna cevaben sarf ettiği sözler:

“Yaşayışları, ders aldıkları hocaya muhite bağlı, İcracının çalışmasına bağlı. Ekol, o yolu ispat etmek, yolunu ispat edeceksin, kimse sana bir şey diyemeyecek. Herkesin ekolü olmaz. Ekol, şahsiyet sahibi olmalı. Mesela Niyazi Sayın ney ekolü var. Ekol sahibinin çok geniş bir bilgiye sahip olması lazım. [Ekol dönemi] Kapanmadı ama kapanıyor!”⁷⁰⁶

Ve yine Necdet Yaşar’ın:

“Yapabildiğim kadar hepsinin güzelliklerini mecz etmeye çalıştım. Kendimden de bir şeyler katarak da. Bizim başarımızın böyle ölçülmesi icab eder, elde ettiğimiz şeyin yani. [...] Taksim mesela yapmak, onun tamamen taklidinde değil ama o mimariyi yakalamak, falan gibi. Yani acizane, eğer bu ekolde bu yolda, yapabildimse, böyle değerlendirilmesi hakkımın teslimi olmuş olur...”⁷⁰⁷

şeklindeki yorumlarını, üsluba bağımlı ve/veya bireysel yenilik çizgisindeki farkındalıklarını anlamak için örnek verebiliriz. Söylemde veya eylemde gelenekle ve yenilikle kendince bir bağ kuran bu *yenilikçi* sanatçıların kaderle kolkola girip deha mertebesine yükselişi, Nietzsche’nin şu deha tarifiyle örtüşür:

“Büyük insanlar büyük zamanlar gibi, içlerinde korkunç bir güç birikmiş patlayıcı nesnelere benzerler; onların önkoşulu her zaman, tarihsel ve fizyolojik olarak, şudur: Uzun süredir o güç toplanmış, yığılmış, yoğunlaşmış ve saklanmış- ve uzun bir süre patlama olmamıştır. Kütle içindeki gerilim çok büyüyünce, gayet tesadüfî bir uyarım bile dünyaya ‘deha’yı, ‘eylem’i,

⁷⁰⁴ Bkz. Fikret Karakaya, “İhsan Özgen Programı 2”, *Saz ve Söz Meclisi* (TRT Nağme, 07 Kasım 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=ks4VtQx06lc>

⁷⁰⁵ Bkz. Fikret Karakaya, “İhsan Özgen Programı 2”, *Saz ve Söz Meclisi* (TRT Nağme, 07 Kasım 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=ks4VtQx06lc>

⁷⁰⁶ Bkz. Hatice Doğan Sevinç, “age”, 2012, s. 136

⁷⁰⁷ Necdet Yaşar, Necdet Yaşar’la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar’ın Evi, 27 Mayıs 1980

*'büyük kader'i çağırmaya yeter. O zaman neylesin çevre ya da çağ, neylesin 'dönemin ruhu' ya da 'kamuoyu'*⁷⁰⁸

Bahsettiğimiz yenilik hareketlerinin gerçekleştiği 1950 ve 60'lara daha yakından bakıldığında ise siyasi arenada çok partili döneme geçilmesi sonrası toplumun bütününde esen serbestlik rüzgarından müziğin de etkilendiği görülür. Nitekim, Halk Partisinin kültür politikalarının aksine, müziğin devletin kontrolünden nispeten çıktığı bir dönemde bu genç müzisyenler birbirleriyle tanışmış ve ortak sanat heyecanlarını paylaşmışlardır. Öte yandan, yüzyılı aşan bir süredir devletçe ve toplumca yapılan yenilikler, artık yavaş yavaş kanıksanır hale gelmiştir. Cemil Bey'in ve döneminin aceleciliği yoktur fakat o aceleci dönemlerde yapılan çalışmalar 1950'lerin toplumu tarafından gözlemlenebilmekte, yeni yapılacak hareketler için bu tecrübeler laboratuvar misali incelenmektedir. Dönemin müzik magazin dergilerinin yazarları, çoğunlukla henüz hayatta olan eski ekolün temsilcilerinden oluşmaktadır. Gazetelerdeki köşesinde yaptığı müzik eleştirileri ile meşhur olan Refi' Cevad Ulunay'ın yazılarında, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar bahislerinin nadiren geçmesine bakılırsa genç müzisyenler ilk etapta mahdut bir çevrede tanınmışlardır. Sayın ve Yaşar'ın 1953 yılına tesadüf eden tanışıklıklarından evvel her ikisi de o dönemde müziğin ve radyonun büyük otoritesi Mesud Cemil'in dikkatini çekecek derecede müzikal anlamda görünür olmuşlardır. 1950 yılında Niyazi Sayın, 1953 yılında ise Necdet Yaşar radyoya, Mesud Cemil'in korosuna intisab ederler.

Dünyaya geldiği Gaziantep/Nizip'te bağlama ile başladığı müzik yolculuğunda Necdet Yaşar, daha ilerde tanıştığı Tanburî Cemil'in müziğindeki pastoral motifleri, kendi müziğine taşımakta zorluk çekmemiştir. Radyoda ilk defa duyduğu zaman tanbura meftun olmuş, daha sonra baba-oğul Cemil'lerin bendesi olmuştur⁷⁰⁹. Hürriyet Kahramanı olarak bilinen Resneli

⁷⁰⁸ Bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi-Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 86

⁷⁰⁹ Tahsili için İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne gelen Yaşar, tanbura intisabını şu ifadelerle anlatır: *"İstanbul'a gelince, ağabeyimin kaldığı talebe yurduna geldim. [...] İşte o yurttan tesadüfen Nevzat Atlığ'ı tanımış oldum. [...] İçeriye girdim. Radyonun başında Nevzat Bey'i hatırlıyorum, beyaz gömleği üstünde. O da radyonun içine girmiş gibi dinliyordu. 'Tanbur soloları' idi. Bu programda Mesud Cemil Bey tanbur soloları yapıyormuş. Sordum ben. Dedim: 'Bu nedir? Nasıl bir icradır? Nasıl bir müzik bu? Yani Türk müziği dinleyip duruyoruz, izleyip duruyoruz, hiç böyle bir şey duymadık' filan. O da dedi ki: 'Bu çalınan saz tanburdur. Bunu çalan, Mesud Cemil'dir. Tanbur da böyle çalınır.' [...] Biz, ondan sonra Mesud Cemil'in karasevdasına düştük, tiryakisi olduk. Onun sololarını heyecanla bekliyordum. [...] Sonra, Yenikapı'da rahmetli Ziya Usta'yla... Onunla ahabap olduk, ondan bir tanbur edindik, onun sohbetine girdik. Ben dinlediklerimi tekrar etmeye çalışarak, Mesud Cemil'e benzetmeye uğraşarak böylece tanbura başladım. 20 yaşında tanburu tanıdım."* Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980.

Niyazi ile amcazade olan babasının Cemil Bey hayranlığı sayesinde küçüklüğünden beri Cemil Bey'i tanıyan Niyazi Sayın ise 1950'lere gelesiyeye kadar birçok hoca ile musiki meşk etme imkânı bulmuştur⁷¹⁰. Doğup büyüdüğü Üsküdar'da, Eşref Ede, Necmeddin Okyay, Nafiz Uncu, Mustafa Düzgünman gibi muhitin tasavvuf ehli, sanatkâr ve Osmanlı bakiyesi ekabiri arasında bulunmuş, onların tecrübelerinden ve manevi hallerinden etkilenmiştir. Sayın ve Yaşar'ın, tanışmalarının hemen ardından ortak musiki duyuşları, onları daha da yakınlaştırır⁷¹¹. Kendi kendilerine meşk ettikleri Tanburî Cemil Bey plaklarını artık beraber dinlemeye, kritik etmeye başlarlar. Cemil Bey'in gramofondan çıkan kayıtlarını etüt ettikleri zamanları, Necdet Yaşar şu sözlerle anlatır:

“...Beraber plaklar aradık, bulduk, çaldık. Birimizde olmayanı birimiz buldukça ötekine öyle sürprizler, şeyler hazırladık. Çok güzel anılarımız oldu. Plakları birlikte tahlil ettik. Makam sistemini çok iyi çözmek için, taksim formunu keza, nadide makamları kavramak için... kendisiyle [Niyazi Sayın'la] çok uzun sohbetlerimiz olmuştur, Üsküdar'daki evinde. Bazen bizim Aksaray'daki fakirhanemizde. Ki bilhassa Niyazi'nin o çok, müze gibi değerli evinde nice kış geceleri, nice yaz günleri geç saatlere kadar, sabahlara kadar çok güzel sohbetlerimiz, emsalsi, birbirimizden istifadelerimiz olmuştur. Beraber yaptığımız müzikler de beğenildi zannediyorum, çok izlendi, kabul edildi. Türk müziği alemleri kabul etti, toplum da kabul etti...”⁷¹²

Meşk edilen kayıtlar, genç müzisyenleri bir musiki tavrıyla donattıkça bu plakların kıymetini daha iyi idrak etmeye başlarlar ve her ikisi de eski plakçılardan Cemil Bey plaklarını toplamaya koyulurlar. Bütün bunlar gerçekleşirken hayran oldukları sanatçının oğlunun idare ettiği bir orkestra çatısı altında olmak, onunla temas halinde olmak da kendilerini müteselsilen Cemil Bey'e ulaştıran dolaysız bir eli tutmak anlamına gelmektedir. Nitekim her iki müzisyen de Cemil Bey'in müziğini idrak etmek hususunda Mesud Cemil'den aldıkları talimatlardan gururla bahsederler. Örneğin Niyazi Sayın'ın aktardığı bir anekdotta Mesud Bey'in verdiği tavsiyeler, bu genç müzisyenlerin kariyerlerinde, önemsedikleri ve benimsedikleri bir düstur olur:

⁷¹⁰ “Müziğe küçük yaşlarda ağız armonikası çalmak suretiyle başlamıştım. 1947 senesinde dinî musikiyi öğrenince bende uyanan geniş bir manevi havanın tesiri, Ney'i seçmeme sebep oldu. Müzikle alakamı Konservatuari bitirmek suretiyle geliştirdim, böylece musiki hayatına girmiş oldum.” Bkz. Niyazi Sayın ve Derya Yalçın, “Niyazi Sayın'la Röportaj”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Mayıs 1973, s.34

⁷¹¹ “Niyazi Bey'le 1953 yılında tanıştık. Mesud Cemil'in korosunda beraber olduk. Tanıştığımız andan itibaren birbirimizden çok hoşlandık. Birbirimizin sanatından ve çok yakın arkadaşlık ettik. Mesud Cemil'in iki gözdesi gibiydik. Bu üçlü, yani baba oğul triosu gibi, böyle bir enteresan üçlü oluşturduk. Haliyle beraber düşüp kalkmaya başladık. E, şimdi benim Cemil Bey hastası olmam, Niyazi'nin keza benden beter onun hastası olması filan o da bizi çok birbirimize yaklaştırdı.” Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980

⁷¹² Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980.

“Mesela bir gün, oğlu Mesud Cemil beyefendi evimizi teşrif ettiler. Beş-altı katalog plak getirmiş bana babasından ve kendisinden. Oturduk. Dedi ki ‘babamın bir plağını koyar mısın’ dedi. Ben de Kadı Fuat’la beraber çalmış oldukları, Osman Bey’in Uşşak Peşrevini koydum. Dinledik, bu güzelliğinden hislendik. Söylediği bir söz vardı: ‘Babamın bir hayli plağı var, hepsini dinleme. Bir tane dinle, üzerinde düşün, onu tefsir et’ dedi. Bu, bana çok tesir etmişti bu söz.”⁷¹³

Mesud Bey’in, Cemil Bey hayranı bu iki gence ortak bir rehberliği olmakla birlikte kimi zaman ikisine ayrı ayrı reçeteler verdiğini de söyleyebiliriz. Öyle ki Mesud Cemil’in, manevî, tasavvufî hususlara meyli olan Niyazi Sayın’a Cemil Bey’i anlatırken bir gün, *“Benim babam musikinin Mevlanâ’sıdır”⁷¹⁴* diyerek söze başladığını; Necdet Yaşar’a ise, husûsen tanburdan yüksek ton çıkarmak gibi teknik detaylar tavsiye ettiğini biliyoruz⁷¹⁵.

Cemil Bey’i idrak yolunda, Mesud Bey’den de aldıkları salâhiyetle, her etkilenmenin ilk aşamasında olduğu gibi plaklardan duydukları Cemil Bey’i taklide başlarlar. Enstrümandan güzel ton çıkarmak, sağlam taksim kompozisyonları kurgulamak ve doğaçlamalarda nazârî kuralları esnetebilen serbest bir makam anlayışını elde etmek adına Cemil Bey’in kayıtlarını tahlil ederler. Bu taklitleri, kimi zaman, kaynağını belirtmek suretiyle seyirci önünde sergilemişler, kimi zaman da kendi talebelerine örnek teşkil etmesi bakımından ödev olarak vermişlerdir. Örneğin, Tanburî Büyük Osman Bey’in Uşşak Peşrev’ini Cemil Bey’in çaldığı şekliyle öğrencilerine ödev olarak veren Niyazi Sayın’ın, kendisi örnek olarak ney ile icra ettikten sonra öğrencilerine, bunu esasen Cemil Bey’den

⁷¹³ Bkz. *Tamburi Cemil Bey Söyleşi 2003* (Ney İstanbul Youtube kanalı, 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=FNT9gZAGRVw>

⁷¹⁴ *“Bir gün, Mesud Bey’le klasik koroda programı yaptıktan sonra bendenize dedi ki ‘nereye gidiyorsun’ dedi, dedim ‘eve gidiyorum’. ‘Peki nereden gidiyorsun’ dedi filan... Ev bizim Üsküdar’dadır, kendisi de Erenköy’de oturuyor. Ben de dedim ki ‘Kadıköy’den gidiyorum’ dedim, anlıyorum ki bir arkadaş istiyor. Neyse efendim, beraber yola çıktık, geldik, Karaköy’de bir iki lokma ettik, oradan vapura bindik, gidiyoruz. [...] Dedi ki ‘Niyazi’ dedi, ‘babam, musikinin Mevlana’sıdır dedi’. Bendeniz de o an zuhur etti, ‘siz de Sultan Veled’isiniz’ dedim.”* Bkz. Niyazi Sayın, Niyazi Sayın - Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Konuşması (M.Enes Youtube kanalı, 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=ATa2CgN6GZg>

