Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüoz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan

Two Virtuosos That Heralded the Last Renaissance of Old Music: Tanburi Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan

BİLEN IŞIKTAŞ*

ÖZET

"Geleneksel" müzik kalıplarının değişmesi, formların kendini 20. yüzyılın rasyonel –kalıcı, artık eseri yaratanın imzası bulunan– yeni dünya tasavvuruna göre dönüştürmüştür. Özellikle bir saz için eser yazılması kolektif müzik hafızasının tüm sosyo-kültürel ve müziksel geçmişini süzerek bireye yeni anlamlar yüklemesiyle yaratıcılık öne çıkmış, performansta sese eşlik eden saz; solistlik konumuna sahip olmuştur. Diğerlerinden farklı olma isteği, özgün tavrı, başka bir şey söylemek, anlatmak istemesi anlamında kullanılan *bireysellik* bir çağ eskirken, yenisinin henüz doğmadığı bir zaman dilimine denk gelmektedir. Artık söz konusu bireyin kendi hakkında daha fazla söz sahibi olmaya başlayıp sınırlarını geliştirmesi, kişisel özgürlüğünün artarak kısacası "ben de varım" demesi, kurgusunu sözden daha çok yazılı metin üzerinden sağlaması içinde yaşadığı sosyal çevrenin ürünü olarak özerklik potansiyeli, kendini yönetme ve düşünme yetisiyle yeniden gerçekleşmektedir.

Bireyin, toplumsal söylemi taşıyan en önemli ifade kanallarından biri olan müzik aracılığıyla, kendi evrimi ve farkındalık (*awareness*) çabasıyla yetenek ile yaratıcı edimin (*act*) de sonucuyla atacağı adımın seslerini hiç duyulmamış olanla ifade etmesine sebep olacaktır. Modernleşmeye giden toplumsal süreçte müzik kendini başka bir icra pratiği üzerinden güncelleyecektir. Bu, müziğin icra tarihi için de yeni bir şeydir. Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan kamusal yaşam içinde özel bir varoluşla yer almışlardır. Kendi yetileri ve dehalarıyla müzikten bir mikro alan inşa eden bu iki virtüoz, seslerden kurulu bir çeşit görünmez estetik yapıyı yaşadıkları zaman, dönem ve toplumdan bağımsızlaşarak mevcut genel zevklerle çatışma halinde sürdürmüşlerdir. Tanbur, kemençe, ud gibi Osmanlı-Türk musikisi coğrafyasının kadim sazlarında üslup ve ekolün bu yaratıcıları, musiki meclisleri ve tekkelerin dışına çıkarak konser vermeye başlamış, sadece bestenin değil aynı zamanda icranın değişmesini sağlamışlardır. Tarihin sesini belgeleyen plak kayıtları sayesinde kolektif hafızanın intikalini sağlamış bu virtüoz isimler, özellikle taksimleriyle ve eserleriyle geçmişle bugün ve yarın arasında metotlarını bir bakıma sesle

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, bilen.isiktas@İstanbul.edu.tr
Asst. Prof. Dr., İstanbul University State Conservatory, bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

intikal ettirmişlerdir. Bu tebliğde virtüozluk öğelerinin icra tekniğinde yer almaya başlama sebepleri üzerinde durularak, 20. yüzyılda icranın gösterdiği büyük gelişimin müzikolojik tabanı Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan örnekleri üzerinden irdelenerek sosyo-kültürel zeminde ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bireysellik, İcra, Modernleşme, Müzik, Virtüozite

ABSTRACT

The change of "traditional" music patterns transformed forms according to the new, rational world vision of the 20th century made permanent with the signature of the composers. Especially, composition for a string instrument filtered the entire sociocultural and musical past of the collective music memory, attributing new meanings to the individual and highlighting individuality; with instrument accompanying voice in a performance earning the former a soloist position. *Individuality* referred to as a desire to be distinct from others, to have a unique attitude, to express or tell something different falls within a period in which an era was dying out while a new one was yet to be born. It's an age in which the individual starts to have a bigger say in oneself, develops their boundaries, increases their personal freedom with an assertive "Count me in" attitude, constructing more with written text than oral expression. All of these elements help the individual self-actualize with self-governance and reflection within the potential for autonomy that is a product of one's social environment.

Music becomes a major channel of expression bearing social discourse which enables the individual to express with something unheard of their own journey of efforts for evolution and awareness thanks to their own talent and creative act. On the social course of modernization, music will renew itself on a different execution practice. This is a novelty in the history of musical execution as well. Tanburi Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan occupied a singular position public life. These two virtuosos built a micro space of music with their own skills and geniuses, maintaining a certain type of invisible aesthetical structure made of sounds independent from time and society they belong to and in conflict with current general tastes. Creators of style and school for ancient string instruments such as tanbur, kemençe and oud from Ottoman-Turkish musical territories, these virtuosos started to give concerts beyond musical assemblies and lodges, paving the way for a change in not only composition but execution as well. Thanks to gramophone records documenting the sounds of history, especially their improvisations and compositions; they joined their methods between the past, present and the future with sound, as it were. This paper will focus on the reasons why virtuosity elements started to be incorporated into execution technique, with sociocultural analyses in the examples of Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan who laid the musicological foundation of the great development of execution in the 20th century.

Keywords: Individuality, Performance, Modernization, Music, Virtuosity

Giriş

Toplumsal dönüşümlere bağlı olarak sanatın değişime uğraması içeriğin ve estetik unsurlarının yeni kalıplarla biçimlenmesi Rönesans'tan beri yaşanan gelişmelerin de yansımasıdır. Eski canlılığını, biçimini yeniden kazanma, öncesinden daha iyi duruma gelme kısacası "yeniden doğuş" şeklinde tanımlayabileceğimiz Rönesans, taklitten çok bir dönüştürme eylemidir. Rönesans milli kültürün oluşması anlamını taşımaktadır. Bu hareket, yeni bir milli kültürün habercisidir. Bu bağlamda Rönesans'ı belli bir tarihsel dönemde ve belli bir mekânda, sadece bir döneme özgü, bir olay olarak görmek bir bakıma anlamını daraltmaktadır. Cahit Tanyol'a göre (1985) "Rönesans yok, Rönesanslar vardır. Önemli olan Rönesans'ın tarihi değil, onun anlamıdır. Bu zihniyet nerede oluşmuşsa, orada bir Rönesans başlamış demektir". Ayrıca Tanyol, Rönesans'ın gerçekleşmesi için milletlerin zihinsel bir olgunluğa erişmeleri gerektiğinden ve böyle bir düşünce deneyimi geçirmemiş olan toplumlarda Rönesans hareketinin olamayacağına değinmektedir (s. 23). Son dönem tarihsel araştırmalar İtalya merkezli Batı Rönesans'ı kavramsallaştırmasını tartışmaya açtığı gibi Hint, Japon, Arap Rönesans'ı kavramalarını da gündeme getirmiştir. Geç Osmanlı tarihi yeni bir toplum düzeninin sancılarını barındırdığı gibi sanat anlayışına da yeni bakışlar kazandırmıştır. Osmanlı resmi ve musikisi, hat, tezhip gibi geleneksel sanatlar da yeni dönemin ruhuna göre biçimlenmiştir. Bu yeni yaklaşımlar dönemin eğilimlerini ortaya çıkarmakla kalmamış onu temsil edecek yaratıcılığa sahip sanatçıları da sahneye taşımıştır. Söz konusu sanatçı portreler kendi içinde bir başkaldırının ifadesi olmalarının yanında orijinal bir yaratıcılığın simgelerine dönüşmüşlerdir.

Yeni sanatın bir başkaldırısı vardır. Onu, katı geleneğin kuşattığı -yapılamazlar, olamazlar- penceresinden ayırır. Zamanın ruhundan doğan bir eğilim söz konusudur. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın hemen başında -Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e geçişte- sanatçının dünyası derin bir biçimde değişmiştir. Başka biçimlerde tanımlanabilecek bu dünyanın öncekine benzemeyen bir ruhu ve çok çeşitli alışkanlıkları vardır. Söz konusu çevrede inşa edilen sanat özellikle de müzik doğal olarak bu atmosferin ifadesidir. Batı ile yoğunlaşan kültürel ilişkiler, yeni insanlar ve toplumlar, sanatkârın betimlediği konuları ve şekilleri farklılaştırmıştır. Yeni sanat, Rönesans'ta olduğu gibi bireyseldir. Kendi öznelliğini yansıtmaya başlamış kendine has olan eseri yaratmak için hareket etmiştir. Bu dönemde yetişen sanatçı tipi geçmiş dünyanın aksi-

ne eserini çoğunlukla imzalıyor ve ona her bakımdan kendi damgasını vurmaya çalışıyordu.

Osmanlı-Türk sanat evreni içinde bireyin gelişiminin bariz görülebildiği alanlardan biri saz müziği icrasıydı. Musiki geleneği içinde ihmal edilmiş bir alan olan saz musikisi 18. yüzyıl sonundan itibaren kendisine yer açmaya başlamıştı. 18. yüzyıl sonlarında Tanburi Emin Ağa, saz eserlerinde, usül geçkilerindeki şaşırtıcılığı ve özgün melodik yapılarıyla kendinden öncekilerle rastlanmayan bir yenilik arayışı içinde görülür. Her iki yüzyılı bir arada yaşayan Numan Ağa ve oğlu Zeki Mehmet Ağa sözlü eserlerin yanında son derece özgün peşrevleri, saz semaileri besteler. Söz konusu çabalar karşılığını gösterir ve yalnızca saz eserleri besteleyen sanatçılar yetişir. Veli Dede, Tanburi Büyük Osman, Neyzen Yusuf Paşa klasik tavırdan beslenen, ancak yeni tatlar içeren özgün eserlere imza atarlar. Elbette tüm bu gelişmelerin bireysellik ve onun müzikal varyantlarından biri olan virtüoziteyle ilişkisi müziğin üretim sürecinin ötesine geçecek biçimde icrasına, özellikle ileri düzey icra yeteneğine sahip sazendelerin tarihsel sahnede yer almasını sağlayacak öncü gelişmeleri hazırlamış olmasından dolayıdır. Önceki yüzyıllara göre genel repertuvar içinde icra düzeyinde sınırlı bir yeri olan saz musikisinin giderek özerkleşmesi kaçınılmaz biçimde icracı niteliğinin de yükselmesine, virtüoziteye giden yolun açılmasına olanak sağlamıştır. 20. yüzyılın başlarında Osmanlı-Türk musikisi icra pratiğine yepyeni bir boyut getiren Tanburi Cemil Bey, saza kişilik kazandırma ve saz bilincine sahip olma açısından benzersiz bir örnek oluşturmuştur (Aksoy, 1985, s. 1229-1231). Bu örnek kendisi gibi ileri icra tekniği ve sanatsal yaratıya sahip halefler üretecektir. Cemil Bey'in (1873-1916) tanbur, kemençe, lavta ve viyolonsel icralarında sergilediği ustalık sonraki dönemde Şerif Muhiddin Targan'ın (1895-1967) ud'da ve viyolonsel'de yaptıklarının ilham kaynağıdır.

