

MEKÂNDA MÜZİK VE İNSAN

Nazende (ÖZTÜRK) YILMAZ

Mekân kavramı genel anlamda ele alındığında sınırsız bir özellik taşır. Mimari açıdan değerlendirirsek bazı tanımlar ve yapılarla belirginleşir. Kullanım amacı, iç-dış ilişkisi gibi değerlerle insanın oluşturduğu yaşama alanları, ayrıntılı biçimde yönlendirilen yapılardır. Müziğin mekânla ilişkisi, mekân mimari bir yapı olarak ele alınırsa pek çok yönden incelenebilir. Müziğin mimariyi, mimarının müziği yönlendirdiği dönemler olduğu gibi, bir yapıda ritim, ölçü, armoni ve kompozisyon değerleri gibi müziğe ait kavramlar gözlemlenebilmektedir. Kimi binaları başlı başına birer müzik aleti olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak mekânı, tarih öncesi dönemde mağara örneği olarak alırsak, doğal bir oluşum olmasına rağmen mesken hizmeti veren bir hacim olduğunu görürüz. İnsanı merkez alarak mekân-müzik ilişkisinin tarihçesini de bu tarihlerden başlatmak yanlış olmaz. Çünkü elde edilen son bulgular, müzik aleti kullanımını zannedilenden çok daha gerilere taşımaktadır.

Muhtemelen ilk yapılan müzik aletleri ritim elemanları yani vurmalılarıdır. Kalıcı olmadıklarından kamış flütlerin en erken tarihi saptanamaz. İlkel topluluklarda ses çıkaran aletlerin yalnızca bir iletişim aracı olarak kullanıldıkları düşünülebilir. Söz konusu rastgele çıkan sesler yerine belirli nota aralıkları olunca daha farklı bir değerlendirmeye gitmek gerekebilir. 1999 yılında Çin’de bulunan “çalınabilir durumda”ki en eski müzik aleti olan kemikten yapılmış bir flüt M.Ö.9000’lere tarihlendirilmiştir. Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarından çok daha öncesine dayanan bu aletin kamış yerine kemik gibi daha kalıcı bir malzemeden yapılmış olması, estetik amacının ötesinde kültürel bir değer de taşıdığını, astronomi gibi farklı bilimlerle ilişki içinde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir¹. Buradan müzik, doğa ve matematik ilişkisi belki de “Taş Çağı” adıyla nitelendirdiğimiz kültüre dayandırılabilir.

¹ J.B. VERRENGIA, Oldest [*playable*] Instrument Found in China (Çin’de Bulunmuş olan en Eski Çalınabilir Alet) , “Arizona Republic Newspaper”

Doğadaki matematik, müzik kadar mimari ile de bağdaştırılmıştır. M.Ö. 4.yüzyılda bu konu doğuda ele alınmaktaydı. Konfüçyus; “Müzik, gök ile toprak arasında bir âhenktir” demiştir. Aynı çağda, yeryüzü ile gezegenler arasında var olan matematiksel armoninin müzikte de var olduğunu söyleyen Mısır asıllı Pisagor, bu düşünceye ilk temeli atmıştır diyebiliriz. Astroloji, müzik, sayı ve matematik dörtlüsünden oluşan “Quadrivium” fikrini muhtemelen Mısır’daki rahip okullarından almıştır. Buradan geliştirilen “Altın Oran” değerleri Yunan sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Parthenon tapınağı bu oranların kullanıldığı önemli bir örnektir. 150 yıl sonra Platon, bu doktrini mimarlıkla doğrudan ilişkilendirerek kullanmaktadır. 'Timaeus' adlı kitabında dünya mimarını; ‘müzikal oranlara uygun biçimde gezegenleri ve dünyayı bölümlere ayıran ve kaostan düzen çıkaran’ olarak tanımlamaktadır. Romalı Vitruvius *De Architectura* adlı, mimarlığın temel kitabı sayılan eserinin beşinci kitabında Antik Yunan tiyatrolarının akustik yapısı ve müzik değerleri üzerinde ayrıntılı biçimde durmaktadır