⁷¹⁵ *“...Mızrabın o burnundaki acıyı genişletmek, geniş bir ağızdan vurmak. Böyle vurulduğu zaman volüm elde ediliyor, enin elde ediliyor. Tanbur birdenbire güçleniyor, bir güç kazanıyor, sazların arasında kaybolmuyor, o teknedeki-kubbeden sesler gelmeye başlıyor. Ne var ki bu seferde ajilite yapılamıyor, virtüözlük yapılamıyor. İşte Cemil Bey’in büyüklüğü, efsanesinin en büyük sırrı buradadır. Herşeyim, ustam, üstadım Mesud Cemil ‘eğer bu aşamayı yaparsan senin için çok iyi olur. Yani daha grafiğini yukarılara götürmüş olursun, babama yönelmiş olursun, babamın sanatına...’ diyerek bana bu güzel nasihati verdi.”* Bkz. Ersen Kıyga, *Tamburi Cemil Bey Belgeseli* (Ersen Kıyga Youtube kanalı, 2018), https://www.youtube.com/watch?v=-HtHeD_rrE4. Yine başka bir röportajında Yaşar, en üst telin kullanımıyla ilgili Mesud Cemil’den tavsiye aldığını ifade eder: *“...dedi ki: ‘en üstteki Kaba Yegâhı hiç kimse kullanmamıştır, melodi yapma bakımından. Babam dahil’ demişti. O, kullanırdı. Zaman zaman bir oktav pes bir şekilde. [...] Yani sazın ne kadar potansiyeli varsa, onu kullanmak bakımından baba-oğul, kullanmışlardır. Ve bütün müzisyenlerin, sazandelerin gözleri önüne sermişlerdir doğrusu, yalnız tanbur çalanların değil. Yerleri bambaşkadır, bundan dolayı.”* Necdet Yaşar, Necdet Yaşar’la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar’ın Evi, 27 Mayıs 1980

dinleyip çalışmalarını öğütlemesi dikkat çekicidir⁷¹⁶. Aynı eseri, 1984’te bir konserde İhsan Özgen ile icra edecekleri zaman Necdet Yaşar, şu anonsu yapmaktadır:

*“Biz, efsanevî Cemil Bey’imiz, pirimizin taş plaklarında, onun, bu peşrevi icrasını görüyoruz. Kendisi kemençeyle ve ölünceye kadar peşinden ayrılmamış talebesi, aynı mezara gömülmüş Kadı Fuat Efendi de tanbur çalıyor. Ve bu eseri adeta yeni baştan bestelemişçesine fevkalade süsleyerek yorumlamış, çalmış. Geçmiş yıllarda hep heveslenirdik, kulağı çınlasın Niyazi Sayın’la da beraber, şunu, hocamızın çaldığı gibi bir gün çalalım derdik. Yine bu hizmet bizim gencimiz, genç pehlivanımız İhsan’a düştü. Onun gayretiyle Cemil Bey’in yorumladığı şekilde mingayri haddimiz icra etmeye çalışacağız.”*⁷¹⁷

Cemil Bey, bu eserin kaydında kemençe çaldığı için İhsan Özgen, kemençenin yaptığı süslemeleri yapmaktadır. Bununla birlikte, Necdet Yaşar da yine Cemil Bey’in icrasını çalmakta, Kadı Fuat Efendi’nin tanburunu taklit etmemektedir. Dolayısıyla, bir konserde icra etmek üzere hazırlanılmış da olsa plakta duyulan müziği aynen yansıtmaktan öte bu taklitleri, Tanburî Cemil Bey’den kendi müzikaliteleri için üslup devşirme çalışması olarak gördükleri anlaşılıyor. Nitekim Necdet Yaşar, kendisiyle yapılan bir mülakatta, taklitte, ulaşmak istedikleri özgün noktayı şöyle anlatmaktadır:

*“...Ben, Cemil Bey’i kovalarken bunları düşündüm. Haliyle önce taklitte olduk. Başlangıçta öyle olmamak imkânsız. Bin sanatkâr, bir üstada heves ediyor, onun cezbisine kapılıyor, taklidinde oluyor. Zamanla onun yaptığı şeyleri de kendime göre birşeyle aradım. Mesela, sazdan azami volüm elde etmek. Değil mi? Onda o var. E, güzel bir tını elde etmek. Onun taklidi değil, ama bir başka renk ona yakın güzellikte... [...] Yani, nasıl anlatayım? Onu hırsız, yani taklid etmeden... Tabii ki her türlü ilhamını ondan alarak, ölünceye kadar, alem-i ahirette de minnettar olarak, minnetimizi devam ettirerek...”*⁷¹⁸

Cemil Bey’in yolundan gitmeyi öğrencilerine öğütlerken önce taklit ile başlatan Niyazi Sayın’ın sonraki aşamalarda “*bu eseri herkes çalıyor, sen nasıl çalacaksın?*” diyerek bir bireyselliğe yönlendirmesi, öğrencinin şahsındaki özgün cevheri görünür kılmaya çalışması, taklit mefhumunu nasıl anladıklarını göstermektedir⁷¹⁹. Cemil Bey’in taksimlerini birebir kopya ederek çalmak hususunda en fazla gayret gösteren sanatçılardan olan İhsan Özgen ise taklitte, Cemil Bey’in içsel dünyasına atfen bir rabita kurmanın gerekliliğini dillendirir:

⁷¹⁶ “Böyle çalmış, ama onu plaktan almak, orada en ufak detaylarına kadar bir kemençe tarzı tavrıyla oradan dinlemek, ordan taklid etmek daha iyi bir şey...” Bkz. Niyazi Sayın, *Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Uşşak Peşrevi* (özgür öztürk Youtube kanalı, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=9DBzDxZ4yUg>

⁷¹⁷ Bkz. İhsan Özgen ve Necdet Yaşar - *Uşşak Peşrev (Tanburî Büyük Osman Bey)* (Burak Can Çerik Youtube kanalı, 2020), <https://www.youtube.com/watch?v=Yf6QWNEITM0>

⁷¹⁸ Necdet Yaşar, Necdet Yaşar’la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar’ın Evi, 27 Mayıs 1980

⁷¹⁹ Niyazi Sayın’ın Cemil Bey’den hangi ölçüde etkilendiğini anlamak üzere yapılmış bir çalışma için bkz. Bekir Şahin Baloglu, “Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından”, *Güzel Sanatlar Eğitimi Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017.

“...Kopistlik, resimde de kolay bir şey değildir. Kopist ressamlar değerlidir, değerleri tasdik edilmiştir. [...] Şimdi bunu yapanlar var, tekrarlayanlar var, ezberleyip çalanlar var. Ama Cemil Bey’in tavrı, kişiliği, ses dünyası yok ortada. Yani onu hissetmek, bulmak ayrı bir mesele... Bu bir tekrarlama, bir mektep, bir hocayı dinleme, yaptığını yapma gibi bir öğrencilik edası içinde yapılmış şeyler. Benimki, söylediğiniz gibi daha ziyade bir aşk...”⁷²⁰

Sayın-Yaşar ikilisinin, saz solistliğinin pîri olarak gördükleri Tanburî Cemil Bey ile kendileri arasında geçen süreçte, *artistik icra*⁷²¹ örnekleri de denenmiştir. Mesud Cemil, Ruşen Ferid Kam, Vecihe Daryal, Hadiye Ötügen, Vecdi Seyhun, Sadi Işılay, Yorgo Bacanos, Cevdet Çağla, Nevzat Atlığ gibi müzisyenler Sayın ve Yaşar’ın radyodan saz eserleri yayınlarını takip ettikleri icracılar olmuşlardır. Örneğin Mesud Cemil ve Ruşen Ferid Kam’ın icra ettiği bir Kürdilihicazkar Taksim’de Cemil Bey’in kemençesi ve tanburuna nazire yapar gibi karşılıklı taksimleri görülür⁷²². Cemil Bey’in ifade tarzını tekerrür etse de bu gibi taksimler ve eser icraları, Sayın-Yaşar ekolünün varmak istedikleri menzili ayarlayabilmelerinde öncü çalışmalar olmuştur. Örneğin, Refik Fersan’ın Hüzzam Saz Semaisi’ni çalmadan evvel yaptıkları giriş taksiminde başvurdıkları soru cevaplar Ruşen Bey ve Mesud Bey’in taksimine nazaran daha planlıdır ki aynı motifi eserin sonunda da tekrar ederler. Eserin ardından yaptıkları müşterek taksimde, karşılıklı soru ve cevap cümleleri birbirine girift bir şekilde, bazen de demlerle iki müzisyenin aynı anda yaptıkları taksim cümleleriyle birleşir⁷²³. Geleneksel taksim anlayışından farklı olan bu taksimleri, İhsan Özgen, akademik olarak kategorize etmeye çalışmıştır. Özgen, ‘beraber taksim, karşılıklı taksim, modern taksim, özgür taksim’ gibi isimlerle değerlendirdiği alt formlara ulaşır. Ancak bu taksim çeşitlerinin beraber, karşılıklı ve özgür olma özelliklerinin Cemil Bey ve sonrasının artistik icra anlayışından mülhem olarak geliştirilmesi varsayımına dayanarak bütün bunları gelenekten belli ölçüde kopan *modern taksimler* olarak düşünebiliriz.

⁷²⁰ Bkz. Fikret Karakaya, “İhsan Özgen Programı 2”, *Saz ve Söz Meclisi*, TRT Nağme, 07 Kasım 2015, https://youtu.be/0H_Px9RlziA?t=999

⁷²¹ Süleyman Seyfi Ögün, Türk müziği icra pratiklerinin modern zamanlarda, izleyici önünde ve ses kayıtları yapılırken uğradığı mahiyet değişikliğini “artistik icra” tabiriyle açıklamaktadır. Bu anlamda Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar’ı da bu kategoride değerlendirir: “...nihayet Tanburî Cemil Bey gibi bir dehada bambaşka derinlikler kazanan artistik icranın ortaya çıkışı 19. Yüzyıldır. Son 50-60 senenin mahsulü olan Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ise, günümüz artistik icrasının başat iki ismidir.” Bkz. Süleyman Seyfi Ögün, “Türk Musikisinde Artistik İcra Örnekleri: Neyzen Niyazi Sayın-Tanburî Necdet Yaşar”, *Darüelhan Mecmuası*, 2017, s. 7

⁷²² Bkz. *Mesud Cemil & Ruşen Kam - Kürdilihicazkâr Taksim [Kemençe © 2005 Kalan Müzik]* (Kalan Müzik Youtube kanalı, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=Yd-Om3Ml8sI>

⁷²³ Bkz. *Niyazi Sayın & Necdet Yaşar- Hüzzam Saz Semaisi (Refik Fersan) ve Müşterek Taksim* (İstanbul Müsikîsi Youtube kanalı, 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=Mrl-KyUvpZc>

Uzun mesailer harcadıkları plak dinleme ve yorumlama zamanlarında dikkatle fark ettikleri bir diğer hususun, Cemil Bey'in makamlarla olan münasebeti olduğu anlaşıyor. Makamların seyrinde mevcut olan çeşnilerin yerlerini değiştirerek yahut yakın makamlar veya çeşnilere cesurca modülasyonlar yaparak Cemil Bey'in açtığı yolu genişletmişlerdir. 1967 yılında İhsan Özgen İstanbul Radyosuna girdikten⁷²⁴ sonra Niyazi Sayın'ın evinde devam eden Cemil Bey dinlemelerinin müdavimlerinden birisi olur. Sayın-Yaşar ikilisinin benimsediği müzik anlayışına hemen adapte olan Özgen, artık Türk müziğine yeni bir soluk getiren bu anlayışın konser ve radyo kayıtlarındaki temsilcilerindendir de aynı zamanda.

Üçlü olarak müştereken yaptıkları bir Şevkefza taksiminde, hem ortak anlayışlarını hem de bu birlikteliğin üyelerinin bireysel özelliklerini görmek mümkündür⁷²⁵. Mezkûr taksim, Necdet Yaşar'ın Muhayyer perdesi üzerinde yaptığı açışın ve sonrasında muallakta bıraktığı Sünbüle perdesindeki kalışlarının ardından makamın bilinen fitratı mucibince Acem perdesinde Nikriz ile çözümlemesiyle başlar. Ardından, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in karşılıklı olarak Saba ailesi (Çargâh, Saba, Bestenigar) çeşnileriyle yaptıkları soru cevap cümleleriyle devam eder. Perdelerde gösterdikleri hassasiyetle, çeşnileri kamilen hissettirirlerken tam karara gittiği noktada adeta doyumsuzca bir heyecanla yeniden yaptıkları açışlarla Niyazi Sayın ve İhsan Özgen, bu yeni anlayışın esrik, savruk tarafına daha meyyal olmuşlardır. Gerdaniye'de Hicaz çeşnisi ile başlayan makamın seyrini, doğasında var olan başka bir çeşni olan Muhayyerkürdi ile başlatmak gibi yaratıcı, şaşırtıcı ve bir o kadar da müziğe nazarî olarak hakim olduğu anlaşılan Necdet Yaşar ise bu üçlü içerisinde daha çok gelenekselci, asliyete doğru toparlayıcı rolünde olmuştur. Nitekim, açış cümlesinin ardından makamın olağan seyrine hemen dönmesi ve yine ney ve kemençenin sarhoş nağmelerinde sükûn halinde olması da onun müzikal karakter özelliklerinin, bu taksim üzerindeki göstergesidir. Müşterek taksim esnasında karşılıklı girift cümleleri oluşturma fikrini 1974

⁷²⁴ “Niyazi hocayla ben İstanbul Radyosundaki sınavda tanıştım; jürideydi. Kimler yoktu! Hakkı Derman'lar, Münir Bey büyük ihtimalle, Ercüment Berker'ler, Necdet abiler... Yani büyük bir jüri vardı. Orada kemençeyle sınav verirken Şevkefza taksim istedi benden... [...] Sınavdan sonra çıktık, vapura birlikte bindik Kabataş'tan Üsküdar'a geçtik filan. Orada, birbirimize ısındık. Eksik olmasın beni evine çağırdı, daha ilk gün. Ben periyodik aralıklarla giderdim, oturur Cemil Bey dinletirdi bana, yorumlar yapardı. Kemençesi nasıl, neler düşünmüş, nasıl yapmış filan... [Niyazi Sayın] bana gerçekten büyük bir istikamet vermiştir şu musiki hayatımda... Kendisine minnet borcum ebedidir.” Bkz. Fikret Karakaya, “İhsan Özgen Programı 1”, *Saz ve Söz Meclisi* (TRT Nağme, 31 Ekim 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=oLLMStccpJM>

⁷²⁵ İcranın ses kaydı için bkz. *Niyazi Sayın, Necdet Yaşar & İhsan Özgen - Sevkefza Peşrev* (Ney İstanbul Youtube kanalı, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=UEZfuu3I0as>. Notası için Bkz. Şekil 29

yılında, ilk ortaya atan Necdet Bey'dir⁷²⁶. Fakat bunu da dostları Niyazi ve İhsan Bey'lerin aksine, mübalağasız ve planlı olarak yapmanın doğru olacağı kanaatindedir:

"...ben o kadar serbest düşünmüyorum. Ben bunu yine dozda, dozlu olsun istiyorum. Ne gibi diyeceksin. Mesela, üçlü saz eseri çaldık İhsan'la filan. İkili Niyazi'yle çaldık, çalıyoruz. E, benim de hoşuma giden anlar, çok hoşuma giden anlar oluyor. Şöyle ki, yani bazan birbirine dengelediğimiz zamanlar, birbirimizin yaptığı bir melodiye ötekinin tuttuğu bir pedal ses, bir ana ses, bir dem sesi, bir şey rast geldiği zaman arı kovanında arılar inleşiş gibi bir hal... Benim son derece hoşuma gidiyor, ne yalan söyleyeyim. O anda ben, çok büyük bir zevk duyuyorum. Yani arkadaşlarımla da hem fikir, hem zevkim yani. [...] Yani, bir taassubum yok. Ama bu öyle bir doz istiyor ki, benim zevkime göre. E, bu böyle güzel oluyor deyip herkes ölçüsüz, aklına geleni yapınca, disiplinden tamamen çıkınca, bilmiyorum, o zaman da herhalde tenkitlere uğruyoruz. Belki de ölçüyü mü kaçıırıyoruz, nedir?"⁷²⁷

Karakterindeki tekerrür veya teceddüd özelliği bir yana her meydana gelen şey zamansal olarak yenidir. Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen'in Cemil Bey'le olan ilişkisi ise onu takip etmenin onlara açılmadığı ilhamlardır. Kayıtsız şartsız hayranlıklarının en veciz ifadesini, İhsan Özgen'in sözlerinde görmek mümkündür:

"...Niyazi Sayın ile Cemil Bey'in plaklarından birini dinlerken gözyaşlarımızı tutamamış ve birbirimize bakıp şu soruyu sormuştuk, acaba Cemil sağ olsaydı ne yapardık? Tek bir cevabımız vardı, kölesi olurduk. O isterse kapısında oturur, o ne derse yapardık, hatta isterse bizi ayaklarımızdan zincire bağlayabilirdi. Bir de şunu sorduk kendimize, acaba biz bu şerefe layık mı idik, bizi kabul edecek miydi hizmetkâr olarak?"⁷²⁸

⁷²⁶ "Beraber çalarken ayrı bir şey çalma da yine benden çıktı, çıkmaz olaydı. Övünmek için söylemiyorum, çıkmaz olaydı, çıktı. İyi mi ettik, bilmiyorum. Rumeli Hisarı'nda ilk defa Cemal Reşid Rey'in de gelip orada karşımızda izlediği bir festival konserinde ilk defa dedim ki 'Niyazi yahu sen tizlerde bir taksim ederken, ben, pestte sana, şimdiye kadar ne yapıyordum bir dem tutar gibi, bir pedal ses, bir ana ses, bir güçlüye, bir şeye [karara] dokunuyordum. Yahu ben de ufak, böyle, ama geri planda, yani aynı şiddette değil ve senin yaptığın melodilere uygun, mütenazır böyle bir şeyler yapsam acaba, emprovizasyon? Ama ikili, tabii haliyle... Yani iki kişinin yaptığı müşterek bir emprovizasyonda bir yenilik, bir şey bulmuş olur muyuz? Diye bir teklifte bulundum ve o konserde tatbikatımız oldu." Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980

⁷²⁷ Necdet Yaşar, Necdet Yaşar'la Konuşma, röportaj yapan Ersu Pekin, Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980

⁷²⁸ Bkz. İhsan Özgen, *Sanatı Yaşamak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 92

Şevkefza Müsterek Taksim

Necdet Yaşar (Tanbur)-Niyazi Sayın (Ney)-İhsan Özgen (Kemençe)

Notaya Alan: Bekir Şahin Baloğlu

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system is labeled 'Tanbur', 'Ney', and 'Kemençe'. The second system is labeled 'T', 'N', and 'K'. The third system is labeled 'T', 'N', and 'K'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with a tempo marking of 00:09. The second system starts with a tempo marking of 00:33. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as fingerings (1, 2, 3) and breath marks (a curved line over a note).

Şekil 29 Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in Müsterek Şevkefza Taksimleri 1/5

The image displays a musical score for a Şevkefza Müşterek Taksim, specifically the continuation of the second part. It is written for three staves: T (Tenor), N (Ney), and K (Kemençe). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each marked with a measure number (4, 5, and 6) at the beginning of the N staff. In the first system (measures 4-5), the N staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the T and K staves are mostly silent. In the second system (measures 5-6), the N staff continues with a melodic line, and the K staff has a few notes. A time signature change to 5/4 is indicated at the start of the third system (measure 6). In this system, all three staves have active parts. The N staff has a melodic line with some rests, the T staff has a few notes, and the K staff has a more active line. A time signature change back to 4/4 is indicated at the end of the third system. A timestamp '00:59' is visible on the K staff in the second system.

Şekil 29 (devam) 1 Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in Müşterek Şevkefza Taksimleri 2/5

Şevkefza Müşterek Taksim Devam -3-

The image displays three systems of musical notation for the Şevkefza Müşterek Taksim Devam -3-. Each system consists of three staves labeled T (Tenor), N (Ney), and K (Kemençe). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/5. The first system starts with a measure 7. The second system starts with a measure 8. The third system starts with a measure 9. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some measures containing triplets indicated by a '3' over a bracket.

Şekil 29 (devam) 2 Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in Müşterek Şevkefza Taksimleri 3/5

Şevkefza Müşterek Taksim Devam -4-

10

T

N

K

01:46

01:52

3

11

T

N

K

12

T

N

K

Şekil 29 (devam) 3 Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in Müşterek Şevkefza Taksimleri 4/5

Şekil 29 (devam) 4 Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'in Müşterek Şevkefza Taksimleri 5/5

4.8. Günümüzde Cemil Bey Mirasının Algılanışı

Sayın-Yaşar-Özgen üçlüsünün kendi zamanlarında yaptıkları müzik, bıraktıkları kayıtlar ve yetiştirdikleri talebeler sayesinde kendi zamanlarını aşıp devraldıkları geleneği ve kendi akademilerini gelecek zamanlara taşıyan ve heyecanı halen devam eden bir hareket olmuştur. Devraldıkları mirası kendi zamanlarında güncellemeleri sayesinde Cemil Bey'i sonraki kuşaklara intikal ettiren bir köprü olmaları, Türk müziği geleneğinin bütünlüğü içinde önemli bir misyondur⁷²⁹. Fakat geleneğin durağanlığına karşı bir başkaldırı gibi duran yeni bir bayrak açma hareketi, bir akademi oluşturacak teceddüd iddiasında bulunmak, ne tür bir gelenekselliği yahut ne tür bir takipçiliği önerir? Dahası Cemil Bey'i takip etmek iddiası,

⁷²⁹ Necdet Yaşar'ın tanburîliğini, kendinden sonraki tanburîlerle Cemil Bey'i birbirine bağlayan bir okul olarak değerlendiren bir çalışma için bkz. Ersu Pekin, "Tanburî Cemil 'Bilgisini' Okullaştırmak", içinde *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*, kitap editörü Gonca Tokuz, İstanbul: Brainstorm, 2009, s. 253-258

kendi akademilerini oluşturmuş bu müzisyenler için ne ifade etmektedir? Collingwood, sanat felsefesinde, sanatçının takipçilik ve akademiklik arasındaki evrensel sorunsalını şu şekilde özetler:

“Başkaldırı kendi kendini yok eden bir eylemdir ve başkaldırdığı şeyi ortadan kaldırdığında kendisini de bitirir. Asi, kendisine ve kendi kölelik ruhuna isyan eder; bu yüzden kölelik ruhuyla başkaldırı ruhu birlikte bitip tükenirler. Bunların küllerinden yeni bir tin; başka bir deyişle özgürlük tını doğar. Köle özgürdür, ama bunun farkında değildir; asi özgür olduğuna kafayı öyle fena takmıştır ki özgürlüğünün tadını çıkaramaz. Gelgelelim, önderlerimizi körü körüne takip etmeye yahut da onlarla körü körüne mücadele etmeye bir son verdiğimizde, yeni kurulan dostluk bağları sayesinde onlarla birlikte yan yana yürümeye başlayabiliriz.”⁷³⁰

Birlikte Cemil Bey dinlemeleri, onun dehasına hayranlığın her fark edilişi ve dile getirilişi, *kölelikle* mesrur olmak gibidir. Bununla birlikte, bu büyüklük karşısında hayran olabilme yeteneği ve dinlemelerin uzunca bir süredir devam etmesi, Cemil Bey’i çok iyi algıladıklarına dair tevazusuz bir iddayı getirir. Henüz dile gelmemiş olan bu zan, bireysel olarak daha iyisini, yahut geniş zamanın içerisinde bir an eşdaşını yapabileceğine olan inancın doğmasından bir önceki aşamadır. Bireysel iddia ise pratiğe, yani yola koyulmaya mecbur olduğu anda, beslendiği kaynağı referans alan yeni bir bilinçle beraber yavaş yavaş ortaya çıkacaktır. Önce, farkedilen sanatın görüntü dünyasını taklitle başlayan süreç, referans aldığı sanatçının bireysellik iddiasını taklit etmekle devam eder. Collingwood’un dediği gibi takip edilenle *yanyana yürüdükleri* zaman artık başlamıştır ki artık onlar sadece seyahatin varlığını fahmedenler değil o yola adım atan birer yolculardır. Bu minvalde, Sayın-Yaşar-Özgen üçlüsünün sanat edimleri, kendisinden sonra gelen müzisyenleri peşinden sürükleyecek bir duruşa sahip olan her sanatçı gibi sürekliliğe karşı bir isyan ve yeni bir bayrak açma niteliğindedir. Öte yandan üçlü, Cemil Bey’in artistik icra mülkündeki saltanatından pay almak isterken o iradeye bağlılıklarını sürekli itiraf ederek özerk bir eylemin temsilciliğine taliptirler.

Sanatsal tercihleriyle verdikleri mesajdan anlaşılan odur ki taassubane de olsa geleneksel olanla kurulan her tür ilişki en nihayetinde, sanatçıyı kendinde olanı keşfetmeye götürmelidir. Bununla birlikte Cemil Bey gibi birçok kaynağa yönelmeli, farklı iklimlerden esen tohumları kendi bahçesine ekmeyi bilmelidir. Bugün birçok neyzen Niyazi Sayın’ı, birçok tanburî Necdet Yaşar’ı ve kemençeciler de İhsan Özgen’i takip etmekte ve Cemil

⁷³⁰ Bkz. Robin George Collingwood, *age*, 2011, s. 93

Bey’le olan ünsiyetlerini onlar aracılığıyla kurmaktadırlar. Ancak, üsluba yön veren yaratıcı özelliği bakımından yeni bir dehanın yahut teceddüdün ortaya çıkmasında toplumsal şartların da bu olgunluğa imkan verecek boyuta erişmesi gereklidir. Zira bu yeni hareketin (Sayın-Yaşar-Özgen) hâlâ kanıksanmadığını, takipçilerinin onların aurasından kurtulamadığını zikretmek gerekir. İtirafçısı yahut bilinçli bir takipçisi olsun ya da olmasın Türk saz müziğinde Cemil Bey’den sonra söylenmiş her söz Cemil Bey’in etkisinde olacağı gibi Sayın-Yaşar-Özgen hareketinin ardından gelen genç kuşaklar da artık böyle bir teceddüde teşebbüs edilmiş bir dünyanın üyesidirler.

Selefle nispeten barışık bir çizgide olduğu için ekol kavramının, Türk müziği sanatçılarının yarattığı bireysel üslubu tanımlarken Avrupa’daki karşılığını tam olarak bulmadığı doğrudur. Ancak, Cemil Bey’in, bütün isimleri burada zikretmesi müşkül olacak derecede fazla takipçisi olduğu malumdur. Üstelik Cemil Bey’in sanatının gerek biçimsel gerek cevherî özellikleri, takipçilerinde gözlemlenebilir olduğu gibi takipçileri bu katkıyı itiraf etmekle övünmektedirler. Selefe karşı inkâr ve ittiba arasında kurulan evrensel dengede Türkmüzikçi, ittibaya daha yakın bir portre çizer. Bu cihetle bizzat kendisi böyle bir ekol kurmak gayesi gütmüş olmasa dahi, takipçilerinin geriye doğru kendisine biçtikleri tarihî role istinaden Cemil Bey’in sanat edimini *ekol* yahut *akademi* olarak adlandırmayı doğru görmekteyiz. Tasavvuf ıstılahındaki pîr teriminin manasıyla örtüşen bu durumu anlatmada, gerek icra gerek fikir bazındaki iç içe geçmişliği bakımından bir sanat terimi olarak Avrupa’daki ekol kavramıyla açıklanması daha uygundur.

Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen’in, çaldıkları enstrümanların tarihsel icra silsilesindeki konumları yukarıda Cemil Bey için izah edilen gerekçelerle örtüşmektedir. Sanat yolculuklarına böylesi bir iddiayla başlamış olsun ya da olmasınlar, takipçilerinin sayısı ve tutumu, onları da ekol tanımının sınırları içine almak için yeterlidir. Öğretici vasfıyla yapılan geçmişe yönlendirme, “hocamı dinle!” telkinleri ile geçmişle kurulan rabıta müteselsilen devam ettirilmektedir. Bugün *üçlü*’nün talebeleri arasında yapılacak basit bir gözlem, bu tür geçmişe yönlendirmelerin farklı takipçi tipolojileri ortaya çıkardığını gösterecektir. *Hocamı dinle* öğüdünü selefe sadakatin bir temsili sayarak temas ettiği hocasını ilk idol olarak belirlemek (hocam hocasını takip ediyorsa ben de kendi hocamı takip

etmeliyim) bunlardan biridir⁷³¹. Yahut hocamı dinle öğüdünün, ilk manasıyla anlaşılması ve temas ettiği hocasından ziyade daha geçmişe götürmesi mümkün olabilmektedir⁷³².

Tanburî Cemil Bey'in kayıtlardaki ifade üslubunun, Türk saz müziğinin yeni nesillerine bir emsal olarak gösterilmesi söz konusu olduğunda genç müzisyenlerle bu yüzyıllık kayıtlar arasında kronik zorluklarla karşılaşılacağı malumdur. Toplumsal ilişkiler ve buna bağlı olarak müziğin anlam zemini değişken olduğu için Tanburî Cemil'den bugüne kadar ondan ilhamla yapılmış taklitler ve güncellemelerin köprü misyonu elzemdir. Bu minvalde Mesud Cemil için Kadı Fuat Efendi ne kadar önemliyse, Necdet Yaşar için Mesud Cemil ve Özer Özel için de Necdet Yaşar o kadar önemlidir. Bugünün müzisyenini, -yine bugüne katkı sağlamak amacıyla- yüzyıl öncesinin kayıtlarıyla buluşturmada en kestirme yol, kendisiyle anlam ilişkisi kurabildiği müzisyenlerin kayıtlarını geriye doğru bir silsileyle takip ettirmektir.