İki Dehanın Karşılaşması

19. yüzyılda imparatorluğun kültürel dönüşümlerinin merkezinde yer alan İstanbul'da yaşanan değişim ve dönüşümler sanatsal dehaları gün ışığına çıkarmıştır. Cemil Bey ve Targan şüphesiz bu ortamın tezahürüdürler. Şerif Ali Haydar Paşa'nın Çamlıca'daki köşkünün ziyaretçileri arasında zamanın önde gelen sanatkârlarının, edebiyatçılarının, ilim erbabının ve yüksek siyasi çevrelerinin mensuplarının yer alması Targan'ın daha yetişme döneminden itibaren toplumsal konulara duyarlı, sanatın yüksek biçimine eğilimli bir kişi olarak yetişmesini sağlamıştır. Targan, bu sayede Leopold Godowsky (1870-1938) gibi Batı'nın, Cemil gibi Doğu'nun büyük üstatlarını tanıma ve onların müziğini inceleme

konusunda fırsatlar yakalamıştır. O, küçüklüğünde Cemil Bey'i ilk defa bu kültürel iklimin içerisinde dinlemiştir. 1966 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda evlerine konuk olan Cemil Bey için şu açıklamalarda bulunmuştur: "'pianissimo' ile başlayan uzun ve pek güzel bir taksim yapmış, sonra da Gazi Giray Han'ın Hüzzam Peşrevi'ni çalmıştı" (Güntekin, 2001, s. 34). Onun ve Cemil Bey'in yolları ilk defa burada kesişmiştir.

Osmanlı son döneminde müziğin üretildiği ve sanatçıların yeteneğini sergiledikleri geleneksel ortamlar arasında ev ve konaklarda gerçekleştirilen musiki gecelerinin büyük bir yeri vardır. Bu geceler hem sanatın himayesi için önem taşımakta, hem de İstanbul'un renkli sosyal yaşamının ayrılmaz parçası olmaktadır. Yüksek sınıfa mensup birçok aile, evlerinde meşk akşamları, musiki meclisleri düzenlemişlerdir. Örneğin Sadrazam Said Halim Paşa'nın meclisleri dillere destandır. Bu meclislerde dönemin önemli icracıları arasındaki Nevres Bey, Kemençeci Vasil, Kemânî Memduh, Lavtacı Hristo ve elbette Tanburi Cemil Bey gibi isimler davetlilere eşsiz musiki ziyafetleri sunarlar. Bu ortamların en önemli özelliklerinden biri de sanatçının yeteneğini ve performanstaki yaratıcılığını küçük bir seçkinler topluluğu önünde sergileyebilmesidir. Bu topluluk konser salonundaki genel dinleyici profilinden farklıdır. Meclislerde musiki ve edebiyattan anlayan, iyi eğitimli, toplumsal statü sahibi, çoğu Doğu'nun ve Batı'nın medeniyet unsurlarına aşina olan, meclis adabının gereklerini yerine getiren, dinlemesini ve takdir etmesini bilen bir topluluk söz konusudur. Böyle bir ortam sanatçının yaratıcı sınırlarını keşfetmesinde ona imkânlar da tanımaktadır. O nedenle gerek Cemil Bey'in gerekse daha onu çok küçük yaşlardayken köşklerinde dinleyen Targan'ın yetişmesinde meclisler önemli bir kültürel yere sahiptir.[1] Seçkinlerin meclisleri genç ve yetenekli sanatçılar için aynı zamanda sınıf atlama fırsatları da sunmaktadır. Bu köşk ve konaklar öğrenime, nüfuza ve güce erişim imkânları sağlıyor; buralardaki icraya çağrılanlara diğer konakların kapılarını açıyordu. Böylelikle musiki yaşamı içinde yer edinmek isteyen yetenekli icracıların, iyi sazende ve hanendelerin isimleri varlıklı ve mümtaz sanatseverler arasında yayılıyordu.

---

[1] Avrupa sanatında da ev ve seçkinlerin yaşam alanlarında gerçekleştirilen konser ve sunumların sanatçının gelişiminde etkili olduğu inkâr edilemez. İtalyan Rönesans'ının mimarlarından Medici ailesi, Monteverdi gibi bestecileri ve dönemin icracılarını desteklemişlerdir. Yakın Doğu İslam geleneği için de bu durum geçerlidir. Örneğin 1920'li yılların başlangıcında kozmopolit bir kültüre sahip olan Kahire'de sanatçı kişiliğini geliştirmeye çalışan Ümmü Gülsüm de seçkinlerin meclislerinde kendisine ayrıcalıklı bir konum edinmişti. Kahire'deki seçkin zümrenin devam ettiği Abdurrâzık'ın evinde hem müzikal yeteneğinin sınırlarını dinleyiciye sunabilmiş hem de onların davranış kalıplarını yaşamına adapte ederek bilgi ve görgüsünü geliştirebilmiştir (Danielson, 2008, s. 104-105).

Tanburi Cemil Bey ile yolu ilk defa böyle bir ortamda buluşan Targan, Cemil'den aldığı ilhamla onun tanburda yaptığını ud'da yapacak, saza tarihsel misyonun ötesinde hem teknik hem de icra anlayışı olarak yepyeni bir şahsiyet kazandıracaktır. Musiki geleneği içinde icra pratiğinin (*performans*) yanı sıra kuramsal bakımdan da önemli bir araç olarak rol üstlenen tanbur ve ud bu iki büyük isim sayesinde solist saz kimliğine kavuşacaktır. Elbette söz konusu süreçte Osmanlı-Türk musikisinin 20. yüzyılın başında yaşadığı dönüşüm, modernleşmenin katkılarıyla bireyin yükselişi ve bireyselleşmenin en yetkin tezahürü olan virtüozite olgusunun etkilerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Geleneksel Osmanlı toplumunda insan yaşadığı cemaatin ayrılmaz bir parçasıdır. Oysa modernleşmeyle birlikte cemaatten kopuş gerçekleşmekte, özgün ve farklılıklar içeren bir kimlik üzerinden yeni bir birey doğmaktadır. Tanzimat'la başlayan sürecin yarattığı bireyi özellikle şiirde ve romanda görmek mümkündür. Müzikal anlamdaki en çarpıcı örnek ise mızrabıyla dönemin karakterini kendi bireysel ifadesiyle ortaya koyan Cemil Bey'dir. Onun mirasını doğru okuyan ve yine kendi bireysel imzasını özgürce ortaya koyan bir diğer isim ise Şerif Muhiddin Targan'dır.

Cemil Bey ve Şerif Muhiddin, ikisinin de ortak bir noktası Abdülhamid rejiminin hüküm sürdüğü İstanbul'da birer bürokratın çocukları olarak doğmuş olmalarıdır. Ne var ki arada bir fark bulunur Cemil Bey, küçük rütbeli bir bürokratın çocuğu olarak mütevazı bir konakta doğmuşken, Targan, Haşimi ailesinin bir ferdi olarak sonradan Mekke emirliğine de atanacak, -Meclisi Ayan üyesi Şerif Ali Haydar Paşa'nın oğlu- Üsküdar'da zengin yaşamıyla göz kamaştıran bir köşkte dünyaya gelecektir. Her iki portre de İlber Ortaylı'nın (2006) "Tanzimat Adamı" -yetenekli, okuyan ve yabancı dil öğrenen, yeni devrin kültürel atmosferine, çalışma yöntemlerine uyum sağlayan- olarak tanımladığı yeni bir birey kimliğinin temsilidir aslında (s. 239). Bu yeni birey Mesud Cemil (2012) tarafından şu veciz üslupla ifadelendirilir: "…İlk gençliğini idrâke başladığı bir zamanda böyle muhit, bütün şekil ve muhtevasıyla Tanzîmât'ı karakterize eden böyle bir vasat içinde bulunuşu Cemil'in genel kültürü, geniş ansiklopedik bilgisi, san'at anlayışı, dünya görüşü, eskiyle yeni arasındaki endividüel (individuel, kendine has) terkibe götüren ruh yapısı üzerinde kuvvetle müessir olmuşdur" (s. 68). Bu bağlamda İhsan Özgen'in (2012) felsefi yaklaşımı da vurgulanmalıdır: "Cemil Bey araştırıcı düşünme tarzı ile bir müzikolog, folklorculuğu ile bir Béla Bartok, Neva Peşrevi'nin bestekârı olarak bir Tanburi Büyük Osman, çizdiği müzik eksizleriyle bir empresyonist ressam, estetik dünyasında hakikati arayan bir filozoftur" (s. 104).

Cemil Bey ve Targan'ın yaşamında ortaklıklardan biri de yaşamlarının bir döneminde ekonomik anlamda yaşadıkları sıkıntılardır. Şerif Ali

Haydar Paşa'nın oğlu olan Şerif Muhiddin yaşamın ilk döneminde oldukça refah içinde bir yaşam sürerek, aristokrat bir aileye mensup olmanın ayrıcalıklarını kendini geliştirme sürecinde layıkıyla kullanabilmiştir. Ancak İmparatorluğun çöküşüyle birlikte ailenin servetini yitirmesi onun yaşamında sıkıntılarla karşı karşıya kalmasına neden olmuştur.[2] Cemil Bey'in maddi sıkıntılarını biraz hafifletmek amacıyla plaklar[3] kaydetmesi gibi Targan da kendisine yeni bir müziksel kariyer inşa edebilmek ve daha rahat bir yaşam bulabilmek için New York'a gitmeyi tercih etmiştir. Dikkat çekici bir başka yönleri ise kişisel saygınlıklarıdır. Cemil Bey yaşadığı toplumsal yapı içinde ayrıksı bir kimlik olarak belirse de yeteneği, yaratıcı özelliği ve yaşamıyla saygın bir portre oluşturmuş, her kesimden takdir ve saygı toplamıştır. Aynı şekilde Targan mensubu bulunduğu mümtaz ailenin ona sağladığı doğuştan gelen itibara saygın yaşamı ve karakteriyle her çevrede hayranlık uyandırmıştır. Ulunay'ın (1967a) Şerif Muhiddin'den söz ederken *"Kendisinde yalnız Resul Allah efendimizin ihtişamı mevcut değil, o aileye has olan her türlü necabet dahi mevcut idi"* yorumunda bulunuşu dikkat çekicidir (s. 2). Mehmed Âkif'in ya da onun çevresindeki yakın dostlarının ifadeleri de bunu destekleyecek niteliktedir. Kısacası Cemil Bey ve Targan müzikal yetenekler olmanın yanında saygın toplumsal portreler olarak da yaşadıkları çağda iz bırakmışlardır.[4]

---

[2] Osmanlı toplumunda sanatın bağımsız bir kariyer olarak görülmediği, sosyal sigorta gibi kurumların devletin eliyle tam manasıyla gelişmediği dönemlerde doğal olarak sanatın ve sanatçının himayesi seçkinlerin eliyle gerçekleşmekteydi. Bu nedenle söz konusu himaye ve patronaj ilişkilerinin zayıf olduğu süreçlerde sanatçılar, bestekârlar ya da icracılar sıkıntılarla karşı karşıya kalıyorlardı. Örneğin görünürde sarayla yakın ilişkiler kurmuş olan, hatta saraydan bir eş almış olan Hacı Ârif Bey dahi birikimini bankerlere kaptırdıktan sonra ekonomik zorluklar yaşamış, Süleymaniye semtinde yaptırmak istediği evin tamamlanabilmesi için saraylı eşi Çeşmidilber Hanım ile ortak imzalı bir dilekçe kaleme alarak dönemin Padişah'ına başvurarak yardım istemiştir. Bu dilekçede "lütfen ve merhameten bizleri haksızlıktan vikayeten [korumak] matlubatımızın bu şahıslardan çabucak tahsiliyle bizlere ita [ödeme] ve teslimi bâbında Deâvi Nezareti'ne emir ve ferman buyurulması hususuna müsaadeleri" denilmekteydi (Mert, 2007, s. 48-49).

[3] Tanburi Cemil Bey, müziğinin büyük kitlelere ulaşmasında somutlaştırıcı ses metalarına ihtiyaç duyacak; dışsal araçların ticari kısmını kamusal zeminde sanat ve teknoloji arafında kalarak yaşayacaktır. Bu bağlamda Cemil Bey ve kayıt teknolojisi, plaklar, kültür ve müzik üzerine yapılmış bir çalışma için bkz. (Işıktaş, 2016a).