Antikitede, sosyal hayatın önemli bir parçası olan müzik icrasının iç mekânlarda duvar resmi olarak yer aldığını görüyoruz. Tek düzlem üzerinde, mekân değerlerini içermeyen bu resimler döneme ait müzik aletleri hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. Yine de kompozisyonlardan müziğin türünü ve buna bağlı olarak tapınak, saray, sivil bir mimari ya da açık alanda icra edildiğini çıkarmak mümkündür. Mısır’da mezar duvarlarında, Yunan’da ise figürlü vazolarda işlenen müzik teması, günlük yaşam ya da tanrıların yer aldığı dini müziği konu alabilmekteydi. Mısır ve Ön Asya’da doğan “Tanrı Kral” inancı², mabetlerde yapılan dini müziğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra, Eski Mısır’da, hasat, ekim ve büyük abidelerin yapımı esnasında yapılan ritmik bir eşlik müziği de gelişmiştir³. Henüz tek sesli müziğin icra edildiği bu mekânlardaki bezemelerde derinlik anlayışının olmaması görsel sanatlarla müzik arasındaki bir paralellik gibi görülebilir. Yunan Sanatından aldıkları katı klasikçiliği kendilerine göre yorumlayıp daha duyarlı, ifadeci bir üsluba çeviren Etrüskler’de, figürlerin hareketinden ve arka plan değerlerinden, bir mekân hissini geliştirmekte olduğu anlaşılır. Nota yazılımı söz konusu olmadığından aynı ifadeci anlayışın müziğe ne şekilde yansımış olduğunu tahmin etmek güç görünüyor. Yine diğer topluluklarda olduğu gibi şölen, cenaze töreni, dini ve askeri törenler müziği gerekli kılarken, birlikte çalışma, spor, avcılık faaliyetleri ve tiyatrolarda da birkaç müzisyenin bir araya gelip müzik icra ettiklerini resimlerden anlıyoruz. Böylelikle mekân sınırlamasının olmadığı hayatın hemen her alanında,

² N. İPŞİROĞLU- M. İPŞİROĞLU, Oluşum Süresi İçinde Sanatın Tarihi, 15

³ Filiz KAMACIOĞLU, Resim, Mimari, Müzik İlişkisi ile Sanat Tarihi, 7

yapının içinde ya da açık alanda icra edilen bir müzik anlayışıyla karşılaşırız. Muhtemelen en eski alet olan vurmaları dışında, bütün bu medeniyetlerde başı çeken iki saz bir çeşit flüt olan aulos ve telli bir saz olan lirdir. Her ikisi de tanrı atribüleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hıristiyanlık inancının yaygınlaşmasından sonra müzisyen Apollon figürünün yerini mezmurları ve sesiyle etkileyen Davut Peygamber alacak ve zaman içerisinde çaldığı enstrümanlarda da çeşitlilik görülecektir.