Cemil Bey'in teceddüde götüren mesajına da yine bu yolla ulaşılabilir. Evrensel bir kavram olarak teceddüd, Cemil Bey'le hiçbir ilişkisi olmayan bir yabancı müzisyende de bulunabilir. Ancak Cemil Bey'in ve ondan ilhamla yapılmış teceddüdün önemi şuradadır ki geleneksel kodlarla örülü bir müziğin içinde de yenilikler yapılabileceğini ima eder. Türk müziğinde, Cemil Bey'den evvel böylesi bir teceddüdü ilham eden İsmail Dede Efendi ve III. Selim gibi müzisyenler var olmuştur. Ancak, Cemil Bey'in müziğinin kayıtlı olması onu, kompozisyonlarıyla veya biyografileri aracılığıyla bilinen İsmail Dede Efendi ve III. Selim gibi müzisyenlere nispetle bugünün müziği için daha fazla emsal teşkil eder pozisyonuna getirir. Dolayısıyla Türkmüzikçinin Cemil Bey'e ulaşmasındaki mecburiyet hali, müziğin kaydedilmesi olgusu müziğin iletkenliğinde önemini koruduğu sürece devam edecektir. Sayın-Yaşar-Özgen üçlüsünün her biri, ayrı ayrı kaynaklardan beslenerek kendi çizgilerini oluşturmuşlardır. Fakat beslendikleri en büyük kaynak olan Tanburî Cemil Bey, onları belli

⁷³¹ Örneğin Özer Özel, bu öğüdü 'hocasının, hocasıyla kurduğu bağı örnek almak' şeklinde yorumlamakta, diğer üstadlara da ihtiram göstermekle beraber hocası Necdet Yaşar'ı ilk sıraya koymaktadır. Özer Özel, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, İstanbul, 28 Haziran 2019. Cemil Bey'le ünsiyetinin göstergesi sayılabilecek *Tanburî Cemil Bey'e Saygı* isimli bestesinin notaları için bkz. Özer Özel, "age", 1997, s. 47

⁷³² Cemil Bey'in kemençe tavrı hakkında pratik ve akademik manada birçok çalışmaya imza atan Aslıhan Eruzun Özel şu ihtarda bulunur: "*sazende için Cemil Bey çalışmak adeta hastalık gibi onun tavrına işlenir ve başka üsluplara veya kendine yönelebilmesinde engel olabilir*" bkz. Aslıhan Özel, Tanburî Cemil Bey konulu görüşme, Davutpaşa/İstanbul, 12 Mart 2020

bir kolektif çizgiye koşullamıştır. Cemil Bey'i dinlemek ve ondan ilham almak hususunda öğrencilerine verdikleri tavsiyeler de bu koşullanmayla bağlantılı olarak okunabilir.



SONUÇ

Eski ile yeninin çatışması, insanlığın müşterek sorunsalı olarak öteden beri devam eder ancak zamanı ileriye doğru idrak eden insanoğlu için bu mücadelede çoğunlukla yeni olanın galip gelmesi şaşırtıcı değildir. Bulundukları coğrafyanın Batısında serpilmiş uygarlığın “yeni”yi, atalarinkinin ise “eski”yi temsil ettiği bir dönemi yaşayan 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun eski ve yeni arasındaki tercihleri, bireysel tercihler üzerinden yapılan tartışmalar, hem kendilerinden önceki devirlerin izlerini barındırması hem de bugünün anlam dünyasının kodlarını içermesi bakımından önem arz eder.

Tanburî Cemil Bey, yaşadığı dönemin bir müzisyeni olmasının ötesinde, değişimi idrak edip bu değişime besteleri, yazıları ve en önemlisi bıraktığı ses kayıtlarıyla bizatihi katkıları olmuş bir portredir. Dolayısıyla, bugün müziğin eğitimi ve sergilenmesi hususlarında geniş imkanlara sahip olarak adeta en sıcak iklimini yaşayan Türk müziği mensuplarının, içinde bulundukları zamanı ve zemini hazırlayan 19. yüzyılı, Tanburî Cemil Bey’in tanıklığında bilmesi ve tanıması elzemdir. Bu gaye ile yola çıktığımız tezimizde görülmüştür ki yaz ve kış gibi birbirinden ayrışan eski ve yeninin tam merkezinde bulunan Tanburî Cemil Bey, hem “eski”nin hem “yeni”nin göstergelerine sahiptir; bir taraftan viyolonsel icra etmek, tanbur ile çoksesli (polifonik) ezgiler çalmak, Batı müziği repertuarını geleneksel sazlarla işlemek gibi Avrupa medeniyetinden gündelik hayata girmiş araçlara yakın bir konumda, yani “yeni”nin yanında görünürken diğer taraftan öğrencisi Refik Fersan’a Batı müziği ile iştiğal etmemesini öğütleyebilmektedir. Aynı ortamda bulunduğu bir zatın Batı müziğini Türk müziğine yeğleyen, makam müziğini yeren sözlerini işittiği zaman müziği ile bu zata ders vermek istemesi, fakat bunu tanburu ile Türk müziği yaparak değil akorlar ve arpejlerle dolu bir seramoni ile sergilemesi bu düalitenin en bariz örneği olarak gösterilebilir. Yine belli noktalarda ortaklıklar varsa da 19. yüzyıl İstanbul’unun neredeyse her müzisyeni, farklı bir baharı terennüm eder. Örneğin Cemil Bey’in tanbur icrasına karşı geliştirilen muhalif argümanlar eski üslubun dışına çıkılmaması gerektiğini dillendirirken yahut tanburu yayla çalmak keşfini alelade bir girişim olarak görürken müddeilerin kendi biyografilerinde başka Avrupaî gereçlere yönelimler ya da benzer “yeni” arayışlar görülür. Dolayısıyla bahsedilen dönemde, değişimin farklı farklı yorumları olduğu için dönemi bugün seçik bir formüle

indirgeyerek açıklamanın mümkün olmadığı aşıkardır. Dönemdeki bu çeşitlilik durumu, örnekleriyle izah edilmeye çalışılmıştır.

Avrupa, Osmanlı için sadece fetih politikasının cenahlarından biri iken, askerî alanda Osmanlı'ya direnç sağlayabilecek teknolojik gelişmeler göstermesi, toplumsal ve siyasal ilerleyişinin de mayası olmuş ve daha sonra Osmanlılar nezdinde tedricen daha farklı, eskiye nazaran daha gelişmiş görülen bir Batı algısı oluşturmuştur. Osmanlıların kültürel olarak da Batı'yı muteber görmesi (Batılılaşma), bu tarihî gerekçelere dayanır. Osmanlı İstanbul'unun 19. yüzyıldaki müzik sanatına eğildiğimizde, 18. ve hatta 17. yüzyıldaki gelişmelerin devamı niteliğini taşıdığı anlaşılmış, bu sebeple gerek siyasî gerek sanatsal açıdan, yaklaşık üç asırlık sürecin izlerini mukayeseli olarak takip etmek gerekli görülmüştür. Değişim kavramının evrensel vasıfları, çalışmamızda, Türk müziğinin sanatsal ürünleri ve bunların üsluplarında zaman içerisinde görülen başkalaşımarda gösterilmiş, 17. yüzyıl Türk müziği varlığının en somut örnekleri olan Ali Ufkî Bey ve Kantemir mecmualarındaki kompozisyon üslubunun III. Selim devri müzik eserlerinin besteleme üslubuyla olan farklarına dikkat çekilmiştir. III. Selim dönemi, 19. yüzyıl müziğini hazırlayan bir dönem olması açısından da ayrıca incelenmeye değer görülmüştür.

Birçok değişimin dönüm noktasına tesadüf eden ömründe Cemil Bey'in, bestelediği saz eserlerinin birçoğunun III. Selim, İsmail Dede Efendi, Hacı Sadullah Ağa gibi bestekârların klasik takımlarına nazire olarak yapıldığı bilinmektedir. Çalışmamızda, Cemil Bey'in besteleri üzerine Türkiye'de yapılan tahliller, Angelika Siegl'in Cemil Bey'in peşrevleri üzerine yaptığı kompozisyon analizleri gibi modeller incelenmiş, nazire olduğu anlaşılan eserlerdeki alıntı nağmeler nota üzerinde gösterilmek suretiyle tespit edilmiştir. II. Meşrutiyet'in ardından İstanbul şehir hayatındaki hareketliliğin bir yansıması olan konser olgusunun neticesinde, icra edilecek matuf klasik eserden belirgin melodik izler taşıyan bu tür nazirelerin konserler için hususen bestelendiği anlaşılmaktadır. Bu minvalde, çalışmamızda Türk müziğinde nazireler konusu tartışılmış, eski nazire örnekleri ve dönemde görülen diğer nazire bestelerin varlığına temas edilmiştir. Fark edilen bu melodik atıfların bestenin ve bestecinin kalitesini tartışmak için geçerli bir sebep olamayacağına, bilakis bunların eski büyük bestekârlarla tesis edilmeye çalışılan rabitanın neticesi olduğuna dikkat çekilmiştir.

Osmanlı'nın, kayıt teknolojisiyle ilk tanışan müzisyenlerinden olan Cemil Bey'in ses kayıtları, icracı olarak yeteneğini ve müzisyen dehasını görünür kılan en somut delillerdir. Ancak tıpkı başka ülkelerdeki örneklerinde olduğu gibi, bu teknolojiyle ilk kez muhatap olan sanatçılar kolayca bu duruma adapte olamamıştır. Çalışmamızda, Cemil Bey'in himaye gördüğü musiki meclisleri, siyasi kırılmaların ardından hamilerin değişmesi ve Cemil Bey'in ses kayıtlarına zorunlu teveccühü, 19. yüzyıl sonlarında genel olarak toplumun teknolojik gelişmelere verdiği tepkilerle birlikte değerlendirilmiştir. Cemil Bey'in kayıtlar aracılığıyla bilebildiğimiz ileri teknik gerektiren icra örneklerinden polifonik tanbur icraları (Kürdî taksim, Nihavend taksim, Yegâh taksim), yaylı tanbur ile insan konuşma seslerini taklit ettiği Yanık Ninni, tanbur ile yaptığı Şevkefza taksimi notaya alınmış, analiz edilmiştir. Yine kaynaklarda Cemil Bey'in tanbur üslubunun evveliyatının izleri sürülmek suretiyle, üslubun onunla başlamamış olabileceği, daha önceki devirlerde de benzer bir üslubun bulunabileceğinin ipuçları ortaya koyulmuştur.

Çalışmamızda vardığımız sonuçlardan biri de yazın dünyasında Tanburî Cemil Bey'in konu edildiği literatürde efsanevî bir kahraman olarak vurgulanmasıdır. Zira dönemin, farklı değişim reçetesi sunan sanatçıları arasında tebarüz eden en büyük müzisyenlerinden olan Cemil Bey, şöhretli başarısından herkesin kendince pay çıkardığı bir isim olmuştur. Diğer bir ifadeyle, yaşadığı dönemden bugüne uzanan süreçte farklı bağlamlarda olmak üzere Cemil Bey ve sanatı üzerinden birçok yeni gelenek icad edilmiştir. Siyaset biliminde, özellikle ulus devletlerin oluşumunu açıklamak için geliştirilmiş bir kavram olan “gelenek icadı” en geniş mahiyetiyle, genç bir iktidarın, meşruiyetini kuvvetlendirmek için geçmiş zamanlardan dayanak araması ve kendi politik argümanını “uydurma” bir tarihsel sürecin parçasıymışçasına konumlandırma çabası olarak tarif edilebilir. Tanburî Cemil Bey'in ardından kendisiyle ilişkilendirilen doğru yahut uydurma olsun her tür söylem ise çalışmamızda gelenek icadı kavramının siyaset bilimindeki özel manası içinde değil, kavramı oluşturan kelimelerin esnekliği içerisinde müspet bir durum olarak kullanılmıştır. Bu tercih, biyografik öznenin çalışma içerisinde daima olumlanması şeklinde yanlış bir kabulün neticesi değildir, bilakis vefatından sonra toplumda var olma biçimlerini tespit etmek gibi tarafsız bir anlayıştan ivmesini almıştır. Mahiyeti, bireyin algısına göre değişen gelenek, virtüöz, modern gibi kavramlar, anlatılarda ilgi çekici bir şekilde Cemil Bey'le ilişkilendirilmiştir. Yazarların baktıkları zaviyeler değişken olsa da yazılarda Cemil Bey'in yüceltilmesi ortaktır. Cemil Bey

anlatılarında, biyografi yazımının evrensel kodlarından yola çıkılarak olağanüstü çocukluk dönemi, otodidaktizm vurgusu (Dâd-ı Hudâ kabiliyet), çalışkanlık, yalnızlık, özel bir iktidar alanına mensubiyet (gelenekçi/modern/dinî/seküler/İstanbul müziği), rekabet (kıyaslama), İlahi sanatçı (divino artista) şeklinde beliren birtakım motifler tespit edilmeye çalışılmıştır. Cemil Bey'in dehası, deha söylemine muhalif olanların karşı argümanları ile birlikte değerlendirilmiştir. Kaynaklarda kullanılan deha/dahî sözcüğünün Batıdan devşirme bir tabir olarak Batılı olabilme çabası neticesinde bir Türk dahîsi arayışının neticesinde kullanıldığı görülmektedir. Yine daha eski yüzyıllarda sanatçılar için pîr, kible, kutup, reis gibi kavramlar kullanılmış olmasından hareketle gelenekte sanatçıyı yüceltme kültürünün varlığına, ayrıca bu tabirlerin -deha karşıtı olanların gerekçelerinin aksine- araştırmacının sanatçıyı bir tabuya dönüştürmesine sebep olmadığına, kaynaklardaki birçok örnekle dikkat çekilmiştir.

Kaynakları sınırlı bir tarihî mesele irdelenirken tüm veriler ışığında yapılan yorumlar, tarihçilik adına önem arz eder. Cemil Bey'in biyografisine dair her detay bilinmemektedir ve bu yüzden dönemin genel anlayışı, toplumun hayatı algılayış biçimi özümseyerek Cemil Bey'e dair bilinenler yorumlanabilir, karanlık noktalar için olması muhtemel tahminler dile getirilebilir. Bu tez, böylesi bir kaynak taraması ve dönem araştırmasının neticesinde Cemil Bey'i anlama çabası ve Cemil Bey'in topluma mal olmuş mirası üzerinden yapılmış bir dönem okumasıdır. Biyografinin mahremiyeti, el'an yaşayan müzisyenlerin veya herhangi bir bireyin hayatının bütün detaylarını bilmeye engeldir ve esasen böylesi bir iddia araştırma için gerekli de değildir. Cemil Bey'in bizi ilgilendiren özelliği bıraktığı müzikal mirası ve bu mirasın etkilerinin gerek müzikolojik araştırmalara ve gerekse kendinden sonra gelen birçok müzisyene ilham olmasıdır.