[4] Cemil Bey'in yaşamının trajik yönlerinden biri de bunca takdir ve saygı toplayan bir sanatkâr olmasına rağmen Birinci Dünya Savaşı'nın karanlık bir döneminde veremden öldüğünde cenazesine son derece sınırlı bir katılım olmasıdır. Sonraki yıllarda mezar yerinin unutulması dahi yaşadığı dönemde gördüğü itibarla çelişkili bir durum oluşturmaktadır.

Sazların İnkişafı

Osmanlı-Türk musikisi geleneğinde sazende topluluğun içinde bütünün bir parçasıdır. Batı Avrupa müziğinde görülen solist kavramı bu gelenek içinde yer almaz. Sözlü musikinin hâkimiyetine teslim olmuş bir gelenek içinde saz *"natamam"* olarak nitelenir ve ancak eşlikçi kimliğiyle var olurdu. Racy (2003), Doğu müziğinde eşliğin duygu uyandırma sürecinde can alıcı bir rolü olduğuna işaret ederken, temelde eşlik eden sazendenin çok fazla öne çıkmadan ya da göze batmadan müzik açısından etkili olması gerektiğinin altını çizer. Buradaki yoruma göre iyi bir sazende, mutribe ile yarışın cazibesine kapılmamalıdır. Makamın daha yüksek tonal alanlarını inceleyerek şarkıcının önünde gitmekten, vokalistten daha yüksek volümde çalmaktan, eşlik edilenden daha karmaşık ya da daha süslü ezgiler üretmekten sakınmalıdır (s. 83). Böyle bir anlayış içinde yalnızca gölgede iyi bir eşlikçi olarak var olabilen sazendenin sazında bireysel kimliğini özgürce ortaya koyarak virtüoz bir icracı düzeyini hedeflemesi kolay değildir. Osmanlı-Türk musikisinde bu kalıplaşmış anlayışı ve sınırları zorlayarak, saza solist kimliği kazandıran ve icrasındaki teknik üstünlükle tanbur tavrını köklü biçimde değiştiren kişi Cemil Bey'dir. O, canlı bir üslup yaratmış ve böylelikle sazında virtüozitenin yolunu açmıştır. Bu gelişmede Cemil Bey'in özel kişiliğinin etkisi büyüktür. Daha 12 yaşından itibaren İstanbul'un musiki çevrelerinde yeteneğiyle temayüz etmiş Tanburi Ali Efendi gibi isimlerin takdirini toplamış, Tanburi Küçük Osman gibi isimleri ürkütmüştür. 20 yaşına geldiğindeyse yeteneği hakkında konuşulanlar İstanbul'un çeşitli muhitlerinde efsaneler halinde dilden dile aktarılıyordu.[5] Targan'ın yeteneğinin keşfedildiği alanlar ise İstanbul'daki çeşitli sahneler değildi. Şerifler Köşkünün güzide misafirleri evin yetenekli çocuğunun yaptıkları karşısında hayrete düşüyorlardı. Ali Rifat Bey'den, Mehmed Âkif'e, İsmail Hakkı İzmirli'den Godowsky'ye kadar şehrin entelektüel ve edebi çevreleri genç virtüozu konuşuyordu.[6]

---

[5] Cemil Bey'in diğer sazendelere göre şanslı olduğu yani birçok sazı ustalıkla çalabilmesidir. Doğaçlama yeteneğinin ve icra tekniğinin üstünlüğüyle her türlü yeniliğe açık olması onun farklı konuma iten nedenlerdendir. Kendisinden önceki dönemlerin tanbur icra tekniklerini kökünden değiştirmesi ve tanburu yay ile çalması onun keşiflerindendir. Başka olanı bulma isteği sayesinde viyolonseli, lavtayı Türk müziği sazı olarak kullanma yolunu açmıştır. Cemil Bey'in bağnazlık bilmeyen yapısı, yenilikçi tavrı, dehası ve devrimciliği kendisine yepyeni bir anlatım, aktarım olanağı sunmuştur (Ünlü, 2004, s. 46).

[6] Cemil Bey ve Targan'ın virtüozluğuna yönelik Cem Behar'ın tespitleri önemlidir. Behar'a göre (1991) Tanburi Cemil'in virtüozluğu maalesef sadece taş plaklardaki icra ve taksimlerinde kalmıştır. Yepyeni bir tanbur çalma üslup ve ekolünün yaratıcısı olan ve çok sayıda izleyicisi bulunan Cemil Bey ardında bu virtüozluğu uygulatabilecek ve geliştirecek nitelikte saz eserleri bırakmamıştır. Daha önemlisi, kendi özgün icralarını aydınlatıp öğretebilecek bir tanbur metodu da aktaramamıştır. Tanburi Cemil'den de etkilendiği bilinen viyo-

Targan'ın aksine Cemil Bey ilk andan itibaren profesyonel bir müzisyen olarak beliriyordu. O, müzikte profesyonel bir icracı kimliğine işaret eder. Sennet'e göre (2013) "profesyonel icracı, aktif olan tek kamusal şahsiyet, başkalarının kamusal alanda güçlü duygular hissetmesini sağlayabilen tek kişidir" (s. 258). Şüphesiz bu duyguyu üretmede onun becerilerinin payı büyüktür. 19. yüzyılda sanatta yaratıcı etkinlik sanatın içkin hali ve kişilik arasındaki bağın en önemli göstergesi olarak görülmeye başlamıştır. Nitekim Raymond Williams, *Kültür ve Toplum* adlı kitabında 1820'lerden itibaren Romantiklerin de desteğiyle yaratıcı etkinlikle ilgili sözcüklerin nasıl değiştiğini göstererek bu duruma işaret eder:

> *"…(bir sanatçının tanımlanışında) beceriye verilen önem giderek duyarlılık üzerine kaydı; bu yer değiştirme yaratıcı… özgün… dâhi gibi sözcüklerdeki paralel değişimlerle destekleniyordu. Yeni anlayışa göre sanatçı'dan, sanatsal ve sanatkârca olan sözcükleri türemişti ve 19. yüzyılın sonunda bunlar beceri ve pratikten çok yaratılışla ilgiliydi. Estetik… yine "özel bir tür kişiyi" belirten estet'e kol kanat geriyordu" (Sennett, 2013, s. 261).*

19. yüzyıl sanata ve sanatçıya dair algıyı ve terminolojiyi değiştirirken virtüoz kavramı sazendelerin üstün teknik yeteneklerinin ve icracılıklarının önünde bir sıfata dönüşmüştür. Burada üzerinde durulması gereken bir nokta da virtüoz icracının yalnızca teknik bir maharet ve üstünlük noktasında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği meselesidir. İhsan Özgen, Cem Behar ve Süleyman Seyfi Öğün gibi Türk müziğinde virtüozite kavramı üzerine yazan isimlerin işaret ettiği gibi virtüoz icra yalnızca teknik üstünlükle ölçülemeyecek bir durumdur. "Virtüozluk, en az pratik icra teknikleri kadar çalgı öğretim yöntemlerinin, yani metotların ve bunun yanı sıra virtüozluğa müsait bir eser dağarının bir araya gelmesiyle oluşur ve ancak o sayede var olur ve zamanla süreklilik kazanabilir." Virtüozca icraların anlamlı bir sürekliliğe kavuşması, kurumsallaşması için şu üçlünün varlığı ve devamlılığı mutlaka gereklidir: 1-virtüoz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri; 2- özel çalgı icra teknikleri; 3- virtüozluk becerilerinin sergilenmesine imkân sağlayan bir çalgı repertuarı. Tüm bunlar elbette bir sazın teknik olanaklarını, ses potansiyelini çeşitli açılardan zorlamayı, onları sürekli olarak genişletmeyi gerektiren bir anlayışa eşlik edecektir (Behar, 2015, s. 67-

---

lonselci ve ud virtüozu Şerif Muhiddin Targan'ın durumu ise çok farklıdır. Şerif Muhiddin, Batılı çalgı metotlarından esinlenerek başından beri udda virtüoziteyi sistemli olarak düşünmüş bu yolla kaprisler, etütler bestelemiş ve virtüoz yetiştirmeye yönelik ciddi bir metod kaleme almış ilk saz icracımızdır. Uduyla yurtdışında resitaller veren ve özel olarak ud için yapılmış ilk parçaları besteleyen Şerif Muhiddin, udun çalınış tekniğini büyük ölçüde geliştirmiştir (s. 7).

68). Tanburi Cemil Bey, Rauf Yekta'nın tabiriyle Türk musikisinde *"tanburda bütün manasıyla bir mübdi', bir müceddid"* icracı, öncü bir portredir (İnal, 1958, s. 118). Ve yine Yekta'ya göre Cemil Bey, tam anlamıyla bir *musikardır*. Osmanlı-Türk musikisi terminolojisine yabancı olan bu kavramı Yekta, aslında 1916 yılında şu şekilde kullanmıştır: "Miri mağfurun "musikar" lafziyle tercemesini münasib bulduğumuz "virtuose zümresi" fahiresine dâhil bulunduğu tezahür eder ki bu zümrei güzide erbabı, tarihi musikide "san'âtkar sazendeler"in de fevkinde bulunan ve ameliyatı musiki erbabınca a'lelmeratib ad olunan bir payei bülend sahibidirler" (İnal, 1958, s. 120). Cemil Bey ve Targan'da virtüoz kimliği güçlendiren bir yön de müziğin nazariyatına da eğilmiş olmalarıdır. Cemil Bey'in *Rehber-i Musiki* adlı eseri benzersiz bir sazendenin, icracı kimliğinin yanında kuramsal ilgisine de işaret eden bir eserdir. Burada makamsal yapılara bakışı geleneksel çizgidedir. Batı terminolojisini dışlayan ve Türk müziği kalıpları içinde hareket eden bir yaklaşım sergileyen Cemil Bey, Güray'ın (2006) da işaret ettiği gibi bu yönüyle nazariyatta gelenekle bağı kurar (s. 95-97). Targan ise bir nazariyat kitabı yazmamakla birlikte ileri icra tekniklerini içeren, doğrudan virtüoz yetiştirmeye yönelik bir metot kaleme alır. Ölümünden yıllar sonra yayınlan bu metotta yeni bir bakış açısı ortaya koyar. Burada her şeyden önce sazı çalmayı değil onda ileri düzeyde bir performansı hedeflediği görülür.[7]

20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin öğretim ve aktarımı çoğunlukla *meşk* adı verilen yönteme dayanırdı. Eser dağarcığını edinmeye ve onu genişletmeye çalışan öğrenciler *meşk*in yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikalini bir hoca aracılığıyla sağlamışlardır. *Rehber-i Musikî*'nin 1905 ve 1924 yıllarında bazı farklılıkları içeren iki baskısı yapılmıştır. Cemil Bey'in Dersaadet Mahmud Bey Matbaası'nda ve 1321 [1905] yılında yapılan ilk baskısının "Mukaddime"sinde yer alan bazı ifadeler onun geçmişte kullanılan yöntemlerle birlikte başka modern eğilimlere de sahip olduğunun açık göstergesidir. Artık, sazlar için metotların hazırlandığı, yurtdışında ansiklopedilere Türk musikisi maddelerinin yazıldığı bir dönemdir. Zamanın farkında olan Cemil Bey'e göre "Şark musikisi için yazılacak eserin, bu lisan-ı manevînin yazısı, lâzım-ı gayr-ı müfârıkı [ayrılmaz parçası] olarak muhassenâtı [yararlılığı] herkesçe takdir edilmiş olan kavâidi ile nazariyât-ı musikîyemizin [uyuşmasından] mütehassıl ve muallimsiz bile anlaşılacak

[7] Şerif Muhiddin Targan'ın hayatı, besteciliği, eserleri Hakan Cevher tarafından incelenmiştir. Kitabın üçüncü bölümünde ud metodunun içerik analizi yer alır. Konuyla ilgili olarak bkz. (Cevher, 1993, s. 17-21).

surette ve sehlü'l-ibâre olması elzemdir" (Paçacı, 2010, s. 125). Bu bağlamda "muallimsiz bile anlaşılacak" ibaresi oldukça dikkat çekicidir.