Ptolemaios ya da araplarca bilinen adıyla Batlamyus ise, batıda Kopernik'e kadar geçerliliği olan ve dünyayı merkez alan teoremin sahibidir. MS.II.yüzyılda yaşamış olan Yunanlı astronomun, "Armoniler" adlı eserinde yıldızlar ve gezegenlerin hareketinin klasik müzik ölçülerine denk bir armonide oldukları görülür. Hıristiyanlığın ilk devrelerinde Augustine, ve Boethius gibi düşünürlerin müzik üzerine görüşleri sanatı, mimaride tinsel düzeni oluşturan kozmik armoni oluşturma yönünde etkilemiştir. Gotik mimarideki simetrik yapı, üç giriş kapısı, üç galeri ve iki kuleden oluşması gibi sayısal değerleri ve oranları müziktekilerle bağdaşmaktadır. Chartres Katedrali'nde olduğu gibi "dondurulmuş müzik" olarak adlandırılan ortaçağ yapılarında müzikal ölçüler ve konsonanslar ilahi bir armoni oluşturmak üzere gotik yapının elemanları üzerinde uygulanmıştır. Yine matematik, müzikal değerlerin uygulanma aracı olarak mimaride kullanılmıştır. Ancak gotik yapılarda insan, bu evrensel değer ve boyutlar karşısında ezilmektedir. Çünkü Ptolemaios'un astronomide koyduğu sınırı, düşünce alanında Aristo gerçekleştirmiş ve skolastik görüş dini çerçevede insanı belli kalıplar içine hapsedmiştir. Bir yandan da neoplatonik görüş, hem mistik boyutuyla inanca değer katıyor hem de insanı, doğayı incelemekten alıkoyarak, dünyayı tek ve ilahi gerçeğin bir gölgesi konumuna getiriyordu. "Mimesis" kavramı, ruhun evrendeki uyumu örnek almasını anlatıyordu⁴. Kutsal metinlerin ezberlenmesini kolaylaştırmak için müzik, dini öğretmenin bir yolu olarak kullanılıyordu. Eski Yunan ve Bizans makamları kullanılarak, yalnız erkeklerden oluşan korolarca tek sesli müzik icra ediliyordu. Papa Gregorius (540-604)'un derlediği dini ezgiler, yani "Gregoryen ilahileri" de bu dönemde yaygınlık kazanmıştır. Bu ilahiler Roma'daki St.Peter Bazilikası için bestelenmiştir. Ses çakışmalarına imkan veren bu erken hıristiyan yapısı, çok sesli müziktekine benzer bir armoninin oluşmasını sağlayan mekânlardan biridir. "İyi akustik için planlama" adlı eserinde binadaki akustik koşulların nasıl bir müzik türünün geliştirdiğini anlatan Hope Bagenal, "Günümüzde Westminster Katedrali'nde duyulan çoksesli müziğin ortaya çıkmasının nedeni,

⁴ L.E. ROWELL, Thinking about music (Müzik Hakkında Düşünmek), 40

kiliseye özgü bina biçimi ve Latince'ye özgü açık sesli harflerdir..." demektir.⁵ Romanesk'te başlayan ilk çok sesli "organum" XII. yüzyılda, Notre-Dame Okulu tarafından geliştirilmiştir. Dinî müziğin niteliği değişmeye başlamıştır. Daha sonra motet ve "pozitif" adı verilen sabit org geliştirilmiş ve tek sesli müzik anlayışının dışına çıkmıştır.

Yine de ortaçağ sanatını kilise hakimiyetiyle sınırlı tutmak doğru olmaz. Her ne kadar kutsal kitapta adı geçmeyen enstrümanlara "şeytan işi" damgası vurulup din dışı müzik onaylanmama durumunda olsa da, bütün bunlar halkın içinde çok daha serbest ve eğlenceye yönelik bir sanatın oluşmasına engel olamamıştır. Bu aşamada, dış mekânda "sokak müzisyenleri" kültürü gelişmiştir. Haçlı seferleri ile başlayan "Jongleur"ler ve beraberlerindeki "Menestrel" denilen gezgin ozan çalgıcılar, bu devrin kiliseye alternatif müziğini icra eden sanatçılarıdır ve gösteri mekânları da halka açık meydanlardır. "Troubadour" olarak da adlandırılan bu ozan geleneği ve müzikler Avrupa'ya Endülüs ve Haçlı seferleri yoluyla Müslüman Arap Kültürü'nden geçmiştir.⁶