Tanburî Cemil Bey'i efsanevî konumuna getiren bir diğer husus da onu takip eden müzisyenlerin onunla kurduğu ünsiyettir. Başta oğlu Mesud Cemil Bey olmak üzere, öğrencileri ve bilhassa Türk saz müziğinin mensupları onun taksimleri, eser icraları ve ortaya koyduğu yenilikleri taklit etmişler, yolundan gitmişlerdir. Burada Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen gibi isimlerin Cemil Bey ile kurdukları ünsiyet mercek altına alınmış, onların Cemil Bey'den hangi hususlarda etkilendikleri incelenmiştir. Bu isimlerin örnekliği üzerinden sanatta yeni bir yol (akademi/ekol) iddiasında bulunmak ve bir yolun takipçisi olmak hususları işlenmiştir. Zikredilen üç ismin, taklit yoluyla Cemil Bey'in müziğinden şeklen

birtakım izleri kendi sanatlarında taşımaya gayret etmelerinin yanı sıra özellikle onun “yeni bir ekol kurmuş olma” vasfından etkilendiklerinden ve kendi ekollerini oluşturmada Cemil Bey’den ilham aldıklarından iftiharla belirtmiş olmalarından ötürü bahsedilmiştir. Türk müziğinin pratik sahasına mensup bir araştırmacının kaleminden çıkmış bu çalışma, bu sahanın geçmişteki en önemli isimleri ile akademik yolla kurulmuş modern bir rabıta olarak da değerlendirilmeli, Cemil Bey’in hem araştırmalar hem de yeni müzikal arayışlar için Türk müziğinde bir rol model olarak varlığının devam ettiğine delil olarak algılanmalıdır.

Araştırma sorularımızın kesin cevapları olarak bulgularımızın ve tartışmaların sonucunda diyebiliriz ki Cemil Bey, konserler ve plak kayıtları gibi yaşadığı dönemde yeni zuhur eden müziğin sergileme biçimlerinde artistik icranın ilk temsilcilerinden biri olmuş, özellikle ses kayıtlarındaki icralarıyla kalıcılık sağlamıştır. 19. yüzyılda teknolojik ve siyasî birtakım gelişmelerin toplumda tetiklediği değişim (modernleşme) ile birlikte sosyal hayatta müzik dinleme alışkanlıkları ve müziğin hayatın odak noktası olduğu yerler değişmiştir. Kayıt sayesinde “iyi müzik” rahatça erişilebilir olduğu gibi “kötü müzik” de aynı erişim kolaylığına sahip olmuştur. Bugün iyi ve kötünün bireyin tercihiyle bağımlı olduğu demokratikliğin henüz filizlendiği 19. yüzyılda müzisyenler bu durumu kolay kabul edememiştir. Edilgen dinleyicide ise bu durumun zaman içinde gözlemlenecek olumlu taraflarından söz edilebilir (Necdet Yaşar, İhsan Özgen gibi isimler başta olmak üzere kayıtlar sayesinde kendini yetiştiren, Anadolu’nun birçok yerinde musiki meşk eden isimler bu olumlu gelişmelere örnek verilebilir). Ancak meclislerden konser salonlarına, huzur meşklerinden ses kayıtlarına geçişin büyük bir kırılma olduğu malumdur. Rauf Yekta Bey, Refi’ Cevad Ulunay vb. isimlerin kayıt ve konser eleştirileri de modern bir durumdur ve müziğin ana akımına yön verici nitelikte değildir. Cemil Bey’in ses kayıtları yapmaya duyduğu antipati, sanatını sergilemesinde alışık olduğu durumun değişmesine tepki olduğu biliniyorsa da yeniliklere tamamen kapalı olduğu sonucuna götürmeye yeterli değildir. Zira konserlere daha hızlı adapte oluşuna, nazire besteler vermek konusunda münbit olmasına ve hatta kendi ses kayıtlarını dinlerken keyif aldığı yönündeki beyanlara bakılırsa “yeni”, Cemil Bey’in dünyasına en az “eski” kadar hakimdir.

Yaşadığı toplumun estetik algısı, teknolojik gelişmeler öncesinde de onu efsanevî bir konuma erdirmiştir. Müziğin büyük hamilerinin ona verdiği değer, sanatının karşılığı olarak kendisine verdikleri hediyelerden yahut Tanburî Ali Efendi, Neyzen Aziz Dede, Tanburî Şeyh

Celal Efendi gibi büyük müzisyenlerin iltifatlarından bu durum anlaşılabilir. Lakin kalıcılığının esas dayanağı ses kayıtları olduğu için kayıtlar olmasaydı Cemil Bey'in icracılığının bugün bu derecede bilinmeyeceğı anlaşılmaktadır. Hayatına dair onu tanıyanlar tarafından anlatılan birçok anekdotun, plaklardan edindiğı şöhretin ardından aktarıldığı anlaşılmaktadır. Toplumda Cemil Bey'i tanıyanlarla tanımayanların oranına bakılırsa kendi yaşadığı devirde bugüne nispetle daha fazla şöhretli olduğu tahmin edilebilir. Lakin uzun vadede Cemil Bey bütün Türk müziğı enstrümanı icracılarına ilham kaynağı olacak bir ses mirasını bırakmakla her dönem ve dünyanın her tarafından makam müziğı ile ilgilenen takipçileri olagelmektedir.





EKLER

EK 1: Şedaraban Saz Semai

Şedaraban Saz Semai

Usûl: Aksak Semai/Yürük Semai

Tanburî Cemil Bey

1. Hane

Mülâzime

(son)

II. Hane

20

III. Hane

22

24

26

IV. Hane

31

36

40

43

46

51

The image displays a musical score for the piece 'Şedarahan Saz Semai -2-'. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into two main sections: 'III. Hane' (measures 20-30) and 'IV. Hane' (measures 31-51). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A repeat sign with a double bar line and a '2' indicates a second ending starting at measure 46. The piece concludes with a final measure at measure 51, marked with a double bar line and a '2'.

EK 2: Şedaraban Ağır Semai

Şedaraban Ağır Semai

Nedir murâd-ı dil-i küy-i yârı biz biliriz

Usûl: Aksak Semai

Hacı Sadullah Ağa

1 10

Ah Ne dir mu ra dı di li kû
Ah Se nin fe lek de di ğın ya

3

yi yâ rı biz bi li riz a man
di gâ rı biz hi li riz a man

5

ye lel li yar ye le lel lel lel lel

7

lel li kû yi ya ya ri biz

9

hi li riz Ah Hep öy le dil

11

de o lur ti ri na na zı mür

13

de i hun a man ye lel li yar

15

yel le lel le lel lel lel lel li ti

17

ri na na zı mür de i hun

Şedaraban Ağır Semai -2-

19
Ah Vî sal i çün do la şır rû

21
zi gâ rı biz bi li riz a man

23
ye lel li yar yel le lel le lel lel lel

25
lel li rû zi gâ gâ rı biz

27
bi li riz

NEDİR MURÂD-I DİL-İ KÜY-İ YÂRI BİZ BİLİRİZ
SENİN FELEK DEDIĞİN YADİGÂRI BİZ BİLİRİZ
HEP ÖYLE DİLDE OLUR TİR-İ NÂZ-İ MÜRDE-İ HÛN
VİSÂL İÇÜN DOLAŞIR RÛZİGÂRI BİZ BİLİRİZ

TERENNÛM:

AMAN YE LEL Lİ YÂR YEL LE LEL LE LEL LEL LEL LEL Lİ

EK 3: Udî Nevres Bey Taksim Örneği

Nevres Bey'in Gerdaniye Ud Taksimi

Ahenk: Bolahenk

♩ = 70

Notaya Alan:

Mehmet Gönül

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Nevres Bey'in Gerdaniye Taksimi -2-

This musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece consists of 21 measures, each beginning with a measure number in the upper left corner of the staff. The notation includes a variety of rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and dotted rhythms. Trills are indicated by a small 'tr' symbol above the notes in measures 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, and 21. Triplet markings, consisting of a bracket with the number '3' above it, are used in measures 16, 17, and 21. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and more melodic eighth-note lines. The score concludes with a final double bar line at the end of measure 21.

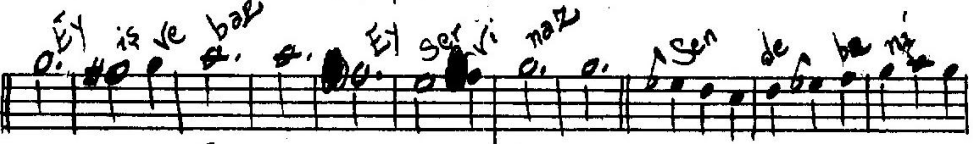
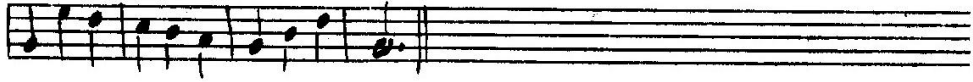
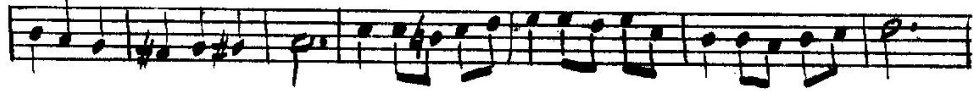
Nevres Bey'in Gerdaniye Taksimi -3-

This musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece consists of 32 measures, with measure numbers 22 through 32 indicated at the start of each line. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Trills are marked with a 'tr' symbol above the notes in measures 29 and 30. Trills are also indicated by a '3' above a bracketed group of notes in measures 22, 24, 27, 28, 31, and 32. The score concludes with a double bar line at the end of measure 32.

Nevres Bey'in Gerdaniye Taksimi -4-



EK 4: Nihavend Şarkı "Sevdim Seni Ey İşvebaz"



Sevdim seni ey işvebaz.

Gektiklerim takat güdaz

Bunca zaman ettim niyaz

Bilmem neden bu ihtiraz.

Ey işvebaz ey servinaz.

Sende beni sevsen biraz.

Ey ihtiraz ey dilavaz.

Hicrane ol sen çaresaz.

EK 5: Rahmi Bey'in Tanburî Cemil Bey'e İthafen Bestelediği Şarkı

Aksak *H. G.* *Sûzinak Şarkı* *Betekârı* *Rahmi Bey*

Bir sih ri ta rab nas me i so
so Bin de ki te sir
I sir II
Hep Ya re li söz ler le e der tu
Hı mu tes hir. I
hir II Hic rân ze de sev da
la rı ey ler be ba be na tas
vir I vir II

Abdullah Yavuzca

EK 6: Yarın Mecmuası'nın Cemil Bey'e Ait Fotoğrafi Bulunan Kapak Resmi (13. Sayı, 1922)





KAYNAKÇA

Kitaplar

Akan, Emin. *Tanbur Metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayını, 1989.

———. *Tanbûrî Cemil Bey*. İzmir: Hür Efe Matbaası, 1992.

Akçura, Yusuf. *Üç Tarz-ı Siyaset*. C. 73. VII. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976.

Akdoğan, Onur. *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, 1989.

Aksüt, Sadun. *Şevki Bey Yedigâr-ı Şevk (Mahsûl-i Tabiat)*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları, 2011.

———. *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1993.

Alaner, Bülent. *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*. Ankara: Anadolu Yayıncılık, 1986.

Amicis, Edmondo de. *İstanbul*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986.

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler; Milliyetçiliğin Kökeni ve Yayılması*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Ataman, Sadi Yaver. *Mehmet Sadi Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Atlı, Lem'i. *Canlı Tarihler Lem'i Atlı*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947.

Ayangil, Rûhî, ed. *100. Ölüm Yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016.

Ayangil, Ruhi, ve Fahrettin Gün, ed. *Tanbûrî Cemil Bey Nota Külliyyâtı*. Ankara: TBMM Millî Saraylar, 2016.

Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey. *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*. Editör Ali Şükrü Çoruk. İstanbul: Kitabevi Yayınevi, 2011.

Bardakçı, Murat. *Refik Bey-Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayınları, 2012.

Baydar, Evren Kutlay. *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.

- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- . *Şeyhülislâm'ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsâr'ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- . *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. Çeviren Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2015.
- Benlioğlu, Selman. *Saray ve Musiki*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1971.
- Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi-Bir Şiir Teorisi*. Çeviren Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Bozkurt, Nejat. *Felsefe Işığıyla Arayışlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Collingwood, Robin George. *Kısaca Sanat Felsefesi*. Çeviren Talip Kabadayı. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2011.
- Çak, Şeyma Ersoy, ve Ş. Şehvar Beşiroğlu. *Bir Muhabbet Kuşu-Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017.
- Danielson, Virginia. *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumı*. Çeviren Nilgün Doğrusöz ve Cem Ünver. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.
- Demirel, Fatmagül. *Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarında Son Ziyaretler Son Ziyafetler*. İstanbul: Doğan Kitap, 2007.
- Demirhan, Pertev. *Musiki Düşüncelerim*. İstanbul: Ebüzziya Matbaası, 1946.
- Derin, Murat. *Unutulmaz Şarkıların Bestecisi: Erol Sayan*. İstanbul: Pan Yayınları, 2019.
- Doğrusöz, Nilgün, ed. *Ölümünün 80. Yılında Arşivinden Ali Rifat Çağatay Besteleri*. İstanbul: OTMAG Yayınları, 2015.
- Doğrusöz, Nilgün Dişiaçık, ve Recep Uslu. *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı Tahririye*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları, 2009.
- Dutton, Denis. *Sanat İçgüdüğü-Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*. Çeviren Murat Turan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Eco, Umberto. *Günlük Yaşamdan Sanata*. Çeviren Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları,

2017.

Ekinci, Mehmet Uğur, ed. *Kevseri Mecmuası - 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. İstanbul: Pan Yayınları, 2016.

Ergin, Nihat. *Yıldız Sarayında Müzik Abdülhamid II Dönemi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.

Ergun, Sadettin Nüzhet. *Türk Musikisi Antolojisi Dinî Eserler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1942.

Ergur, Ali. *Portedeki Hayalet-Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*. www.altkitap.com: altkitap, 2013.

Evliya Çelebi. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. Editör Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. C. 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Ezgi, Suphi. *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*. C. 1. 5 c. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, 1933.

———. *Tanburi Mustafa Çavuşun 36 Şarkısı*. İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, 1948.

Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

Fırat, Hasan Baran, ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu, ed. *Tanburî Cemil Bey Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Küre Yayınları, 2017.

Findley, Carter V. *Ahmed Mithat Efendi Avrupa'da*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

Firuzanfer, Bediüzzaman. *Mevlâna Celâleddin*. Konya: T.C Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2005.

Fonton, Charles. *18. Yüzyılda Türk Müziği*. Çeviren Cem Behar. İstanbul: Pan Yayınları, 1987.

Gezgin, Hakkı Süha. *Edebi Portreler*. Editör Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1966.

Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çeviren Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Hisar, Abdülhak Şinasi. *Boğaziçi Mehtapları*. İstanbul: Sebil Yayınevi, 1995.