Tanburi Cemil Bey eline aldığı her sazı çalabilen, sazın sırrını çözebilen bir yetenektir. Hemen her sazda virtüoziteye ulaşabilecek bir icraya sahiptir. Nitekim Tanburi Cemil Bey'in yaşamında özel bir yeri olan Ferik Yanyalı Mustafa Paşa'nın oğullarından Mahmud Demirhan'ın Mesud Cemil'e yazdığı mektubunda, Tanburi Cemil Bey hakkında yarım asırlık büyük bir dostlukla birlikte biriktirilen musiki yaşamına dair notlar bu duruma işaret etmektedir (Mesud Cemil, 2012, s. 122-149). Mektubun satır aralarında gizlenmiş bazı ifadeler günümüzde hala dile getirilen kimi yorumların tashih edilmesi gereğine de vurgu yapmaktadır. Cem Behar'ın (2012) ısrarla ifade ettiği "…Cemil Bey'in hiç icra etmediği bir çalgı olan ud" (s. 191) ve "…Cemil Bey'in taş plaklardaki taksim ve icralarını can kulağıyla defalarca dinleyip onların üslubunu taklide çalışan ve dinlediklerinden ciddi biçimde etkilenen tanbur, kemençe ve hatta -Cemil Bey'in hiç eline almadığı bir çalgı olmasına rağmen- ûd sanatçıları vardır" (2015, s. 98) gibi yorumları vesikalar karşısında güncellenmeye muhtaçtır. Örneğin Demirhan'a göre Cemil Bey'in "ûddaki mahâreti yalnız, Gerdâniye krişleri üzerinde Vasil'in Kürdîlihicazkâr peşrevini falsosuz çalışından belli olmuşdu. Buna o zamanlar hiçbir ûdî muvaffak olmamışdı." Bu cümleler Mesud Cemil'in kaleme aldığı ve yıllardır okunan *Tanburî Cemil'in Hayatı* adlı kitabın içindedir (s. 144) ve bu eser Cemil Beyle ilgili ilk referans kaynaktır. Oysa çok tanınan ve atıf yapılan bu eserin zannedildiği kadar ayrıntılı biçimde tetkik edilmediği anlaşılmaktadır. Ayrıca *Anbarlı Çiftliği* başlığıyla yer alan bölümdeyse Cemil Bey'in "Tanbur, kemençe, lavta, çöğür, viyolonsel, ûd, keman gibi mızraplı ve yaylı sâzlar, onu tanıyanların dedikleri gibi, elinde titreşirlerdi" ibarelerine rastlanmaktadır (Mesud Cemil, 2012, s. 52). Bir başka örnek ise Tanburi Cemil'in ölümünden dört yıl sonra, onun için Kemal Emin (Bara) Bey tarafından bir önsüzü de içeren küçük bir nota derlemesinin içindedir. *Külliyat* başlığıyla Dârü't-ta'lim tarafından [1 Nisan 1335] yayınlanan eserin iç kapağında Kemal Emin şu satırlara yer verir: "Cemil Bey elinin altında hazır bulduğu sazların hepsinde zevk-i selimini tecrübe ederek kanunu zevksiz, kemanı pek sert bulmuş, uda ısınamamış yalnız tanburla istinas peydâ edebilmişti [yakınlık kurabilmişti]" (Paçacı, 2010, s. 243). Demirhan'ın Mesud Cemil'e yazdığı bahsi geçen mektubunda Cemil Bey'in "her sâzın üstâdı ve hâlıkıydı" [yaratıcısı] (s. 144) olduğu vurgulanmaktadır. Eline aldığı tüm sazlardaki ustalığı tartışmasız olan Cemil Bey'e dair vesikalar arttıkça belki de onun gelişimine katkıda bulunduğu ve üstatça icra ettiği başka sazlar hakkında da bilgilerimiz gelişecektir. Eldeki verilerin sunduğu kadarıyla ve açıkça denebilir ki Cemil Bey, saza olan yaklaşımıyla tar-

tışmasız virtüoz bir icracıdır. Hakkı Süha Gezgin'in (1999) de ifade ettiği gibi Cemil'in, tanburda, kemençede, lavtada hülasa eline aldığı her sazda âletin ona biat ettiğini görülür. Bu sazlar onun elinde ram olarak başkalarının çıkaramadığı sesleri verir. "Çünkü saz da kılıç gibidir. Zafer arşına asılmak için bir kahramanın eline geçmesini bekler" (s. 379). Cemil, artistik yeteneği ve sanatsal dehasıyla kullandığı her sazda zafere ulaşmış büyük bir icracıdır.

Virtüoz İcracılar ve Yaratıcılık

Alışılagelmiş, geleneğin kalıcılığıyla biriken sesleri sosyal dönüşümlerin de etkisiyle yeni duyulacak sesler haline getiren tanbur'un ve ud'un ustaları çağa toplumsal hayatın başka alanlarında olduğu gibi, müzikte de reformcu hareketleri sazlarıyla sunmuşlardır. "Yıkıcılık ve yapıcılık" özellikle bu iki önemli bileşke Cemil Bey'in ve Şerif Muhiddin'in yaratıcılık anlayışlarının tipolojisidir. Onlar yerleşik değerler kalıplarını, kavramlarını değiştirmiş ve yenileşme yönündeki üstün nitelikleriyle geçmişe savaş açmadan geçmişin sanat anlayışını da icralarına yansıtarak Osmanlı-Türk musikisinin bütün toplumsal tabakalarına seslenmişlerdir. İnceden inceye işlenmiş felsefi göstergeler düzeni -müziksel formlar, taksimler, notalar- kültür kodlarının birbiri içine geçtiği bir zaman ve mekânda benimsenmiş bir estetiği barındırıyor içinde. Burada yaratıcı bireyselliğin kendini gösterdiği yaklaşımın ortaya çıktığı görünmektedir.[8] Bu durum Osmanlı sanat evreni için yeni bir evredir şüphesiz. Bir sanatçının hangi alanda olursa olsun kişiselliğini ortaya koyması, bireysel kimliğini kazıması gelenekten sıyrılarak gerçekleşecektir. Bu bağlam-

[8] Süleyman Seyfi Öğün, ilk baskısı 2000 yılında yayınlanan *Türk Politik Kültürü* adlı kitabının Tanburi Cemil Bey başlıklı bölümünde Cemil Bey'i bireyselleşmenin müzikteki en önemli yansımalarından biri olarak değerlendirip onu virtüoz olarak tanımlarken (s. 444) sonraki yıllarda bu görüşü tashih edecek biçimde onun yaşamını "zorunlu kültürel baskılar yüzünden bireyselleşmek zorunda bırakılmış bir insanın dramı" olarak nitelendirmiştir. Öğün'e (2016) göre Cemil Bey, virtüoz olması için her türlü şart ortada olmasına rağmen virtüoz olmak istemeyen bir kimsedir (s. 22). Oysa yazarın Cemil Bey'in *nevrotik* ve içe kapalı ruh halini dikkate alarak belirttiği onun sazındaki artistik gösterilerden aslında çok da hoşlanmadığı şeklindeki yaklaşımı farklı biçimlerde de yorumlanabilir. Öğün için Cemil Bey, tüm sıkılgan kişiliğine rağmen kesinlikle *exhibitionist* bir portredir. Sazında ortaya koyduğu farklılığı her ortamda sergilemiştir. Tanburi Küçük Osman gibi iyi bir sazendeden söz ederken bile "ilk öğrendiğimde ben de böyle çalıyordum" şeklinde egosantrik ifadeler kullanması bunun bir göstergesidir. Sağ ve özellikle sol el tekniğindeki üstünlük ve ajilite onun müzikal yeteneğinin yüksek bir sunumuna imkân sağlayacak teknik göstergelerdir. Elleri onun büyüyen egosunun en etkin uzantılarıdır. O, ellerini sazını yalnızca doğru şekilde çalmak için değil onu adeta her seferinde daha fazla takdir görecek biçimde yaratıcılığının aracı olacak şekilde kullanmıştır. Ayrıca Jim Samson'un da ifade ettiği gibi virtüozite "parmaklarla düşünmekse" Cemil Bey bu tanımın gereğini yerine getirmiştir (Işıktaş, 2016b, s. 392).

da Franz Carl Endres'in (2013) yorumu dikkat çekicidir. O, doğuluların eski sanat mesleklerinin gözlemlenmesinde ortak bir şeyin tespit edildiğini vurgulamaktadır. "Sanatkâr eserinin arkasında kaybolur, adı unutulur" (s. 257). Peki, özellikle Batı Avrupa'da bu durum nasıldı? Rönesans dönemiyle sanatçıların kendi bireysellikleriyle artık öne çıktıklarını, eserlere kişisel yaratılar ekleyerek sahip çıktıkları görülmektedir. "Ortaçağ loncalarında sanat tamamen lonca kuralları çerçevesinde, önceden kabul görmüş ustaların "izlenmesi"ndeki beceri ile ölçülmekteydi" (Akyürek, 1994, s. 149). Zamanla bu tarihsel sürecin değiştiği anlaşılmaktadır. Çözülmeye başlayan bu sistem yaratılarını kendi adıyla ve özgür iradesiyle ortaya koymaya başlayan sanatçıya boyun eğecektir. Artık bir sanat eserini hayata geçiren ve ondan zevk alan sanatçının, o zevki yenilemek için aynı yaratma hareketini tekrarlayacağı bilinmelidir. Aslında sanatkâr zamanının tarihi olmayan bir zaman bölgesinde yaşamaktadır. Siyasi, dini ve geleneğin içindeki kimi otoriter sınırlar sanatçıyı eserinden ve imzasından mahrum edemez.

> "XVII. yüzyılda sonat, çalgıcıya hem ustalığını hem de anlatım gücünü özgürce geliştirme olanağı tanır. Daha sonra XVII. yüzyılın sonuna doğru, bir solistin bireysel anlatımıyla ona yine de eşlik eden, onu değerli kılan; harekete geçiren ve onunla yarışan bir orkestra arasındaki gerilimi öne çıkarır. …Romantik dönem güçlü bir dengesizlik yaratmaktan korkmaksızın "ben"in anlatımını güçlendirir; böylelikle yeni bir ben türü çıkar ortaya, yeni bir birey imgesi, yalnızca bağımsızlığını ilan etmekle kalmayan, aynı zamanda kendisini aşan güçlere, özellikle de doğanın, bilinçaltının ya da kozmosun güçlerine teslim olarak kendini gerçekleştirmeye çalışan bir bireydir bu" (Todorov, Foccroulle ve Legros, 2014, s. 104).