XIV.yüzyılda Kilise'nin egemenliğini yitirme korkusu başlar, kentlerin oluşmasıyla burjuvazi ortaya çıkar ve skolastik felsefe değerini kaybeder. Müzikte kontrpuanın sıkça kullanılmasıyla, izoritm (eşit ritmlilik) ve din dışı müzikte de kanon gelişir. "Ars Nova" terimi bu dönem sanatı için kullanılmıştır. Rönesans'a gelindiğinde antikiteye dönüş başlar. Mimarideki oranları müzikle birleştiren kuramcı mimar Leon Battista Alberti, "De Re Aedificatoria" adlı eserinde Vitruvius temelli mimari fikirleri geliştirerek daha temel prensiplere yönelir. Müzik ve mimari için aynı doğa yasalarının geçerli olduğuna inanan Alberti, müzikteki oranları mimari oranlara uygular. Kitabında "Concinnitas" ideali mimari uyumu ifade eder. Dokuzuncu kitapta bahsettiği güzelliğin ikinci kriteri olarak aldığı "bağlantılar" anlamına gelen Finitio, Vitruvius'un "Symetria" ve "Euritmia" olarak nitelendirdiği kavramlarıdır. Bu da birlik ve kompozisyondaki armonidir. Alberti'nin S.Francesco Kilisesi'nde bu değerleri görmek mümkündür. Asistanı Matteo Di Pasti'yi, plastırların boyut ve oranlarını değiştirmemesi gerektiği konusunda uyarmış, cephe düzenlemesinin çıkaracağı uyumsuz seslerin kulakları tırmalayacağını belirtmiştir. XV.yüzyılda, Guillaume Dufay'ın, "Nuper rosarum flores" adlı moteti ile Brunelleschi'nin eseri olan Floransa'daki Santa Maria Del Fiore Kilisesi'nin büyük kubbesi arasındaki ilişki de ilginç bir diğer örnektir. Dufay, motetini, belki de bu binada kullanılan altın oran değerlerini

⁵ Eiler RASMUSSEN, Yaşanan Mimari, 193

⁶ Lütfi ŞEYBAN, Reconquista; Endülüs'te Müslüman ve Hıristiyan İlişkileri, 98

bazı olarak bestelemiş ve bu mekânda icra etmiştir. Bir başka görüşe göre ise besteciye etkileyen sayı ve oran değerleri kutsal kitapta tarif edilen Süleyman mabediyle ilişkilendirilmektedir. Brunelleschi'nin yapıya ilave ettiği muhteşem kubbeden sonra, 25 Mart 1436'daki açılışında Dufay'ın bu moteti çalınmıştır. İzoritmik motetin ritim değerleri ile kubbe elemanlarının oranları denk olarak düşünülmektedir; 6:4:2:3. Palladio ise 1560 civarında, Malcontenta'da yaptığı Villa Foscari'nin odalarında, müzikte de bulunan 3:4, 4:4 ve 4:6 oranlarını kullanmıştır.⁷ Geç gotik bezemeleri olan XII.yüzyıl Venedik yapılarından San Marco Kilisesi, Yunan haçı biçimindeki planı ve beş kubbesiyle Bizans etkisinde yapılmış ilginç bir örnektir. Planı Justinyen zamanında Konstantinopolis'te inşa edilmiş olan, Havariyun Kilisesi'ne dayanmaktadır.⁸ Farklı yapısından dolayı ilginç akustik etkilere sahip olan bina için XVI.yüzyılın başında orgçu Giovanni Gabrieli'nin bestelediği "Sonata Piano e Forte" çalınırken, iki uçtaki kubbelerinin altında yer alan müzik galerileri, yumuşak ve gür tonlarda birbirine cevap veren bir müziğin oluşmasına imkan tanıyordu.⁹ Piza vaftizhanesindeki akustik yapı ise ancak bugünün teknolojisiyle değerlendirilebilmektedir. Vaftizhaneye Rönesans mimarlarınca XV.yüzyılda ilave edilen silindirik mermer kulenin, bilgisayarda yapılan rezonans analizinde, bir kilise orgunun borularına benzetilerek tasarlandığını ortaya koymuştur.¹⁰