- . *Boğaziçi Yalıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Hobsbawm, Eric. *İmparatorluk Çağı (1875-1914)*. Çeviren Vedat Aslan. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.
- . *Sanayi ve İmparatorluk*. Çeviren Abdullah Ersoy. Ankara: Dost Kitabevi, 2003.
- Hobsbawm, Eric, ve Terence Ranger. *Geleneğin İcadı*. Çeviren Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Yayınları, 2006.
- Işıktaş, Bilen. *Peygamber'in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018.
- İlyasoğlu, Evin. *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.
- İnalcık, Halil. *İstanbul Tarihi Araştırmaları-Fetihten Sonra İstanbul'un Yeniden İnşası Bilâdı Selâse*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kantemiroğlu. *Kitabu İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat - Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı*. Editör Yalçın Tura. 2 c. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Kara, Mustafa. *Tekkeler ve Zaviyeler: Din Hayat Sanat Açısından*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990.
- Karakaya, Fikret. *Unutulmuş Osmanlı Sazları*. İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti, 2010.
- Karpat, Kemal H. *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.
- Kaynarca, Burak, ed. *Tanburi Cemil Bey Besteleri*. Afyon: Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları, 2016.
- Kenney, William Howland. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Kıyak, Hüseyin. *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Kierkegaard, Soren. *Tekerrür*. Çeviren Zeynep Talay. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2014.
- Kongar, Emre. *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi,

1979.

Kopuz, Fahri. *Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil*. İstanbul: Darüttalim-i Musiki, 1919.

Kris, Ernst, ve Otto Kurz. *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. Çeviren Sabri Gürses. İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.

Kuban, Doğan. *100 Soruda Türkiye Sanat Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 1973.

———. *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954.

———. *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982.

Lévi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.

Lewis, Bernard. *100 Yıldır Sorulan Soru: Hata Neredeydi?* Çeviren Harun Özgür Turgan ve Serpil Bilbaşar. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002.

May, Rollo. *Yaratma Cesareti*. Çeviren Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Mesud Cemil. *Tanburî Cemil'in Hayatı*. Ankara: Sakarya Basımevi, 1947.

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

———. *Tanburi Cemil'in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2016.

Mimaroglu, İlhan. *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999.

Muhammed Ebû-l Hüda Er Rifâî. *Nûr-ul İnsaf Fi Keşfi Zulmet-il Hilâf-Karanlıkta Kalan Gerçekler*. Çeviren Mahmud Nedim Aysoy. İstanbul: Sultan Yayınevi, 2005.

Müstakimzâde Süleyman Sadettin Efendi. *Tuhfe-i Hattâtîn*. Editör Mustafa Koç. İstanbul: Klasik Yayınları, 2014.

Oktay, Cemil. *Siyaset Bilimi İncelemeleri*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2004.

Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yılı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

———. *İstanbul'dan Sayfalar*. İstanbul: Hil Yayın, 1986.

Osmanoğlu, Ayşe. *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*. Ankara: Selçuk Yayınları, 1994.

Özalp, Nazmi. *Türk Müsîkîsi Tarihi*. C. 2. 2 c. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 2000.

Özgen, İhsan. *Sanatı Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

- Öztuna, Yılmaz. *Dede Efendi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- . *II. Abdülhamîd: Zamânı ve Şahsiyeti*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2008.
- Pardoe, Julia. *18. Yüzyılda İstanbul*. Çeviren Bedriye Şanda. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.
- Popescu-Judet, Eugenia. *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. Çeviren Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayınları, 2007.
- Rado, Şevket. *Paris 'te Bir Osmanlı Sefiri - Yirmisekiz Mehmet Çelebi 'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Rideal, Liz. *Resimler Nasıl Okunur*. Çeviren Ece Erbay Nahum. İstanbul: Yem Yayınları, 2016.
- Rilke, Anna Grosser. *Avrupa Saraylarından Yıldız 'a İstanbul 'da Bir Hoş Sada*. Çeviren Deniz Banoğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Said, Cevdet. *Bireysel ve Toplumsal Değişmenin Yasaları*. Çeviren İlhan Kutluer. İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.
- Say, Ahmet. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.
- Sennett, Richard. *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çeviren Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Sieglin, Angelika. *Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Peşrev des Tanburî Cemil Bey*. Beiträge zur Ethnomusikologie 5. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1975.
- Tanburi Cemil. *Rehber-i Musiki*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1903.
- . *Rehber-i Musiki*. İstanbul: Chamli İskender, 1924.
- . *Rehber-i Musiki*. Editör Hakan Cevher. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Yayını, 1993.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- . *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- Tarlan, Ali Nihat. *Fuzuli Divan Şerhi*. Ankara: Akçağ yayınları, 2009.
- Tezcan, Mahmut. *Sosyal ve Kültürel Değişme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1984.

Todorov, Tzvetan, Bernard Foccroulle, ve Robert Legros. *Sanatta Bireyin Doğuşu*. Çeviren Esra Özdoğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Tokuz, Gonca. *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*. İstanbul: Brainstorm, 2009.

Torun, Mutlu. *Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe*. İstanbul: Çağlar Yayınları, 1996.

Tunçay, Gönül Paçacı. *Neşriyât-ı Mûsiki: Osmanlı Müziğini Okumak*. 2 c. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2019.

———. *Tanburî Cemil Bey Tarafından*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2017.

Tura, Yalçın. *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayınları, 1988.

Turan, Namık Sinan. *Hilafet: Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Büyük Osmanlı Tarihi - Karlofça Antlaşmasından 18. Yüzyılın Sonlarına Kadar*. C. IV. 6 c. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011.

Ünlü, Cemal. *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayınları, 2004.

Yekta, Rauf. *Esâtîz-i Elhân*. Editör Nuri Akbayan. İstanbul: Pan Yayınları, 2000.

Yener, Faruk. *Başkadır Şu Müzik Dünyası*. İstanbul: Cem Yayınları, 1992.

Kıtap Bölümleri

Aksoy, Bülent. “Tanburi Cemil, Eski Tanbur Üslubu, Virtüözlük Üstüne”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 337-63. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.

Avni, Ali Rıza. “Can Avni'me...” İçinde 35. *San'at Yılında Avni Anıl*, editör Avni Anıl, 39-41, 1979.

Bara, Kemal Emin. “Cemil Bey”. İçinde *Külliyat-ı Âsâr-ı Cemil*. Darüttalim-i Musiki, 1919.

Baykara, Gavsî. “Tanburi Cemil Bey ve Şeyh Celal Efendi”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 233-34. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.

Çağatay, Ali Rıfat. “Tanburi Cemil Merhum”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 143-45. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.

———. “Tanburi Cemil Merhum 1”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör

- Hüseyin Kıyak, 158-61. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Tanburi Cemil Merhum 2”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 162-66. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Tanburi Cemil Merhum 3”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 167-70. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Fersan, Refik. “Bir Hatıra mı İstiyorsunuz?” İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 242-45. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Gezgin, Hakkı Süha. “Tanburi Cemil’in Elleri”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 219-20. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Güngör, Selahaddin. “Unutulan Sevdiklerimiz: Tanburi Cemil: Tanburi Fuad’ın Hatıraları 1”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 207-12. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Güntekin, Mehmet. “İstanbul’da Musiki Hayatı/Necdet Yaşar’ın Hatıraları I”. İçinde *İstanbul Araştırmaları 3*, editör İsmail Kara, 59-83. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Merkezi, 1997.
- İşıктаş, Bilen, ve Ş. Şehvar Beşiroğlu. “Tanburî Cemil Bey İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Deha”. İçinde *100. Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanbûrî Cemil Bey’e Armağan*, editör Rûhî Ayangil, 11-24. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016.
- . “Sanat ve Meta-Kültür Arasında Kayıt Teknolojisinin Etkisi: Tanburî Cemil Bey”. İçinde *100. Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanbûrî Cemil Bey’e Armağan*, editör Rûhî Ayangil, 218-28. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016.
- Karakaya, Fikret. “Cemil Bey Geleneğin Temsilcisi mi?” İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 380-84. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Do Early Notation Collections Represent The Music of Their Times?” İçinde *Writing the History of “Ottoman Music”*, editör Martin Greve, 213-17. Würzburg: Ergon Verlag in Kommission, 2015.
- . “Lale Devri ve Musiki”. İçinde *İstanbul Armağanı 4 - Lale Devri*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2000.
- Kaya, Celal Volkan. “Şerif Muhiddin Targan’ın Tanburi Cemil Bey Hakkındaki Hatıraları”. İçinde *100. Ölüm Yıldönümünde “Üstâd-ı Cihân” Tanbûrî Cemil Bey’e Armağan*, editör Rûhî Ayangil, 244-49. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2016.

- Kıyak, Hüseyin, ed. “Musikimiz: Tanburi Cemil Bey’in Ufûlü Münasebetiyle”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, 98-104. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Koçak, Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. İçinde *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Kemalizm*, 2:370-81. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Ortaylı, İlber. “Prof. İlber Ortaylı ile Konuşma: Bir Kabuk Değiştirme Dönemi”. İçinde *İstanbul Armağanı 4 - Lale Devri*, 61-73. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2000.
- Pekin, Ersu. “Evliya Çelebi müzik değişiminin neresinde?” İçinde *Çağının Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*, editör Nuran Tezcan, 307-45. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- . “Tanburî Cemil ‘Bilgisini’ Okullaştırmak”. İçinde *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar-Dostlar)*, kitap editörü Gonca Tokuz, 253-58. İstanbul: Brainstorm, 2009.
- Peterson, Richard A., ve Albert Simkus. “How Musical Tastes Mark Occupational Status of Groups”. İçinde *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, editör Michèle Lamont ve Marcel Fournier, 152-86. London: The University of Chicago Press, 1992.
- Poulos, Panagiotis. “Ακροάσεις νεωτερισμού: Η περίπτωση του Tanburi Cemil Bey (1873-1916) στην σύγχρονη τουρκική μουσική ιστοριογραφία”. İçinde *Πολυφωνία* 7, 54-66. Atina, Yunanistan, 2005.
- Rauf Yekta Bey. “Tanburi Cemil Bey 1”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 106-14. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Tanburî Cemil Bey 2”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 115-23. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Tanburî Cemil Bey 3”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 124-32. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Şardağ, Rüştü. “Tanburi Cemil Bey Çalıyor Eski Plakta”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 296-99. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Talu, Ercümen Ekrem. “Tanburi Cemil”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 191-95. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- Tanburi Cemil. “İşarât-ı Tezyiniyye”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 20-24. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Musikide Ahenk”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 11-14. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.
- . “Rauf Yekta Beyefendi’ye Mukabele”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil*

Bey, editör Hüseyin Kıyak, 32-37. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.

———. “Şarkı Mecnuaları ve Musiki Kitapları”. İçinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, editör Hüseyin Kıyak, 15-19. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2017.

Ulunay, Refi’ Cevad. “Dinle.. Tanburun Enînin..” İçinde *İki Devrin Muhallifi Refi’ Cevad Ulunay ve İstanbul*, editör Sezer Şimşek, 183-87. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, 2016.

Ünlü, Cemal. “Fonograf-Gramofon ve 78 Devirli Taş Plak”. İçinde *Gramofon ve Taş Plak*, editör Şennur Şentürk, 4-20. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Sürelî Yayınlar (Dergi)

Altar, Cevad Memduh. 1963. “1908 Meşrutiyetinde Chopin ve Tanburî Cemil Bey”. *Musiki Mecmuası* (185): 100-101.

Alus, Sermet Muhtar. 1947. “Eski Konaklarda Toplanan Hususi Saz Takımı”. *Türk Musikisi Dergisi* (1).

———. 1948. “Geçen Günlerin Hususi Sazendelerinden”. *Türk Musikisi Dergisi*.

Arısoy, Süleyman. 1968. “Tanburi Cemil Bey ve Türk Musikisi Enstitüsü”. *Musiki Mecmuası* (241).

Ataç, Vefik. 1983. “İcracılar-Tanburi Cemil Bey”. *Musiki ve Nota* (3).

Çeren, Şerif Sait. 1942. “Radyomuzda Anılması Münasebetiyle Tanburi Cemil”. *Radyo Mecmuası* (11).

Çıkla, Selçuk. 2007. “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi* (13-14).

Ekinci, Mehmet Uğur. 2015a. “19. Yüzyıl Fasıl Repertuarından Örnekler: Madam de Slupno’nun Nota Koleksiyonu”. *Musikişinas* (14).

———. 2015b. “Kantemiroğlu Notalarının Bilinmeyen Bir Nüshası”. *Musikişinas* (13).

Gündüz, Mehmet. 1953. “Tanburî Büyük Cemil’in Talebesi, Ahmet Rasimin Dostu Tanburi Fuat”. *Resimli Radyo Dünyası* (146).

Işıl, Sadi. 1949. “Tanburi Cemil Bey ve Alman İmparatoru Wilhelm”. *Türk Musikisi Dergisi* (23).

“İzzettin Ökte”. 1942. *Radyo Dergisi* 2(13).

- “İzzettin Ökte”———. 1948. *Türk Musikisi Dergisi* 1(12).
- Karabey, Laika. 1949. “Cemil Bey’in Yeğeni Tanburî Hikmet Bey’in Hayatı”. *Musiki Mecmuası* (19).
- Karakaya, Fikret. 2016a. “Ölümünün 100’üncü Yılında Tanburi Cemil Bey”. *Andante* (116).
- . 2016b. “Spiker Tanburî Çellist ve Bir Öğretmen Olarak Mesut Cemil”. *Andante* (120).
- Mesud Cemil. 1965. “Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma III”. *Opus Aylık Müzik Dergisi* (30).
- . 1970. “Tanıdığım Musikişinaslar 3”. *Musiki Mecmuası* (261-262).
- Nadaroğlu, Halil. 1948a. “Hadiye Ötügen’le Bir Konuşma”. *Türk Musikisi Dergisi* 1(10).
- . 1948b. “Yağma mı Bu Be Herif”. *Türk Musikisi Dergisi* 1(12).
- Öğün, Süleyman Seyfi. 2017. “Türk Musikisinde Artistik İcra Örnekleri: Neyzen Niyazi Sayın-Tanburî Necdet Yaşar”. *Darülelhan Mecmuası* (9).
- Özaltın, Kamil Melih. 1997. “Geleneksel Tanbur Tavrı Üzerine Notlar”. *Musikişinas* (2).
- Poulos, Panagiotis. 2014. “Özel Mekânlar, Kamusal İlgiler: İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e İstanbul’da Müzikli Ev Toplantıları (Meclisleri)”. *Toplumsal Tarih* (242).
- Sayın, Niyazi, ve Derya Yalçın. 1973. “Niyazi Sayın’la Röportaj”. *Türk Edebiyatı Dergisi* 28.
- Süreksan, İsmail Baha. 1970a. “54’üncü Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle: Tanburî Cemil’e Dair”. *Musiki ve Nota* 1(10).
- . 1970b. “Ölümünün Yedinci Yıldönümü Münâsebetiyle: Mesud Cemil’e Dair”. *Musiki ve Nota* 1(12).
- Tanrıkorur, Cinuçen. 1968. “Tanburi Cemil Bey Çalışıyor Eski Plakta - Dahi Virtuozenin 52’nci Ölüm Yıldönümü Dolayısıyla Müzikli Anma Günü”. *Musiki Mecmuası*.
- Tantris. 1914. “Aus der guten alten Zeit des Phono - Vom Westen zum Osten”. *Phonographische Zeitschrift* 15(13). <https://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00088735/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=338&pdfseitex=> (18 Şubat 2020).
- Turan, Namık Sinan. 2016b. “Osmanlı Barok Çağının Şairi Nedim ve Değişen Zihniyet Dünyası”. *Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi* (296).
- . 2011a. “Franz Liszt Dersaadet’te”. *Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*

(239): 22-25.