Yaratıcılık sanatçının içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ve zihinsel hatta ontolojik ortamın özellikleriyle biçimlenir. Velioğlu'na (1978) göre "Yaratmanın fikir çağrışımları aşamasında, zengin bir kişilik yapısı, hayal yeteneği, yoğun bir iç yaşantı, her türlü etkiye açık bir duyarlık, fikir ve istem gereklidir. Bilinçdışına itilmiş kompleks ve komflikt'ler bireysel ve özgün yaratma gereçleridir. Sublimasyon'la yaratmanın yapı taşları niteliğini kazanırlar. Bir ana heyecanın çevresinde toplanan fikirler bir disiplin içinde, belli bir yönelim kazanırlar" (s. 54). Cemil Bey ve Şerif Muhiddin tüm bu karmaşık yaratıcılık sürecini ve iç dünyalarındaki özlemleri sanatsal ifadeyle ortaya koymuşlardır. Her bireyin kendine öz bir dünyası vardır ve yaratıcılığını bu dünyanın zenginlikleri besler. M. Scheler, bireysel kişilerin dünyalarını *"mikrokosmos"* ide's, olarak adlandırır. Ayrıca, bütün mümkün dünyaları bağlayan apriori öz dışında, tek bir aynı gerçek zamanda *"makrokosmos"*un parçaları oluşları onların kendi bağımsızlıklarını, özelliklerini, kendilerine öz durumlarını

ortadan kaldırmaz (Velioğlu, 1978, s. 30). Gerek Cemil gerekse Targan'da dikkati çeken husus iç dünyalarının ilhamıyla ortaya çıkan sanatsal yaratılarını *makrokosmos* içindeki bağımsızlıklarının ve birey oluşlarının eseri olarak sunabilmeleridir. Bu durum onları modern sanatçı kimliğiyle örtüşen tarihsel özneler haline getirmektedir. Modern sanatçı yaratısını doğa karşısında var olabilmenin sonucu olarak kendi hayal gücünün yarattığı sonsuz güzelliklere sığınarak ortaya koyan kişidir. Böylece yaratıcılığının yardımıyla hem ölümlü olmanın acısını gidermeye çalışan hem de çeşitli ilkeler ortaya koyan bir bireydir. Yeni yapıtları kamçılayan şey bir tutkununun baskısıdır. Aslında bu yaratıcı tutku, sanatçıdaki özgürlük bilincidir (Ersoy, 1983, s. 63). Cemil Bey daha çocukluk yıllarından başlayarak ilgilendiği tüm sazları özgürce ve sınırlarını zorlayıp daha ileriye taşıyacak biçimde sanatının aracı kılmıştır. Aynı durum Targan için de söz konusudur. Birçok vesileyle verdiği mülakatlarda biyografisine dair ayrıntılar sunarken çocukluk yıllarında tahta parçaları ve eve gelen sazendelerin attığı tellerle yaptığı ilk saz denemelerini anlatmıştır. Tüm bu veriler virtüoziteye giden yolun mütevazı adımları olmanın ötesinde onun yaratıcılık arayışının ilk göstergeleri olarak okunabilir. Cemil Bey'in Şedaraban Saz Semaisi ya da Targan'ın Ferahfeza Saz Semaisi yaratıcı ifadelerinin sunumu olduğu kadar kendilerini müzik yoluyla özgürce ifade edebilmelerinin de aracıdır aynı zamanda. Ancak bu özgürlük tutkusunun en belirgin olarak yansıdığı icra alanı taksim formudur. Tanbur ve ud gibi Osmanlı-Türk musikisinin iki temel sazı 19. yüzyılın sonunda doğmuş olan iki büyük virtüozun elinde adeta müzikal sınır ihlallerinin aracı haline gelmiştir.

Cemil Bey ve Targan'a yönelik yorumlarda onların bestekârlık anlamındaki büyük yeteneklerine rağmen bu yöndeki üretimlerinin sınırlı kaldığına vurgulanır. Oysa iki sanatçı da taksimlerinde ortaya koydukları kompozisyon anlayışıyla aslında birçok besteye imza atmıştır. "Sanat olarak müzik; sesleri erekli (maksatlı) olarak estetik bir yapıda birleştirme sürecidir. Bağdama (yaratma) ve seslendirme (yorumlama) bu sürecin iki ana halkasıdır. Doğaçlama ise bu iki halkanın bir kesişimidir (Uçan, 1994, s. 24)". Cemil Bey, taksim formunun müstakil bir kimlik kazanmasının en önemli nedenidir. Taksimlerinde cümlelerin kuruluşu, genel ve özel inşası, birbiriyle bağlantısı, terkip, renklerin uygunluğu bakımından son derece özgün parçalardır (Öztuna, 1969, s. 128). Tanrıkorur'un (2004) ifade ettiği gibi "Cemil Bey'i ölümsüz yapan usûllü eserlerindeki besteciliği değil, taksimlerindeki besteciliğidir" (s. 292). Doğaçlama Cemil'in ruhsal derinliklerini keşfetmeden en yüksek verimi sağladığı alandır. Taksimlerini özgün kılan yönü orijinal olmalarını sağlayan asıl nokta yaratıcılığını ortaya koymada bu formu özgün bir form olarak görmesindedir. Bununla birlikte özgünlüğü gelenekle ilişkisinin

tümüyle koptuğu anlamına gelmemektedir.[9] Onun taksimleri birer küçük beste hüviyetine sahip olduğu gibi onun melodik orijinallik üretmedeki yeteneğinin de göstergesidir. Mesud Cemil, 1922 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda babası hakkında şunları söylemektedir: "Efendim, pederim esâsen bir virtüoz idi. Bestekâr değildi. Yirmi beş-otuz parça eseri varsa da, bunlar tecrübe nev'inden olarak yapılmışdı. Güzel olmakla berâber, onlardan daha çok güzelleri eslaf tarafından bestelenmiştir. Zaten bunların çoğu, o âsâr-ı eslafın nazire ve taklidlerdir ve şübhesiz muvaffak olunmuş taklidleridir" (Mesud Cemil, 2012, s. 239).

Yüksek sanat biçimlerinde yaratıcı muhayyele ve yetenek aynı zamanda cüretkârlığı ve yıkıcılığı da içermektedir. Bununla birlikte buradaki yıkıcılık yok etmek, bütünüyle ortadan kaldırmak değil onu daha farklı bir forma dönüştürmek anlamında da kullanılabilir. Yaratıcılık, yıkıcılık ve yapıcılık gibi iki önemli bileşkeden oluşur. Bir sanatçıyı nevrotik bir varlık olmaktan çıkaran ve üreten bir kişiliğe dönüştüren özelliği de yıktığının yerine yeniyi yaparak koymasıdır. Burada elbette yüzeysel bir estetizme işaret eden sahte biçimdeki yaratıcılıkla gerçek anlamda otantik yaratıcılık arasındaki farkı belirlemek gerekir (May, 2015, s. 63). Cemil ve Targan söz konusu olduğunda yaratıcılık *"yeni bir şeye varlık kazandırma sürecine"* işaret etmektedir. Cemil Bey'in yeni bir yolun ilk temsilcisi olarak eski musikide bir Rönesans'ın kapılarını açtığını söyleyebiliriz. Giriftzen Âsım Bey'in oğlu Musa Süreyya'nın 1924 yılında kaleme aldığı Darülelhan Mecmuası'ndaki makalesinde bu durumu oldukça veciz biçimde ortaya koyar:

> "Cemil Bey merhum, …tanburun terennüm tarzında yeni bir yolun keşfedicisi, edâ ve ifade de müstesna özelliğe sahip bir sanat üstadıydı. Tanburu, lavtayı, kemençeyi, viyolonseli aynı derecede kudret ve maharetle çalardı. Fakat ruhuna en yakın olanı tanburdu. Hissiyâtın samimî heyecanlarını bu sazla ifade ederdi. …Cemil Bey'in ince sanatı özellikle taksimlerinde tecelli ederdi. Hususi bir üslubu vardı. Her taksimi kıymetli bir eser, yüksek bir besteydi. Müziğin bu nevinde nihayetsiz bir ilham hazinesine sahipti. Özel bir üslubu vardı. Geçmişle alakası kesilmişti. Eski musikinin ilahi ve semâvi esrarına fikren vâkıftı; Fakat dergâh musikisinden tamamıyla ayrılmış olarak doğrudan doğruya ruhunun acı hislerini terennüm ederdi. Bütün nağmeleri tesirliydi. Ruhunda edebi mâtemin hicranları vardı. Tak-

[9] Cemil Bey Osmanlı-Türk musikisi geleneğinin tarihsel fay hatlarından birinde yer almasına ve yeni bir çağı temsil etmesine rağmen gelenekle bağları tümüyle koparmış değildir. Örneğin makam kavramına yaklaşımı bu konuda dikkat çekicidir. Levendoğlu (2004), Tanburi Cemil'i makamsal yapıların değişime uğradığı üç tarihsel kesit içinde Kantemiroğlu ile başlayan ve içinde Nâyî Osman Dede, Nâsır Dede, Hâşim Bey ve Rauf Yekta gibi isimlerin de yer aldığı üçüncü evreye dâhil ederken bu durumun da altını çizmiş olur (s. 135).

> simlerinde bür hüzünlü tavır gizlenmişti. Çıkardığı sesler, hissiyât içinde bir feryattı" (Kolukırık, 2015, s. 123-124).

Cemil Bey tanburda eski Türk üslubunu yıkmış ve kendisinden sonra gelen sazendeleri kendi sihri etrafında toplayacak biçimde bambaşka bir üslup inşa etmiştir. Dr. Subhi Ezgi ve Rauf Yekta gibi tanburda tarz-ı kadimin ihyasını zorunlu görenlerce tenkit edilse bile müzisyenliği ve yeteneği, orijinal bulguları her ortamda takdir konusudur. Bağlama gibi tanbur çaldığı şeklindeki eleştiriler ise dar bir çevrede kalmıştır.[10] Aynı tür eleştiriler kimi zaman Targan için de dile getirilmiştir. Ud'da ulaştığı teknik üstünlük onu Batılı anlamda gerek bir virtüoz konumuna taşırken döneminde ve sonrasında bu sazı gitar gibi çalmakla itham edilmiştir.[11] Oysa Udi Nevres Bey gibi bir isim Peygamber ailesinden gelen bu büyük sanatçının mucizesi olarak ud'da yaptıklarını göstermiştir. 1928 yılında büyük ses getiren New York'taki Town Hall konserleri sonrasında Amerikan basınında yer alan yazılarda tıpkı Andrés Segovia (1893-1987) gibi sazında o güne değin görülmemiş bir yenilik getirdiği söylenmiş ve övgü toplamıştır.[12] Cemil Bey ve Targan'a yönelik bu tür övgüler ya da önyargılı tenkitler onların zamanlarının ötesinde yaşadığına işarettir. Geleneksel toplumlarda yeniliklerin anlaşılması her zaman hızlı biçimde olmamaktadır. Geçmişle bağın güçlü ve sarsılmaz olduğu toplumlarda sanatta da atalar kültüne bağlılık yeni ifade sahiplerine yönelik önyargıları beraberinde getirmiştir. Cemil ve Targan, klasik birer icracı olmanın ötesinde 20. yüzyılın sanat adamı kimliğine sahiptirler. Cemil Bey'in "sınırlı besteleri müzik hayatına yeni bir ruh üfledi" diyen Musa Süreyya bir gerçekliğe işaret eder. "Eserleri eski eserlerden

---

[10] Bununla birlikte Tanburi Cemil Bey'e yönelik getirilen eleştirilerden biri de musiki nazariyatı konusunda eksik olduğu iddiasıdır. Örneğin İsmail Fenni Bey, Rehber-i Musiki adlı eserin de yazarı olan Cemil Bey'i nazariyat konusunda eleştirirken Rauf Yekta Bey de *Tasvir-i Efkâr*'daki bir yazısında "Nazariyat-ı musikiye ile iştigalden zaten telezzüz etmediği gibi bir aralık Sabah gazetesinde intişar eden musiki makaleleri dahi tanburnevazlıktaki şöhret-i fevkaladesiyle mütenasib düşmemişdir" yorumunda bulunmuştur. Bu konuda Rauf Yekta, İsmail Fenni Ertuğrul ve Cemil Bey arasında yaşanan ve zaman zaman gazete köşelerinde polemiklere de yol açan tartışmaların ayrıntıları için bkz. (Arslan, 2011, s. 101).