Rönesans yaygın kaniya göre İtalya merkezli, Avrupa Kültürünün yeniden yapılanması gibi görünse de bugün daha geniş çapta değerlendirilmektedir. Bir anlamda bunun tetikleyici sebeplerinden olan İstanbul'un fethi, Venedik-İstanbul ilişkilerine farklı bir boyut getirmiş ve her iki kültürün sanatını da önemli ölçüde etkilemiştir. Fatih Sultan Mehmet'in geniş açılı ve sentezleyici görüşü, sonradan Klasik Osmanlı bilim ve sanatının özellikleri olacak temeli, pozitivist ve spiritüalist düşünceyi birleştirerek kurmaktaydı.¹¹ Antik Yunan felsefe, matematik ve fiziği gibi müziğine de temas eden ve Pisagor'u yorumlayan Farabî, öğrencisi İbn-i Sina ve Kutbettin Şirazi'nin kitapları, batının "Quadrivium"larını (aritmetik, müzik, geometri ve astronomiden oluşan dört yüksek ilim) aşan bir birikime sahiptir.¹² Bu bilim adamlarının özellikle müziğe dair verilerine dayanan, Urmevi'nin

⁷ Bkz. (5), RASMUSSEN, 93

⁸ Latin istilalarından son derece harap düşen kilise, fetih sonrasında (1453) Rum Ortodoks Patrikliğine tahsis edilmişti. Ancak Patrik Gennaidos bir müddet sonra buradan taşınmayı talep etmiş, kilisenin yerine de Fatih Külliyesi inşa edilmişti.

⁹ Bkz. (5), RASMUSSEN, 194

¹⁰ R. CARROL, Pisa Baptistery is a giant musical instrument, computers show (Piza Vaftizhanesi; Bilgisayar Analizlerine Göre Dev bir Müzik Âleti), "The Guardian" December 2,1999

¹¹ Samiha AYVERDİ, Boğaziçinde Tarih, 20

¹² Seyyid Hüseyin NASR, İslam ve İlim, 86

temelini attığı sistemci okul, XV.yüzyılda Abdülkadir Meragi'nin ilave ettikleri ve düzelttikleriyle tamamlanmıştır. Türk müziğinin bu sistemi XX.yüzyıla kadar geçerliliğini fazla değişime ihtiyaç duymaksızın korumuştur. Burada, 12 ana makamın burçlara, 6 âvâzenin (seslerin) de güneş etrafında dönen gezegenlere karşılık gelmesi söz konusudur. Seslerin sayısı II.Beyazıd dönemi nazariyecisi Ladikli Mehmed Çelebi tarafından 7'ye tamamlanmıştır. “Devirler” anlamına gelen bu “Edvar” kitaplarında ahenk ve oranlar üzerinde de ayrıntılı biçimde durulmaktadır. Müziğin mimariyle birlikte bir başka kullanımı da tedavi amacıyla şifahanelerde gerçekleşmiştir. Bir XV.yüzyıl yapısı olan Edirne'deki II.Beyazıd Külliyesi Şifahanesi buna verilebilecek çok güzel bir örnektir. Akıl hastalarının yakıldığı bir devirde, farklı bir coğrafyada , son derece insani koşullar altında su ve müzik sesiyle tedavileri yapıyordu. Şifahanenin altıgen planlı bu ilginç bölümünde, merkezi kubbenin altındaki havuzun ve bu alanda icra edilen müziğin sesi, çevreleyen hücrelere iyi bir yankılanmayla ulaşıyordu. Diğer toplumlarca dışlanan akıl ve sinir hastaları, böyle mekânlarda, Evliya Çelebi'nin aktardığına göre, hastalık türlerine uygun farklı makamlardan özel olarak bestelenen müzik parçalarıyla tedavi ediliyordu.¹³ Doğa, matematik ve müzik ilişkisinin bu devirde sağlam temeller üzerinde kurulduğu görülmektedir. Mimariye gelince, altın oranın yanı sıra, ancak XX.yüzyılda Le Corbusier'nin ortaya koyduğu, insanı temel alan oranlardan geliştirilmiş modüler ölçülerine de rastlamak söz konusudur.¹⁴ Hatta İslam mimarisinin matematikle ilişkisini araştıran Keith Crichlow'a göre, bu sanattaki belli başlı karmaşık modeller, modern bilim tarafından keşfedilen çeşitli maddelerin iç yapısıyla özdeşdir.¹⁵ Ancak burada unutulmaması gereken bir yaklaşım farkı vardır. Müzik ve mimari batıda olduğu gibi belli kurallara indirgenerek bağdaştırılmamaktadır. Doğaya uyumlu prensip ve ölçüler sanatın her alanında uygulanmaktadır. Doğa taklit edilen değil uyum içinde yaşanan bir unsurdur. Bu dönemde batıda gelişmekte olan fert merkezli düşünceyi bulamayız. Rasyonalist bir anlayışla parçaları tamamlayarak bütüne ulaşmaya çalışan tüme varım yerine, baştan bütünü kabul edip sentezleyen bir tümdengelim görüşü hakimdir. Bunun da temelinde tasavvufi düşüncenin ‘vahdetteki kesret’i görme prensibi yatmaktadır. Aynı düşünce sonucu ortaya çıkan ‘ustalık eseri’ Edirne Selimiye Camii, biçim, görsel uyum ve oranlarda olduğu gibi akustik konusunda da bir zirveyi temsil etmektedir. Müezzin mahfilinden dağılan ses, galeriler dahil camiin her noktasından aynı netlikte işitilebilmektedir.