———. 2011b. “Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamid”. *Evrensel Kültür Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi* (241): 27-31.

Ünlü, Cemal. 2003. “Ses Kayıt Gereçleri Musikinın Hizmetinde”. *İstanbul Dergisi*, (45).

Üngör, Etem Ruhi. 1977. “Türk Musikisinde Nota Yayımcılığı: Yayınlar-Yayımcılar (Nota Basımında 100. Yıl)”. *Musiki Mecmuası* (337).

“Tanburî Cemil”. 1922. *Yarın Mecmuası* (13).

Yaşar, Necdet. 2017. “Söyleşi-Tanbur ve Tanburîler”. *Darülelhan Mecmuası* (9).

Yavaşca, Alaeddin. 1981. “İcranın Dili”. *Kök Dergisi* (2): 12.

Yenigün, Hayri. 1970. “Tanburî Cemil Bey”. *Musiki ve Nota* 1(9).

Sürelî Yayınlar (Gazete)

Ahmed İhsan. “Merhum Cemil”. *Servet-i Fünun*, 04 Ağustos 1927, blm. 1616-142.

Alus, Sermet Muhtar. “Eski Defterdekiler”. *Akşam Gazetesi*, 12 Mart 1932.

Bjeduğ, Murat. “Tanburi Cemil Bey ve Beatles nerede ortaklaşıyor?”, 29 Nisan 2016.
<https://t24.com.tr/yazarlar/murat-bjedug/tanburi-cemil-bey-ve-beatles-nerede-ortaklasiyor,14444>.

“Büyük Bir Adamımız İçin”, Temmuz 1947.

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18017/001511257006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Çiçekoğlu, Fikri. “Tamburî Cemil’in Hayatı II”. *Akşam Gazetesi*, 1948. 001583650010. Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi.

Ediboğlu, Baki Süha. “Radyo”. *Milliyet Gazetesi*, 08 Kasım 1954.

Giriftzen Asım Bey. “Meşhur Giriftzen Asım Bey’i Ziyaret-Amasya Gençliğinin İlham Aldığı Bir Sanat Membediği”. *İkdam Gazetesi*, 07 Temmuz 1925.

Gökçepınar, Sadeddin. “Kimleri Dinliyoruz-İzzeddin Ökte”. *Akşam Gazetesi*, 07 Mayıs 1950.

Gökçepınar, Sadettin. “Kimleri Dinliyoruz Sadi Işılay”. *Akşam Gazetesi*, 13 Haziran 1950.

Güngör, Selahaddin. “Geçmiş Zaman İçinde-Bayan Nimet İğriboz Anlatıyor”. *Tan Gazetesi*,

11 Mart 1955.

İmer, Lale Barçın. “Tanburi Cemil Bey’in Mezarını Buldular”. *Hürriyet Gazetesi*, 12 Ekim 1995.

Kongar, Ekrem. “Alaturka-Okuyucuya Cevaplar”. *Milliyet Gazetesi*, 20 Haziran 1958.

Mümtaz, Semih. “Evvel Zaman İçinde Bir Mehtap Alemi”. *Akşam Gazetesi*, 05 Temmuz 1948.

Poyraz, Nuri Halil, ve Sadettin Gökçepınar. “Kimleri Dinliyoruz - Nuri Halil Poyraz”. *Akşam Gazetesi*, 13 Mayıs 1950.

Rado, Şevket. “Tanburi Cemil’e Dair: Tanburi Cemil Bey’i Hızır Peygamber Zanneden Sazcı Baba”. *Akşam Gazetesi*, 21 Mart 1948.

Rit, Hilmi. “Ölümünün 51. Yıldönümünde Tamburî Cemil Bey”. *Milliyet Gazetesi*. 27 Temmuz 1967.

———. “Sazlarını Dinlediklerimiz: Fahire Fersan”. *Milliyet Gazetesi*, 01 Aralık 1967.

———. “Sazlarını Dinlediklerimiz: Vecihe Daryal”. *Milliyet Gazetesi*, 19 Ekim 1967.

Şardağ, Rüştü. “Öfke Baldan Tatlı mı”. *Milliyet Gazetesi*, 13 Mayıs 1993.

“Tambur ile maruf: Ercüment Batanay”. *Hürriyet Gazetesi*, 31 Ocak 2004.
<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/tambur-ile-maruf-ercument-batanay-38563831>.

Ulunay, Refi’ Cevad. “Binâların Tâlii”. *Milliyet Gazetesi*, 31 Aralık 1962.

———. “Dinle Tanburun Enînin”. *Milliyet Gazetesi*. 20 Haziran 1965.

———. “Emirgân Kasrı”. *Milliyet Gazetesi*, 16 Temmuz 1954.

———. “Kadirşinaslık”. *Milliyet Gazetesi*, 06 Nisan 1968.

———. “Konservatuar Türk Musikisi Konserleri Gerdaniye Faslı”. *Milliyet Gazetesi*, 03 Mart 1953.

———. “Mes’ud Cemil Tel”. *Milliyet Gazetesi*. 02 Kasım 1963.

———. “Mevsimin Son Konseri”. *Milliyet Gazetesi*, 23 Mayıs 1956.

———. “Musiki, Kaz ve Bülbül”. *Milliyet Gazetesi*, 17 Ocak 1960.

———. “Pazar Günkü Konser”. *Milliyet Gazetesi*. 07 Mart 1957.

- . “Subhi Ziya Konseri”. *Milliyet Gazetesi*, 01 Ağustos 1967.
- . “Takvimden Bir Yaprak-San’atın Hakkı”. *Milliyet Gazetesi*. 01 Ekim 1962.
- . “Tanburî Cemil Merhum”. *Milliyet Gazetesi*, 03 Ağustos 1967.

Makaleler

- Baloğlu, Bekir Şahin. “Türk Müziğinde Nazire Geleneği ve Tanburî Cemil Bey’in Nazire Besteleri”. *International Social Sciences Studies Journal* 6, sy 63 (2020): 2253-65. <http://dx.doi.org/10.26449/sssj.2336>.
- Eruzun Özel, Aslıhan. “Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey’in Tavrı Özellikleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2010, 283-98.
- Fehmi, Ali. “Fuzûlî Gazellerinin Bazı Poetik Özellikleri Hakkında”. Çeviren Günay Kâzım Çatalkaya. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, sy 8 (2012).
- Gronow, Pekka. “The Record Industry Comes to the Orient”. *Ethnomusicology*, sy 25 (Mayıs 1981).
- Gültekin, İbrahim. “Nazire Geleneğinden Metinlerarasılığa Üç Şiirin Söyledikleri”. *Turkish Studies International Academic Journals*, sy 8 (2013): 1511.
- Kalberg, Stephen. “Max Weber’s Types of Rationality: Cornerstones for the Analysis of Rationalization Processes in History”. *American Journal of Sociology*, sy 85 (1980): 1145-79.
- Karacagil, Ö. Kürşad. “II. Wilhelm’in Osmanlı İmparatorluğunu Ziyareti ve Mihmandarı Mehmed Şakir Paşa’nın Günlüğü (1898)”. *Türkiyat Mecmuası* 24, sy Güz (2014): 73-97.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*, sy 26 (1989).
- Öztürk, Yelda Özgen, ve Ş. Şehvar Beşiroğlu. “Viyolonsel’in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey”. *İTÜ Dergisi/b* 6, sy 1 (2009): 31-40.
- Pekin, Ersu. “‘Fem-i Muhsin’ Ya da Yaratıcı İcra”. *Sosyoloji Dergisi* 37, sy 2 (2017): 315-42.
- Turan, Namık Sinan. “19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma ve Müzik”. *Bilgi ve Bellek*, sy 1 (2004).
- . “Osmanlı Diplomasisinde Batı İmgesinin Değişimi ve Elçilerin Rolü”. *Sosyal Bilimler Dergisi* 6, sy 2 (2004): 57-86.

Konferans Tebliğleri

- Ayas, Onur Güneş. “Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil’in Gelenekle İlişkileri Üzerine Bir Karşılaştırma”. editör Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu, 43-62. İstanbul: Küre Yayınları, 2017.
- Baloğlu, Bekir Şahin. “Saz Musikisinin Piri Tanburî Cemil Bey Dinî Musikinin Neresinde?”, 497-510. Amasya: Amasya Üniversitesi Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2017.
- . “Şimdiki Zamanda Geçmişî Kurmak: Tanburî Cemil Bey Ve Niyazi Sayın Tarafından”, 147-58. İstanbul: Müzik Eğitimi Yayınları, 2017.
- Behar, Cem. “Tanburi Cemil Bey’e Nasıl Bakmalı?” editör Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu, 11-22. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Güray, Cenk, ve Oya Levendoğlu Öner. “Cemil: Bin Yıllık Sesin Hafızası”, 101-16. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Işıктаş, Bilen. “Eski Musikinin Son Rönesansı’nı Hazırlayan İki Virtüöz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan”, 234-58. Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2016.
- Turan, Namık Sinan. “Mısır’da Ulusun İnşasında Kimlik ve Kültürel Bir Aktarıcı Sembol Olarak Ümmü Gülsüm’ün Müzikal Mirası”, 29-54. Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2016.

Tezler

- Aslan, Enver Mete. “İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma”. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2015.
- Atasever, Atakan. “Tanbûrî Cemil Bey’in Acemaşîrân ve Gülizâr Tanbûr Taksimlerinin Analizi ve Karşılaştırılması”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2017.
- Ay, Büşra. “Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, 2018.
- Aydın, Münevver Beste. “Âlem-i Mûsikî (Çevriyazım ve İnceleme)”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 2004.
- Başar, A. Sedat. “ûdî Nevres Bey’in Ud İcrasının Özellikleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1995.

- Başara, Reyhan. “Tanburî Cemil Bey’in TRT Repertuarında Bulunan Sözlü Eserlerinin Prozodik İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi SBE, 2015.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. “III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi”. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1993.
- Bilgiç, Gaye Kayaalp. “Trt Repertuarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey’in Saz Eserlerinin Form ve Makamsal Olarak İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2019.
- Bitmez, Mehmet. “Cemil Bey Tanbur İcrasının Özellikleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1990.
- Cevher, Hakan. “Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1992.
- Cevher, M. Hakan. “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû’a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1995.
- Çelik, Binnaz Başar. “Tanburi Cemil Bey’in Kemeçe İcrasının Özellikleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1995.
- Çergel, Muhammet Ali. “Raûf Yektâ Bey’in İkdâm Gazetesi’nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2007.
- Çolakoğlu, Gözde. “Anadolu’dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemeçeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2008.
- Efe, Muhammed H. “Tanburi Cemil Bey’in TRT Repertuarındaki Saz Eserlerinin Makamsal Açıdan Analizi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi SBE, 2019.
- Erdemir, Koray Burak. “Tanburacı Osman Pehlivan’ın Hayatı, İcracılığı ve Eserleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2013.
- Eruzun, Aslıhan. “Tanburi Cemil Bey’in Kemeçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1997.
- Gönül, Mehmet. “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Hatiboğlu, Zeynep Ayşe. “Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2016.

- Işıktaş, Bilen. “Şerif Muhittin Targan’ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksiminin Analizi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2011.
- Işıldak, Cevahir Korhan. “Tanbûrî Cemil Bey’in Taksîmlerindeki Makam Anlayışının Arel Nazariyatı İle Karşılaştırılması”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2015.
- Kara, Ahmet. “Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Darülelhan ve Mecmuası”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2010.
- Kır, Ebru. “Yahya Kemal Beyatlı’nın Nesirlerinde Söz Varlığı”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi SBE, 2009.
- Kokkala, Asineth Fotini. “Το βιολοντσέλο στην οθωμανική κλασική μουσική, μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας: Το παράδειγμα του Tanburi Cemil Bey και του Mesud Cemil (Osmanlı Klasik Müziğinde Gelenek ve Yenilik Arasındaki Çello: Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil Örneği)”. Yayınlanmamış Bitirme Tezi, Technological Educational Institute of Epirus, 2013.
- Kula, Arda. “Tanbûrî Cemil Bey’in Saz Eserlerinin Teknik Açısından İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, 2018.
- Kurtuluş, Meriç. “Osmanlı Şiirinin Modernleşme Sürecinde ‘Kadın’ın Doğuşu: Nigâr Hanım’ın Şiirlerinde Dişil Söylem Üretimi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Onat, Erhan. “Dr. Suphi Ezgi’nin Tanbur Metodu (Çeviriyazım ve Yorum)”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi SBE, 1999.
- Orhan, Ayşe Handan. “1950-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, 2011.
- Öncel, Mehmet. “Rauf Yektâ Bey’in Atı, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî İle İlgili Makalelerinin İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2010.
- Özdemir, Hüseyin. “Rauf Yektâ Bey’in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakıf Gazetelerinde Mûsikî İle İlgili Makalelerinin İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, 2010.
- Özdemir, Sinem. “Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr Sadettin Kaynak”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2009.
- Özel, Özer. “Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 1997.

- Özhan, Tuba. “Hacı Ârif Bey, Bimen Şen, Tanbûri Cemil Bey ve Yorgo Bacanos’un Kürdilihicazkâr Makamındaki Sözlü Eserlerinin Usûl ve Geçki Bakımından Karşılaştırmalı Analizi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi SBE, 2019.
- Öztürk, Yelda Özgen. “The Art of Violoncello Performance In Turkish Makam Music: An Analysis On Early Turkish Music Recordings”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2009.
- Sever, Sevda. “Tanbûrî Cemil Bey’in Klasik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2008.
- Sevinç, Hatice Doğan. “Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslûb Üzerine Bir Çalışma”. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, 2012.
- Uymaz, Bora. “Şehbal’de Musiki Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (1-50. sayılar)”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 2005.
- Uymaz, Türkan. “Şehbal’de Musiki Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (51-100. sayılar)”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 2005.
- Yahya, Gülçin. “Türk Saz Mûsikîsinde İcra-Nota Farklılığı”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, 1993.
- Yüceışık, Zeynep Sema. “Şeyhülislâm Esat Efendi Atrabü’l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi’l-Edvâr (Giriş-Metin-Tercüme-Terimler-Dil Notları)”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, 1990.

Ansiklopedi Maddeleri

- Arpaguş, Sâfi. “Pîr”. İçinde *DİA*, 34:272-73. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
- Ateş, Süleyman. “Kutub”. İçinde *DİA*, 26:498-99. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.
- Çiçekler, Mustafa. “Nazire”. İçinde *DİA*, 32:458. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.
- Durmuş, İsmail. “Nazire”. İçinde *DİA*, 32:457. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.
- Harman, Ömer Faruk. “Dâvûd”. İçinde *DİA*, 9:21-24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Karakaya, Fikret. “Kemençe”. İçinde *DİA*, 25:250-52. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı

Yayınları, 2002.