[11] Targan'a yönelik yazdıkları çelişkili ifadelerle dolu olan ve bir yerde onu (2004) "Batının majör ve minörüne hapsolmuş bir besteci" (s. 292) olarak tanımlayan Cinuçen Tanrıkorur bir başka yerde ise şu ifadeleri kullanır: "Gazete-dergi bulmacalarında "bir şark müziği âleti" diye geçen, bir kısım aydınlarımızın "alaturka çalgı" diye burun kıvırdığı udu eline alıp 1924'te New York Town Hall'de verdiği konserde yüzlerce insanı büyüleyen (20 gazetenin müzik eleştirmenlerinin bir hafta boyu öve öve bitiremediği) üstad Şerif Muhiddin Targan'dan sonra belki ilk defa batının sanat merkezlerinden birinde, seyirci önünde 3 saatlik canlı radyo konseri verecektim. Arkamda üstad Targan'ın birikimi de yoktu" (Tanrıkorur, 2003, s. 319).

[12] Şerif Muhiddin'in Amerika'da verdiği konserlerin ve müziğiyle yarattığı kültürel etkileşimlerin değerlendirmeleri için bkz. (Işıktaş, 2015, s. 44).

farklıdır. Bestelerinde özellikle icrası zor ve işitilmemiş nağmelere rastlanır. Semailerinin dördüncü haneleri çoğunlukla Batı ve periyodik olarak düzenlenmiştir. Üslubu dini olmadığı gibi son senelerin soysuzlaşmış mey âlemlerinin asaletten mahrum evsafı da yoktur" (Kolukırık, 2015, s. 125). Bununla birlikte Cemil'in dehasını geçmişin büyük dehalarıyla kıyaslayan ve onu seleflerine halef kılan yorumlar da yok değildir. Örneğin Ref'i Cevad Ulunay'a (1967b) göre, "Tanburi Cemil merhum son asır Türk musikisinin ancak Dede'lerle, Seyyid Nuh'larla, Hafız Post'larla mukayese edilebilecek bir "deha"dır." Tanburi Cemil Bey bu anlayışa göre yalnızca geçmişin üstatlarından beslenmekle kalmamış onlardan gelen musiki dehlizlerinin barındırdığı zenginliği kendisinden sonraki sanatçı kuşağına aktaran bir köprü vazifesi görmüştür. Nevzad Atlığ (2005) bu kültürel aktarıcılığını şu şekilde ifade eder:

> "Mûsikî icracılığımızda çığır açan üç büyük musikişinas tanıyorum. Bunlardan ilki, Tanbûrî Cemil Bey'dir. Yaşadığı dönemde ve sonrasında hiçbir saz sanatkârı Cemil Bey'in seviyesine ulaşamadı. Tanbûr ve kemençe icrâcılığına kalıcı yenilikler getirdi. Mûsikîmizin vazgeçilmez değerlerini koruyarak, kendisinden öncekilere hiç benzemeyen icrâ biçimleriyle, büyük devrim yaptı. Özellikle tanbur icrasıyla öyle etkili olmuş, ortaya koyduğu icrâ biçimi öylesine benimsenmiştir ki, kendisinden önceki tanbur çalma tekniği kısa süre içinde unutulup gitmiştir. Türk mûsikîsinde enstrümanın nasıl çalınması gerektiğini örnekleyerek, yalnız tanbûr ve kemençe çalanlara değil âdeta, bütün saz sanatçılarına önderlik etmiştir. Kısacası getirdiği yeniliklerle saz icrâcılığımızda büyük bir çığır açmıştır" (s. 182).

Başkaları üzerinde egemenlik kurmaktan çok kendi sazları üzerinde egemenlik kurmayı amaç edinmiş iki virtüoz -Cemil Bey ve Targan- müziğin o güne değin dile getiremediklerini ortaya koymuşlardır. Hüner göstermek, el becerisini sazda en ileri noktaya taşıyarak "sazı yenmek" ve ona ayrı bir kişilik kazandırmak Cemil Bey ve Targan'ın ortak yönleridir. Müzikal sınırların ötesine geçebilme, yeni söyleyiş tarzları ve ifade biçimleri ya da estetik unsurlar keşfedebilme güdüsü mutlak biçimde bir arayışın, buna bağlı bir keşif sürecinin eseridir denebilir. Stravinsky'nin (2000) işaret ettiği "her yaratı, başlangıçta keşfin bir ön beğenisiyle ortaya çıkan bir çeşit isteği gerekli kılar. Yaratıcı eylemin bu ön beğenisi, zaten sahip olunan ama henüz anlaşılabilir bulunmayan, ancak özenli bir teknik çaba ile tanımlanabilecek bir bilinmeyenin öznesine eşlik eder" (s. 45). Tanburi Cemil Bey ellerindeki üstün hareketlerini bütün duyuları kullanarak yapmıştır. O, adeta dış dünyayı işlemiştir ve o dünya üzerinde seslerle egemenlik kurmuştur. Herhangi bir estetik yönelimi kapsamayan sadece pratik amaca yönelik el işçiliği, ancak sanatsal bir bağlamın ve soyutlama yeteneğinin kazanılmasıyla bilince

dönüşür ve insan eliyle bir alet olarak biçimlenir. Bu süreçte tekniğin nesnel yüksek düzeyi aynı zamanda çalışan insanın gelişme düzeyini de gösterir. Söz konusu gelişmeye ait önemli bir noktayı Engels şu şekilde ortaya koymaktadır: "İlk çakıl, insan elinde bıçak olarak işlenene değin büyük bir olasılıkla o denli uzun bir zaman geçirmiştir ki, bunun karşısında bildiğimiz tarih önemsiz kalır. Ama önemli adım atılmıştır: El, artık özgürlüğüne kavuşmuştur ve böylece giderek daha çok beceri kazanmıştır; bu becerilerle birlikte, giderek artan kıvraklık da kuşaktan kuşağa geçmiştir. Bu açıdan bakıldığında el, çalışmanın yalnızca bir organı değil, aynı zamanda bir ürünüdür" (Lukacs, 1978, s. 153). Burada Engels aslında özgül insancıl bir durumu, duyuların incelenmesi ve ayrımlaşması olarak vurgular ve taş devrine dair tarihsel bir kazı yapar. Kısacası, insanın nesneleri algılama yeteneğinin çalışmayla ve deneyimle nitelik kazandığı ortaya çıkmaktadır. Ancak ses-kayıt teknolojisinin sağladığı imkânlarla anlamaya çalıştığımız, icranın ve üslubun öz yapısına ilişkin müziksel bir değerlendirmeden yoksun bir sazı Cemil Bey, Fétis'in deyimiyle "Tamburı kebiri Türkî"[13]yi saf sesleriyle iradeyi doğrudan doğruya ifade ederek sanatın en ideal aracı haline getirmiştir.

Bununla birlikte virtüozite kavramı Cemil ve Targan'ın sanatları söz konusu olduğunda teknik maharetin çok ötesinde anlamlar içeren bir olguya dönüşür. Serhan Aytan'a göre Cemil Bey "kemençesi ile "Ayşanım, Fatmanım" diye resmen konuşuyor. Cemil Bey, bunu oyun olsun diye yapmamış bana göre, resmen sazında nereye geldiğini göstermiş, açıkça mütevazılıkla, bu oyuncak değil, herkes oyun zannediyor" (Kızıltuğ, 1995, s. 27). Bu bakış açısı Cemil Bey'in sazındaki başarısının ortaya konmasında önemli bir tespit gibi görülse de sosyokültürel bağlam açısından oldukça zayıftır. Cemil Bey'in ileri düzeyde bir hayal gücüne sahip olduğu zaten ninni ve çoban taksimlerinden kolayca anlaşılmaktadır. Söz konusu durumu Cemil Bey, pastoral temaları ve tasvirleri resim sanatındaki post-empresyonizm hareketinde (1880-1905) olduğu gibi nesnelerin cisimselliği ve duyguların renkler yoluyla ifade edilmesi gibi unsurların üzerinde bir yaklaşım ve tarz olarak kullanmıştır. Yaylı tanburla çaldığı ninnisinden ve kemençesinden "Fatma Hanım, Hatçe Hanım!" gibi sözcüklerin hemen hemen harfi harfine duyulması konusu Tanburi Cemil'e sorulduğunda vereceği cevap onun hangi şartlar altında sanatını yapmaya çalıştığının açık -bir o kadar da düşündürücü- göstergesidir: "Hayır, bunun mûsıkîde kıymeti ve yeri yokdur. Fakat halkın rağbeti o cihettedir. Onun için oldu" der (Mesud Cemil, 2012, s. 107). Aslında durum çok açıktır. Osmanlı-Türk musikisinin hamisi, -saray-

[13] Hüseyin Sâdeddin Arel'in (1990) *Türk Mûsıkîsi Kimindir* adlı eserinde Fétis'in iddialarına yanıt verirken tanburun üstündeki Türklük imzasına değinmektedir (s. 9).

tercihini alafrangadan yana belirlemiştir. III. Selim ile zirveleşen bir "klasik dönem" yerini gittikçe baskın olan güce doğru bırakmış; kurumsal ve kuramsal altyapısı henüz kendi topraklarında var olmayan bir müziğin önemsenmesiyle sonuçlanmıştır. Dönem müzisyenleri gibi Cemil Bey de topluma yönelmiş, eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlamıştır. Bu durumun benzer bir acı ifadesi devrin diğer bir önemli ismi Vasil'den geliyor: "Aklım olsaydı alafranga keman çalar; böyle, meyhanelerde kemençeyle ekmek parası kazanmağa uğraşmazdım" (Mesud Cemil, 2012, s. 133).

Osmanlı-Türk musikisi ses evreninde büyük bir mirasın işleyicisi konumundaki iki üstadın artık dönüşen bir kültür dünyasında müziğin metâlaşma sürecinde rasyonelleşen boyutları standardizasyon çerçevesinde ekonomik uzlaşma zeminine oturmuştur. Artık 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanat eseri, para gibi bir değişim değerine sahiptir. Eserler kadar sanat da metalaştırılarak bir değişim değeri niteliği kazanırken nesne olarak değerlendirilmektedir. Sanat alıcıları sanatçıya yön vermeye çoktan başlamışlarıdır bile. Hayatı sürdürebilme zorunluluğu müziğin sanatsal ifadesinin git gide popülerleşmesine neden olmuş, böyle bir piyasanın hâkim olmaya başlamasıyla da talebe göre davranmak toplumsal bir refleks haline gelmiştir. Hızla değişen bir dünya içinde en çok kültür alanında değişimin örneklerine rastlamamız somut adımları gözlemlemek açısından kolaylık sağlar. Duygular ve düşünceler bununla beraber sanat biçimleri değişmektedir. Bunlar olurken sanatçı yeni bir kimliğe bürünmektedir. Bütün bu yaşanan süreç sanatçının dışında değil, onun dünyasında ve onunla birlikte gerçekleşmektedir.

Doğu ve Batı Arasında Yeni Bir Sadânın Peşinde

Hüseyin Sâdeddin Arel, *"Türk Mûsikîsi Kimindir?"* adlı meşhur monografisinin sonuç kısmında milli musikiyi konservatuarda kabul edip mümkün olduğunca bestekâr yetiştirmenin önemine değinirken bir bestekârın sahip olması gereken sıfatları da kaydeder. Burada sayılan kriterler 1) doğuştan musikiye istîdadlı olmak 2) en az yüksek tahsilini bitirmiş bulunmak ve bununla da yetinmeyerek genel kültürünü genişletmek 3) Türk ve Batı musikisini, her ikisinde bestekârlık yapabilecek kadar, iyi bilmek ve 4) musikiden başka bir meslekle uğraşmamak. Arel'e göre bu dört şart bestekârlık arasının dört tekerleğidir (Arel, 1990, s. 322). Onun bahsettiği bu kıstaslara sahip olan isimlerin başında Şerif Muhiddin Targan gelmektedir. Osmanlı-Türk musikisinde virtüoz icracı konumunun yanı sıra Batı müziğinin klasik repertuarına da büyük bir vukufu olan Targan'ın besteciliği bu yönüyle de değerlendirilmeye ihtiyaç hisseder.