¹³ Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Cilt III., 469-470

¹⁴ Nazende (ÖZTÜRK) YILMAZ, “Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı”, Akademik Araştırmalar Dergisi, Şubat-Nisan 2003, 86

¹⁵ Bkz. (12), NASR, 88

Süleymaniye'nin yapımı esnasında da Sinan'ın nargileden çıkan su sesiyle, mihrapta akustiği kontrol ettiği anlatılmaktadır. Bunu yaparken, imamın sesinin her noktaya dengeli dağılımını esas almaktadır. Klasik Osmanlı Camii, piramidal bir geçişle tek büyük kubbe altında, topluluğu bir merkezde kuşatma idealini güder. Sinan'ın camilerinde, çinilerin ve ses yutucu malzemenin miktarları akustik düzenlemeye uygun olduğu gibi kubbeye kademeli geçişi sağlayan mukarnaslar dahi sesi dağıtarak yansıtmak için kullanılmıştır. Hisar Mecmuası yazarlarından Nevzat Yalçın, bir gün Alman dostlarına Türk Müziği dinletmiş ve birinden, Klasik Osmanlı mimarisi ile Gotik mimariyi kıyaslayan şu yorumu aktarmıştı: “Bizim müziğimiz, bin bir çıkıntısı ve sivri uçlarıyla muazzam bir katedral gibidir. Türk müziğini yumuşak hatlı kubbeleriyle, cazip ve esrarlı havasıyla eski Türk mimarisine benzetiyorum”.¹⁶