Kaya, Mahmut. “el-Medînetü’l-fâzıla”. İçinde *DİA*, 28:318-20. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003.

Köksal, M. Fatih. “Nazire”. İçinde *DİA*, 32:458. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.

Olgun, Tahir-ül-Mevlevî. “Nazire”. İçinde *Edebiyat Lügatı*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1994.

Özcan, Nuri. “Cemil Bey, Tanbûrî”. İçinde *DİA*, 7:326-27. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.

Öztuna, Yılmaz. “Ârif Bey [Hacı Mehmed]”. İçinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. C. 1. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

———. “Cemil Bey [Tanbûrî]”. İçinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1:129. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

———. “Zıyâ Paşa (Vezir Mehmed Yûsuf)”. İçinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2:415. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Sözlük Girdileri

Cevizci, Ahmet. “Akış Öğretisi”. İçinde *Felsefe Sözlüğü*, 36. İstanbul: Paradigma, 2002.

Devellioğlu, Ferit. “Zıl”. İçinde *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lugat (Eski ve Yeni Harflerle)*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2004.

Frolov, Ivan. “Deha”. İçinde *Felsefe Sözlüğü*, çeviren Aziz Çalışlar, 100. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. “Beste”. İçinde *Musiki Sözlüğü*, 39. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

“MUFÂRIK – MÜFÂRIK”. İçinde *Kubbealtı Lugati*. Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı. Erişim 17 Kasım 2019. <http://lugatim.com/s/MUF%C3%82RIK>.

Kişisel Görüşmeler

Bardakçı, Murat. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. İstanbul, 09 Nisan 2017.

Çimenli, Fahrettin. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. İstanbul, 15 Haziran 2014.

Kale, Yılmaz. Tanbur'da İsak Tavrı konulu görüşme. Gaziantep, 08 Eylül 2019.

Karakaya, Fikret. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. İstanbul, 27 Ekim 2018.

Önür, Uğur. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. İstanbul, 12 Ocak 2020.

Özel, Aslıhan. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. Davutpaşa/İstanbul, 12 Mart 2020.

Özel, Özer. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. İstanbul, 28 Haziran 2019.

Sayın, Niyazi. Tanburî Cemil Bey konulu görüşme. Sandıkçılar Tekkesi, Üsküdar, 24 Ağustos 2017.

Yaşar, Necdet. Necdet Yaşar'la Konuşma. Röportaj yapan Ersu Pekin. Necdet Yaşar'ın Evi, 27 Mayıs 1980.

İnternet Kaynakları

Abdi Coşkun Nihavend Tanbur Taksimi. Klasik Musiki Youtube kanalı, 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=l_1xKiWAocY.



Alâeddin YAVAŞÇA-Bezm-i Meyde Sâkiya Devr'eylesin Mül Gibi (ŞEHNAZ)R.G. RECEP GAYRETLİ Youtube kanalı, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=PHvvr7AuyRk>.



Ayla, Safiye. Gönüller Uğrusu Bir Yar-i Bi-amanım var. Safiye Ayla. Kalan Müzik, 2004.
<https://open.spotify.com/track/4zTc0QFbdwYQhCeVY7aAgF>.



Bacanos, Yorgo. Uşşak Taksim - Yorgo Bacanos. Ud. Kalan Müzik, 2003.
<https://open.spotify.com/track/441wHoYFlRvqqa35Gh06T5?si=92RrdEXWQk69LG-stLMP1A>.



Bardakçı, Murat. Tanburi Cemil Bey tartışması - Tarihin Arka Odası (16.05.2009). Le Sursis Youtube kanalı, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=e43iFZ-z-6k>.



Bekir Sıtkı Sezgin | Tûtî-i Mu'cize-Güyem Ne Desem Lâf Değil. izan Youtube kanalı, 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=X0pinzP082U>.



Bezmârâ Topluluğu. Acem İlahi 2. 17. Yüzyıl İstanbul'unda Musiki (Ali Ufkî Bey'in Tanıklığıyla). Güvercin Müzik, 2010.
<https://open.spotify.com/track/7cT6ZtCALkryhwJzeJgr1h>.



———. *Behey Ela Gözlü Dilber*. Faslı Kadim I-Uşşak, Hüseyini, Muhayyer. Pinhan Müzik, 2019. <https://open.spotify.com/track/1q7HUA67thfbIkEh9sQQF4>.



———. *Bestenigâr Peşrev*. Splendours of Topkapı. Opus 111, 2000. <https://open.spotify.com/track/5DKtGvQEDnU44UkQbAaId>.



———. *Hüseyini Sazende Semaisi*. Mecmua'dan Saz ve Söz. Kalan Müzik, 2003. <https://open.spotify.com/track/5ueWVxOaS2lgGEhwYhzytw>.



CÜNEYT KOSAL- MİRACİYE FORMU. Necati biçen Youtube kanalı, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Vj0OoFWEvyI>.



Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığı. "Hoparlörle Ezan Okumak Caiz midir?" Statik, 2020. <https://kurul.diyamet.gov.tr/Cevap-Ara/1039/hoparlörle-ezan-okumak-caiz-midir->.



Edison Museum Wax Cylinder Recording Session (HD). phonophan Youtube kanalı, 2009. <https://youtu.be/CJXDtrq4McY?t=185>.



Ercümen Batanay ve Nubar Tekyay - Rast Peşrev, Taksim ve Hüzzam Saz Semaisi. eskiplak Youtube kanalı, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=AonvIL0ktaw>.



Feriha Tunceli - Kürdilihicazkar Radyo Programı. eskiplak
Youtube kanalı, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=ASZNn2jPZr0>.



Fersan, Refik, ve Fahire Fersan. *Hüzzam Saz Semaisi*. CD.
Kemençe. Kalan Müzik, 2005.
<https://open.spotify.com/track/1UuBtgNF2saLcJZY55bkJ6>.



Galata Mevlevi Music and Sema Ensemble. *The Sema Situal: Suzidilara Ayin*. The Music Of Islam-Mawlawiyah Music of the Whirling Dervishes, Turkey. Celestial Harmonies, 1997.
<https://open.spotify.com/track/5XGn18sbHyPhx9S8ictOOOp>.



Hadiye Ötügen, Vecdi Seyhun, Vecihe Daryal ve Nevzad
Atlığ. eskiplak Youtube kanalı, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=UhjevWC2fYA>.



İhsan Özgen ve Necdet Yaşar - Uşşak Peşrev (Tanburi Büyük
Osman Bey). Burak Can Çerik Youtube kanalı, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=Yf6QWNEiTM0>.



Kanık, Nurullah, ve Bekir Şahin Baloğlu. *Muhayyer Tekke
Semaisi*. Ferahnak. Felmay, 2012.
<https://open.spotify.com/track/1aI0mNBx7Uc0QS2D1Fq23>
1.



Kâni Karaca - Na't-ı Mevlânâ (İtrî). Mouzafphaerre, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZljIVjcEhhY&t=19s>.



Karakaya, Fikret. “İhsan Özgen Programı 1”. *Saz ve Söz Meclisi*. TRT Nağme, 31 Ekim 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=oLLMStccpJM>.



———. “İhsan Özgen Programı 2”. *Saz ve Söz Meclisi*. TRT Nağme, 07 Kasım 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=ks4VtQx06lc>.



Kıyga, Ersen. *Tanburi Cemil Bey Belgeseli*. Ersen Kıyga Youtube kanalı, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=-HtHeD_rrE4.



Meral Uğurlu-Aşiyân-ı mürğ-i dil zülf-i perişanındadır. Asuman Kertmen Youtube kanalı, 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=vghNC91cCOI>.



Mes'ûd Cemil Bey & Ercümen Batanay. orchard Youtube kanalı, 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=hqxTSz20U7k>.



Mes'ud Cemil Tel Yönetiminde Klasik Türk Musikisi Korosu-Rast, Muhayyer radyo programı. Muhammed MAVUŞ Youtube kanalı, 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=ph4cmaX5Oos>.



Mesut Cemil & Ruşen Kam - Kürdilihicazkâr Taksim [Kemençe © 2005 Kalan Müzik]. Kalan Müzik Youtube kanalı, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=Yd-Om3Ml8sI>.



Mustafa Ragıp Galveş - Muhteşem bir kıraat 2. Kaan Prodüksiyon Youtube kanalı, 2015. <https://youtu.be/6GF-XHlvffQ?t=228>.



Nikriz Tanbur Taksimi - Fahrettin Çimenli. TSM & Taksimler, 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=WoojcMAoAd0>.



Niyazi Sayın & Necdet Yaşar- Hüzzam Saz Semaisi (Refik Fersan) ve Müşterek Taksim. İstanbul Mûsikîsi Youtube kanalı, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=Mrl-KyUvpZc>.



Niyazi Sayın, Necdet Yaşar & İhsan Özgen - Sevkefza Peşrev. Ney İstanbul Youtube kanalı, 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=UEZfuu3I0as>.



Özgen, İhsan. Neva Peşrevi-Kemençe Taksimi. CD. Tanburî Cemil Bey Peşrev ve Saz Semaileri. Kalan Müzik, 1994.
<https://open.spotify.com/track/0HxPu7UWSXBIsWokre27LX?si=j-7-0lL8S76DlfqpV8da8A>.



Reşit Çağın Arşivi 162-Sâdi Işılâ-y-Vecihe Daryal-Mes' ud Cemil: Muhayyerkürdi Peşrevi ve Saz Semâisi. Reşit ÇAĞIN

Youtube kanalı, 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=pWLpQJirQ0Y>.



Safiye Ayla-Uşşak ve Hicaz Radyo Programı. eskiplak

Youtube kanalı, 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=aPUy_WMcgIA.



Sayın, Niyazi. *Niyazi Sayın - Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Konuşması.* M.Enes Youtube kanalı, 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=ATa2CgN6GZg>.



———. *Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Uşşak Peşrevi.*

özgür öztürk Youtube kanalı, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=9DBzDxZ4yUg>.



Sıdal, Ferit. *Ferit Sıdal Nihavend Tanbur Taksimi.* Klasik

Musiki Youtube kanalı, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=B2lomxAqkrQ>.



Strötbaum, Hugo. “Tanburi Cemil Bey The Labels”. Makale.

Recording Pioneers. Erişim 12 Temmuz 2020.

http://www.recordingpioneers.com/docs/grurks/tg_TCB-labels.pdf.



Tahtgâh Etdi Vücûdum Milkini Sultân-ı Aşk - Evc Durak.

Nağme-i Aşk Youtube kanalı, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=6qyKSoTOqO4>.



Tanburacı Osman Pehlivan. Tanburacı Osman Pehlivan Bozuk ile Uşşak Taksim. uditor Youtube kanalı, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=IAYrqCq-p8M>.



Tamburi Cemil Bey Söyleşi 2003. Ney İstanbul Youtube kanalı, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=FNT9gZAGRVw>.



Tanburî Cemil Bey. *Beyatıaraban Taksim (Tanbur)*. CD. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
https://open.spotify.com/track/3b6oX3GkTd9StTq6srHyAb?si=3hbzf4fYSfW6rk_ccQnsqw.



———. *Gülizar Taksim (Tanbur)*. CD. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/3fe8ZoJpFbQfAiuOidq8y0?si=4Z3kZnZqSaa9T4CfQSGq9w>.



———. *Kürdi Taksim (Tanbur)*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/3RGzbbRLikHxBCmK3av8MC?si=LCyfBcGHR6-Z79t7WCiXYg>.



———. Tanburî Cemil Bey. *Nihavend Taksim (Tanbur)*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/3hSExh4miLgdmwOiJ5LznL?si=BudgrIc1TlOb7IImwKnfYQ>.



———. *Şevkefza Taksim - Tanbur ile*. CD. Türk Musikisinin Ustaları, Vol. 3 (Muammer Karabey'in Arşivinden). Güvercin Müzik, 2005.
<https://open.spotify.com/track/19L6zqjhhvvhKHtraUq4qXd?si=TwjmifBHS0CBh0mvNsqa8w>.



———. *Yanık Ninni (Kaba Kemençe)*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/45XDrfNc1OnlgA0asfZgZf>.



———. *Yegâh Taksim (Tanbur)*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
https://open.spotify.com/track/5yTSxX9VzDNVVFDUoQzpjE?si=Xhr41Jr5S2SFEBGK_rc4GQ.



Tanburî Cemil Bey, ve Hafız Aşir. *Bak ne hale koydu bu baht-ı siyah*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/4JEaXaJvGBtdbKkiDDn0fs?si=NVHToXEORGObepEt2og8w>.



———. *Her dem sözüm efsûs ile eyvah olacaktır*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/3K0Rzyt7b9OI8UjeCfdMLA>



Tanburî Cemil Bey, ve Hafız Osman. *Her zaman bir Vamık u Azra olur âlem bu ya*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/09lxhyNtfQF6o8jKZA7doD>.



Tanburî Cemil Bey, ve Hafız Yaşar. *Ben sana mecbur olmuşum gel yavrucağım (Tahir Şarkı-Tanbur)*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.
<https://open.spotify.com/track/4EhRiJxnp2M6ZYMxs7XP> HP.



Tanburî Cemil Bey, ve Kadı Fuat Efendi. *Tahirbuselik Saz Semaisi (Kemençe - Tanbur)*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı.

Kalan Müzik, 2016.

<https://open.spotify.com/track/0OCQK6zbo0FwOSBE27fbB8>.



Tanburî Cemil Bey (Yüzbaşı Ressam Tahsin Bey). *Hüseyini Taksim (Tanbur - Favorite)*. CD. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.

<https://open.spotify.com/track/7yTF9Dg2kjWJbnsUROYT6E>.



———. *Suznâk Taksim (Tanbur)*. CD. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik, 2016.

<https://open.spotify.com/track/2Zc0wWIXgw2JEUwaGzxfL6>.



Targan, Şerif Muhiddin. *Uşşak Taksim - Şerif Muhiddin Targan*. Ud. Kalan Müzik, 2013.

<https://open.spotify.com/track/14zRD8SjpbMSRu6CNrWMnX?si=B4PTkXQyQACdLAYTs1yOow>.



Teke Tek Özel - Sadun Aksüt -1 Mart 2009. Habertürk

Youtube kanalı, 2009.

<https://youtu.be/6h3T1AxKWxU?t=2929>.



Türk Müzik Kültürünün Hafızası -
<http://www.sanatmuziginotalari.com>



Uğurlu, Meral. *Gelse O Şuh Meclise*. Türk Müziğinde Klasik Dönem. Yenikapı Müzik, 2014.
<https://open.spotify.com/track/4HwDMjll7AsA5harFoDX>
3 q.



Vai, Steve. “Tempo Mental”. Makale. *The Official Steve Vai Website*, 1983. <https://www.vai.com/tempo-mental/>.