Son dönem Osmanlı insanının ruh dünyasını biçimlendiren, eğitimli sınıflar arasında yaşamın bir unsuru haline gelen Batının sanatı ve edebiyatı elbette belli ölçülerde Cemil Bey ve Targan gibi büyük yeteneklerin icralarında ve sanatsal üretimlerine katkı sağlamıştır. Sanatkârın farklı seziş ve anlatış özelliği, onun estetik zevki ile doğrudan ilgilidir. Estetik zevk ise, yaşanan kültürün haddeden geçirilmesidir. Tural'a (1991) göre sanatkâr, "ister uyuşan, ister çatışan duygu, düşünce, hayal ve davranışlara sahip olsun, içinde yaşadığı cemiyetle bir takım münasebet ve bağlar kurar" (s. 26). Bu eşsiz yaratımlarla içinde bulunduğu toplumun hislerine ortaklık eder. Böylece bir taraftan bir bilinç ortaya çıkarken bireysel kimlik de sosyal kimliğe dönüşmeye başlar. Bir geçiş dönemi toplumu olan Osmanlı son döneminin kültürel izleri, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki etkileşimler ve travmatik kopmaların yarattığı değerler sistemi son dönemin sanatsal dehaları üzerinde izlerini ortaya koyacaktır.

Tanburi Cemil Bey'in operadan hoşlandığı, klasik müziğe meraklı olduğu dönemin tanıklıklarında sabittir. Oğlu Mesud Cemil, onun evde taksimlerinde Strauss valslerinden kimi motifleri denediğini anlatır.[14] Cevad Memduh Altar ise Meşrutiyet sonrası Pera'da verilen bir konserde sahne arkasından sahnedeki piyanistin Chopin nağmelerinin onu nasıl etkilediğini kaydeder. Benzer biçimde Cemil Bey'in hamilerinden Yanyalı Ferik Mustafa Paşa'nın oğlu Mahmut Demirhan Mesud Cemil Bey'e yazdığı bir mektupta Pera'da dinledikleri Batılı temsillerin ve operetlerin Cemil'in ruhunda nasıl tesirler uyandırdığını aktarır.[15] Cemil Bey'in müziğinde sınırlı ölçülerde olan Batı müziği etkileri Targan'ın sanatında daha fazla kendisini hissettir. Targan, aynı zamanda Batı müziğinin de seçkin bir icracısıdır. Onun ud'u Batılı bir saz gibi kullandığına yönelik iddialar, saza yönelik oluşturduğu repertuvarda kapris ve etütler yapması bu kaynaktan nasıl beslendiğini göstermektedir. Mesud Cemil Bey, Targan'ın (1936b) yılında İstanbul'da verdiği bir konserin

---

[14] "Tam olgunluk zamanlarında alafranga mûsikî notalarıyle uğraşır, onlardan aldığı ilhâmlarla taksîmlerinde zarif, yeni nağmeler icad ederdi; plaklarındaki taksîmlerde bunu sezmek mümkündür. Hattâ bazen kendisinden Ştraus'ın (Strauss) o nefis valslerinden parçalar bile duyardım" (Mesud Cemil, 2012, s. 132).

[15] Burada yer alan ifade aslında Cemil'in geniş bir müzikal evrenden beslendiğinin tarihsel göstergesidir: "O zamanlar bazı İtalyan kumpanyalarının Beyoğlu'nda oynadıkları Karmen (Carmen), Rigoletto gibi meşhur operaları seyreder, dinlerdik; bizim Pembe Kız'ımızla, Leblebici Horhor'u da büyük bir alâkayla dinlerdik. Cemil bunları çok takdir ederdi. Avdetde bu teessür ve ilhamla artık bizim peşrev ve şarkı tarzlarımızda da bir yenilik, mâhiyetini ve hududunu tayin edemediğimiz bir başlıkla Garb ilim ve usulüne daha yakın ve tahassüslerimizin ifâdesine daha kâbiliyetli -herhalde kendi varlığımız ve benliğimiz dâhilinde- kalıblar icâd etmek lüzûmunu konuşurduk" (Mesud Cemil, 2012, s. 134).

kritiğini yaptığı yazıda onun bu üstün müzikalitesinin ve yeteneğinin sınırlarının keşfine çıkar. Ona göre:

> "Viyolonsel ile udu, şarkla garbı aynı sahne üzerinde, âdet hilâfına, kavgasız gürültüsüz birleştiren san'atkârın programındaki ud kısmı gelmişti. Ud üzerindeki görülmemiş ve işitilmemiş tekniğiyle kendi eserlerini ve etütlerini çalan Şerif Muhiddin gene kendi eserleri olan saz semailerine gelince konserin başından beri devam eden alkışların makamında, Hüzzamdan, Nihaventten ateş alan bir kuvvet peyda olmuştu. Güzide virtüoz üç defa yeniden sahneye çağırıldı ve üçünde de programın haricinde olarak gene kendi eserlerini çaldı. Ud'da sade görülmemiş değil, yaklaşılamamış olan bir ajilite başlarımızı döndürdü. Programın son kısmında (Bach), (Faure), (Falla) ve (Popper) den çaldığı eserlerden maada gene program harici olarak ve büyük coşkunluk ve ısrarla tiyatroyu çınlatan alkışlara karşı san'atkârlara has bir cömerdlikle Popperden son derece hareketli iki eser daha çaldı ve hâlâ süren alkışlar arasında konser bitti. Şerif Muhiddin ancak kendisi dinlenerek hakkında bir fikir edinilecek bir artisttir. Sözle ifade edilmek istenen meziyetlerini tasvirde muvaffakiyet belki de mümkün değildir. Onu bu yazıdan daha iyi tanımak isteyenler, çok temenni ettiğimiz ikinci bir konserinde bu fırsatı kaçırmamalıdır" (s. 6).

Mesud Cemil Bey'e (1936a) göre Batının büyük virtüozlarının Şerif Muhiddin'e hayranlıkları boşa değildir. Ona göre "Türk musikisi ve sazları hakkındaki fikirleri ya pek mahdud, yahut yanlış olan bu dünyanın en büyük 'virtuose'leri Şerif Muhiddin'in ud çalışındaki kalitesi karşısında yeni bir dünya keşfedenlere hâs hayret ve sevinci duymuşlar ve sazendelik, ne demek olduğunu bizzat kendileri pek iyi bildikleri için en çok ve anlayarak takdir edenler de gene onlar olmuştur" (s. 3). Mesud Cemil'in Targan'ın sanatı için söylediği sözlerin bir benzeri Hasan Âli Yücel tarafından Cemil Bey için kurgulanır. Yücel'e göre (1950) Cemil Bey, Türk musikisinde alaturka-alafranga ikiliğini ruhunda eritip birliğe ermiştir. Şedaraban saz semaisi, bu birliğin ifadelerinden biridir. Bununla Cemil Bey, bir şey anlatmak ister gibidir. "Bak, ben sana demedim mi? Yapma, içim kırılır, içimdeki her şey kırılır, işte kırıldı. Ey hayat, ey mukadderat, bu kadarı olur mu?" der gibidir. Tıpkı, kolunu bükerek işkence yapana "Bükme, kırılır" diyen stoicien haliyle "işte gördün mü, dediğim çıktı; içim kırıldı" cevabını nağmelerle vermektedir. Saz semaisinin sonlarına doğru ifade değişir. "Ne yapalım, hadi böyle olsun. Bunun da bir zevki var" diyen mütevekkil bir mâna ile bu güzel hitabe, sona erer (s. 2).

Gerek Cemil Bey gerekse Targan, ortaya koydukları ürünlerle kültürlerinin zengin yüzünü yansıtmış, canlandırmış icracılardır. Yahya

Kemal Paris'ten döndüğünde ve kendisinin ifade ettiği gibi kendi kültürüne üstten bakan bir tavra sahip olduğunu belirtirken bir dostunun evinde dinlediği Cemil Bey, ona "memleketinin kültürüne altın bir kapıdan girmesini" sağlamıştır (Mesud Cemil, 2012, s. 223).Yine benzer biçimde Targan kendisine yepyeni bir yaşam kurma mücadelesini New York'ta sürdürürken gönüllü sürgün konumundaki Mehmed Âkif, Mısır'da onun plaklarını dinleyerek mütevazı evinin duvarlarını aşarak ülkesiyle bağını kurabilmiş, özlemini azaltabilmiştir. Yahya Kemal Varşova'daki elçilik görevi sırasında ülkesine olan hasretini Cemil plaklarıyla gidermeye çalışmış, *Kar Musikileri* adlı şiirini büyük sanatkâra ithaf etmiştir. Tanburi Cemil'in *Ruhuna Gazel* adlı şiirinde de onun Türk kültürü için taşıdığı öneme gönderme yapmıştır. Mehmed Âkif ise Safahat adlı eserinin 7. Kitabı olan *Gölgeler*'i büyük hayranlık beslediği Şerif Muhiddin'e adamıştır. Bir Sosyolog gözüyle sanat dallarında Batı kültürünün ışığı ile kendi değerlerine bakmanın ve kendine dönmenin gerekliliğine inanan Hilmi Ziya Ülken (1950) Cemil Bey gibi üstatların kültürel aktarımdaki rollerine şu şekilde gönderme yapmıştır.

> "Şiirde Yahya Kemal, Rıza Tevfik eski hazinelerimizin iki mühim kapısını açtılar. Ondan sonraki bütün nesillerde alafrangalık ve sahtelikten kurtuluş bu ilk hamleden kuvvetini almaktadır. Mimaride Kemaleddin bize âbidelerimizin değerini gösterdi. Fakat modern mimarinin bütün tecrübelerinden geçtikten sonra eski değerlerimizi bu zaviyeden canlandıran yeni neslin hareketi daha etraflı oldu. Resimde Hamdi Beyle başlayan tarihi görüş sonraki nesillerde devam etti. Fakat yeni nesil Anadolu'yu şehir şehir gezerek memleketin havasını resme koydu. Minyatürü canlandırdı. Musikide piyasaya düşmüş ve müptezelleşmiş alaturkanın, gırtlağımızın teşekkülüne, dilimizin bünyesine uymadan yapılmış acemice alafranga kopyalarının buhranlı devrinden sonra Tanburi Cemil, Dede Efendilerin an'anesini diriltti. Yeni nesil Türk musikisinin lahinlerini yeni hayata çıkarmakla kalmıyor, garba tanıtmaya çalışıyor" (s.2).

Hilmi Ziya'nın ifadeleri etkileyici olmakla birlikte kronolojik bir düzeltmeyi de gerekli kılmaktadır. İlk olarak ismini andığı ve şiirde eski hazinelerin kapısını açtığını belirttiği Yahya Kemal'e aslında mızrabıyla gençlik yıllarında o kapıyı açan Cemil Bey olmuştur. Paris'ten yeni gelmiş Batı kültürüne hayran bir genci kendi kültürünün zenginlikleriyle tanıştırmak Cemil Bey'e ait bir ayrıcalık olmuştur. Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan Osmanlı-Türk musikisi içinde Osmanlı son döneminde saz icrasına yepyeni soluklar getiren, tavır değişikliğiyle kalmayıp, başkalaşan hayat biçiminin müzikal sunumunu temsil eden yaratıcılar olmuşlardır.

Sonuç

Mustafa Sazeri "Her yüzyılda bir kuyruklu yıldız gelir, Cemil de dünyamızdan kuyruklu yıldız gibi geldi geçti" demiştir. Sazeri'nin Tanburi Cemil'in dehasını ifade için söylenmiş bu sözleri gerçekten çok yerindedir. Sanat dünyasına açılmamış bir toplumda kendi kapalı ortamında yaşamış olması Tanburi Cemil Bey'i dünyanın sayılı virtüozları arasında yer almasını önleyememiştir (Özgen, 2009, s. 45). 30 Temmuz 1916 tarihli Tasvir-i Efkâr gazetesinde yer alan yazıda Cemil Bey'den Osmanlı musikisinin bir *necm-i dırahşanı* [en parlak yıldızı] olarak söz edilmesi bu durumun bir yansımasıdır (Yılmaz, 2013, s. 7). Cemil Bey'in yaydığı parlak ışık kendisinden sonraki bütün icracılar üzerinde etkili olduğu gibi virtüoz haleflerinin çıkmasına da imkân sağlamıştır.[16] Targan, Cemil Bey'in açtığı yolun ud'daki en önemli temsilcisi olmuştur. Her ikisi de Osmanlı modernleşmesinin kültürel alandaki önemli portreleri arasına girmiştir. Modernleşme yolunda ilerleyen birey, toplum ve kurumlar köklü bir değişiklik geçirmektedir. Cemil ve Targan artık kimliklerini doğup büyüdükleri aidiyetleri olan gruplardan, bağlardan almamaktadırlar. Onlar için kimliklerinin içini doldurma eylemi bireysel bir seçenek meselesidir. Cemil Bey'in ve Targan'ın kendi bireyselliklerini dile getirme arzuları onların bir parçalarının romantizmin içinde olduğunu göstermektedir. Doğayı, aşkı, acıyı, güzeli ve ölümü bireysel ifadelerinin coşku ve duygularını "ben kültünü" hissederek romantik dünya görüşleriyle 20. yüzyıla taşımışlardır. Sennett'in (2013) belirttiği gibi "Romantik icracı içkin bir deneyim haline getirirken bir metni hem çalmak hem de onu kendi benliği için dönüştürmek zorundadır" (s. 261). Bu iki üstat ruhlarındaki eşsiz seslerin ileticileri konumundaki parmaklarını sadece onlara itaat eden bir hizmetkâr olarak kullanmadılar. Onlarla dönemlerinde yer alan tüm ses düzenleme kodlarını yıkıp yeni bir estetik önerdiler. Kolay kalıplara alışmış kitleleri yeni bir müzik kavramı ve estetik tasavvuruyla tanıştıran bu yaratıcılar; yaşadıkları toplumun önünde giden, toplumun genelinden farklılaşarak ve akılcı dünya görüşleriyle toplumsal sanat kalıplarına yön tayin edici şekilde hareket eden dehalardandır.

[16] Bu değişim döneminde Cemil Bey'in tanburda yaptıklarını Targan ud'da, Münir Nurettin ses icracılığında, Refik Fersan ise bestecilik sahasında gerçekleştirmişlerdir (Bardakçı, 1995, s. 12).

Kaynakça

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, cilt 5, ss. 1212-1236.

Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Altar, C. M. (2009). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Arel, H. S. (1990). *Türk Mûsikîsi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arslan, F. (2011, Bahar). Zühdi Rıza'nın Kaleminden İsmail Fenni Ertuğrul ve Musiki Çalışmaları. *Türkiyat Mecmuası*, C. 21, 97-113.

Balcı, E. (2005). *Nevzat Atlığ: Mûsikîmizle Övünmemiz İçin*. (2. baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1991). Türk müziğinde virtüozluk arayışı. Cumhuriyet Gazetesi. 23.02.1991. s.7.

Behar, C. (2012). *Aşk olmayınca Meşk Olmaz*. (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher, M. H. (1993). *Şerif Muhiddin Targan: hayatı, besteciliği, eserleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Danielson, V. (2008). *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu*. Nilgün Doğrusöz & Cem Ünver (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Endres, F. C. (2013). *Osmanlı Binbaşı Endres İttihat Terakki ve Osmanlılar*. Güray Beken (Çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.

Ersoy, A. (1983). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Gezgin, H. S. (1999). Edebi Portreler. Beşir Ayvazoğlu (Haz.). İstanbul: TimaşYayınları.

Güntekin, M. (2001). Şerif Muhiddin Targan: Peygamber torununun müziği, belgesel albüm. İstanbul: Kaf Müzik.

Güray, C. (2006). *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, Ankara.

Işıktaş, B. (2015). Şerif Muhiddin Targan: As The Actor and Indicator of Modern Compounds. Musicult'15, Music and Cultural Studies Conference Proceedings, May 7-8, İstanbul: Dakam Publishing.

Işıktaş, B. (2016a). *Impact of Recording Technology Between Art and Mass Culture: Tanburi Cemil Bey.* Recent Researches In Interdisciplinary Sciences. Recep Efe, İsa Cürebal, Gulnara Nyussupova, Emin Atasoy (Ed.). (238-255). Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

Işıktaş, B. (2016b). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüozite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Kızıltuğ, F. (2015). *Müzik Sohbetleri*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Kolukırık, K. (2015). *Türk Müziği Tarihinde Dârü'l-Elhân ve Darü'l-Elhân Mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.
Levendoğlu, O. (2004). XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17(*2), 131-138.
Lukacs, G. (1978). *Estetik I*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
May, R. (2015). *Yaratma Cesareti*. Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
Mert, T. (2007, Haziran). Hacı Ârif Bey: Devr-i Sâbıkta Bir Bankerzede, *Türk Edebiyatı Dergisi*, sayı 404, s. 48-49.
Mesud Cemil (1936a, 4 Ocak). Musiki: Şerif Muhiddin Targan ve Konseri. Cumhuriyet Gazetesi.
Mesud Cemil (1936b, 8 Ocak). Musiki tenkidi: Şerif Muhiddin Targan Konseri. Cumhuriyet Gazetesi, s. 6.
Mesud Cemil (2012). Tanbûrî Cemil'in Hayâtı. Uğur Derman (Haz.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı.
Ortaylı, İ. (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
Öğün, S. S. (2000). *Türk Politik Kültürü*. İstanbul: Alfa Yayınları.
Öğün, S. S. (2016). Ustalar OMAR'da. Gönül Paçacı (Yay. Haz). İstanbul: Pan Yayıncılık.
Özgen, İ. (2009). *Sanatı Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Özgen, İ. (2012). *Avludaki Ses*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
Paçacı, G. (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak [Neşriyât-ı Musikî]*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
Racy, A. J. (2003). Making Music in the Arab World: The Culture and Artisity of Tarab. United Kingdom: Cambridge University Press.
Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Serpil Durak & Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Stravinski İ. (2000). *Müzik Sanatı*. İhsan Aktay (Çev.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Tanrıkorur, C. (2003). *Sâz u Söz Arasında*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
Tanyol, C. (1985). *Türk Edebiyatında Yahya Kemal, İnceleme ve Anılar*. İstanbul: Remzi kitabevi.
Todorov, T., Foccroulle, B. ve Legros, R. (2014). Sanatta Bireyin Doğuşu. Esra Özdoğan (Çev.). (3. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Tural. S. K. (1991). *Zamanın Elinden Tutmak*. Ankara: Ecdad Yayınları.
Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Ulunay, R. C. (1967a, 15 Eylül). Takvimden Bir Yaprak, Şerif Muhittin Targan. Milliyet Gazetesi.
Ulunay, R. C. (1967b, 3 Ağustos). Takvimden Bir Yaprak, Tanburi Cemil Merhum. Milliyet Gazetesi, s. 2.
Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman: Fonograf, Gramofon, Taş Plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
Velioğlu, S. (1978). *Akıl Hastası ve Sanatçı*. İstanbul: Yaşam Yayınları.
Yılmaz, Z. (2013). *Tanburi Cemil Bey*. İstanbul: Çağlar Mûsikî Yayınları.
Yücel, H. Â. (1950, 7 Şubat). Pazartesi Konuşmaları: Tanburi Cemil Bey. Ulus Gazetesi, s. 2.

ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM

Müzikte Performans

Performance in Music

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

FULL TEXT BOOK OF THE SYMPOSIUM

Editörler/ *Editors*:
Prof. Gülay Göğüş
Doç. Ersen Varlı

OSMANGAZİ
BELEDİYESİ

BURSA
OSMANGAZİ BELEDİYESİ YAYINLARI
Ulubatlı Hasan Bulvarı No: 6 Santral Garaj / Bursa
Tel: 0.224.444 16 01 Faks: 0.0224.270 70 63
www.osmangazi-bld.gov.tr

Uluslararası Müzik Sempozyumu
MÜZİKTE PERFORMANS
Sempozyum Tam Metin Kitabı

International Music Symposium
PERFORMANCE IN MUSIC
Full Text Book of the Symposium

Editörler/ *Editors:*
Prof. Gülay Göğüş
Doç. Ersen Varlı

ISBN 978-605-66006-9-2

1. Basım/ *1. Edition*
Aralık/*December* 2016

Yayın Hazırlık/ *Printing Preparation:*
Gaye kitabevi

Baskı/ *Printing:*

Printed in Bursa / Turkey

Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüoz:
Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan.....234
Two Virtuosos That Heralded the Last Renaissance of Old Music:
Tanburi Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan
BİLEN IŞIKTAŞ

Klasik Türk Müziği Saz İcracılığı Açısından Perde Kaldırma:
Sadreddin Özçimi Örneği.....259
Fret Removing in Terms of Classical Turkish Music Performers: A Case Study Sadreddin Özçimi
NİHAT OZAN KÖROĞLU, GAMZE NEVRA KÖROĞLU

Sanatçı ve Akademisyenlerin Bağlamadaki Performans Algısı..... 273
The Perception of Artists and Academicians on Bağlama Performance
ATTİLA ÖZDEK

Öğrencilerin Bağlama Performans Algısına Yönelik Görüşleri (Konya Örneği) 289
Students' Views for The Perception of Bağlama Performance (Konya Example)
EZGİ DEMİRKAYA, ATTİLA ÖZDEK

Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Performans Dersleri
Akademik Başarı Puanlarının Çeşitli Değişkenlerle İncelenmesi.....307
Evaluation of Academic Achievement Grades With Variables Among Music Department Students in Fine Arts Faculties
HAKAN BAĞCI, ÜMİT KUBİLAY CAN, HASAN HAKAN OKAY

Klasik Müzik Performansçılarında "Müzik Algısı" ve Diğer Müzik Türlerine Yönelik
Yaklaşımlar..... 325
"Music Perception" Among Classical Music Performers and Their Approach Towards Other Types of Music
ALEV SEZER, ÇİLER AKINCI, FIRAT KUTLUK

Performansa Şekil Veren Bir "Alan" Olarak "Fullmoon" Örneği..... 333
"Fullmoon" , The "Field" As A Performance Changer
BURÇE ULUBİLGİN

Popüler Müzik Performansında Eşyararsallık (Symbiosis) İlişkileri: Eurovision
Şarkılarında Sahne Şovu.....349
Symbiosis Relations in Popular Music Performances: Stage Show in Eurovision Song Performances
BUKET GENÇ

Elektronik Dans Müziğinde Melezlik ve Dj Stratejileri 358
Hybridity In Electronic Dance Music and Dj Strategies
ASLI ARIKAN

Çalgıdaki Başarı Hedefi Yönelimi Ölçeğinin Geliştirilmesi.....370
The Development of The Achievement Goal Orientations Scale in Musical Instrument
MEHTAP AYDINER UYGUN

Alexander Tekniği İle Performans Kazanımları: Deü Konservatuvar Örneği.....384
Performance Achievement With Alexander Technique: Deu Conservatory Case
BAŞAK GÖREN

ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM

Müzikte Performans
Performance in Music

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI
FULL TEXT BOOK OF THE SYMPOSIUM

EDİTÖRLER: PROF. GÜLAY GÖĞÜŞ, DOÇ. ERSEN VARLI

ISBN 978-605-66006-9-2

ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM
Müzikte Performans
Performance in Music

ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM
Müzikte Performans
Performance in Music
SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI
FULL TEXT BOOK OF THE SYMPOSIUM
EDİTÖRLER: PROF. GÜLAY GÖĞÜŞ, DOÇ. ERSEN VARLI