Avrupa'da Barok müziğin gelişiminde mimarinin doğrudan bir etkisi olmuştur. Dini alanda Luther'in reformu ve buna karşı geliştirilen bir reformasyon hareketi vardı. Bagenal, Reform hareketinden sonra yapılan ilavelerle akustik yapısı değişen Leipzig'teki St.Thomas Kilisesi'nin, Bach'ın farklı anahtarlarda eser yazmasına imkan tanıdığını ifade etmektedir. XVIII.yüzyıl tiyatro tipine bir geçiş yapısı sayılabilecek kilisenin bu yenilenmiş hali sesin tınlama süresini de değiştirmiştir.¹⁷ Yan duvarlara ilave edilen ahşap galeriler ve “kırlangıç yuvası” denilen localar ses emilimini sağlıyordu. Dönemin localarla kaplı tiyatrolarında ahşaba ilaveten, içlerinin kumaşla kaplı oluşu, alçak ve düz tavanın yansıttığı sesin yutulmasını arttırıyordu. Rokoko dönemi konutlarında ise oda müziğine uygun, yankılanmayı en aza indiren malzemeye kaplı salonlar gelişmiştir. Gerçekleştirilmemiş bir tasarım olan M.Ribard'ın XVIII.yüzyılda Paris'te Etoile meydanı için düşündüğü fil biçimindeki bir restoran, dev bir müzik aletidir.¹⁸ Piza Kulesi'nde uygulanmış olan akustik oyunu anımsatır. Fil binanın, Çin pagodalarındaki zillerde olduğu gibi rüzgar estikçe ses veren trompetlerle donatılması planlanmıştı. Yine de binanın bütünü akustik bir yapı olarak tasarlamakla, ses veren elemanlar yerleştirmek arasında önemli bir anlayış farkı vardır.

XIX.yüzyıla ait opera binalarında, bir önceki asrın plan şeması değişikliğe uğramazken boyutları genişlemiştir. Akustik sorunların olduğu bu yapılarda diğerlerinden farklı olarak, cephelerde neoklassisizmle gelen klasik ve gotik öğeler görülmektedir. Kontrol edilemeyen akustik bir ortamın oluşmasında başlıca sebep düz tavanların yerini hafif kubbeli

¹⁶ Ekrem Hakkı AYVERDİ, Makaleler, 38

¹⁷ Bkz. (5), RASMUSSEN, 194-195

¹⁸ TÜMER G., Müzik ve Mimarlık, “Arredamento Dekorasyon Dergisi”, Haziran 1996, 118

tavanların almasıydı.¹⁹ Londra'daki Albert Kraliyet Salonu, bu hatalı tasarımlardan biridir. Hem plan hem de kubbe eliptik çizgide olduğundan salonun farklı yerlerine sesin ulaşma süresi değişmekteydi. Bu sorun 1971'de, kubbenin ses emiciliğini arttırmak için ağır boğumlu kumaş asılarak çözülebilmiştir.²⁰ Wagner, operalarının sergilenebileceği nitelikte bir bina bulunmadığından, Bayreuth'da inşa ettirdiği Festspielhaus (Festival salonu)' un taslaklarını bizzat kendisi çizmiştir. Brückwald ve Brandt tarafından tasarlanan bu opera binası, mekân akustiği konusunda önemli bir gelişimi temsil etmektedir. Burada ilginç olan bir nokta; yenilikçi ve döneminde pek çok kişiye göre aykırı olan bu harekete para ve yer temini ile destek veren Bavyera Kralı II.Ludwig dışında yardımda bulunan bir diğer hükümdarın ise Osmanlı Sultanı Abdülaziz olmasıdır.²¹ Sultan Aziz ayrıca 1867'deki Avrupa gezisinin Londra durağında, şerefine verilen muazzam bir konseri Crystal Palace'ta izlemiş ve yangın tehlikesi atlatmış olan bu binaya da 1000 liralık bir yardımda bulunmuştur.²²

Buradan da anlaşılacağı üzere Osmanlı Sarayı'nda başlayan batılılaşma hareketi, XIX.yüzyıl İstanbul müzik kültürüne bir başka renklilik katmaktadır. Hem Türk hem Batı Müziği formunda eserler vermiş olan Osmanlı Sultanları, müzik reformunu öncü olarak sarayda başlatmışlar, saray dışındaki tiyatrolara, sanatçılara da devlet desteği ve çeşitli ihsanlarla teşvikte bulunmuşlardır. II.Mahmut'un Yeniçeriliği kaldırıp Batı tarzında bir ordu kurmasıyla Mehterhane'nin de yerini Müzik-i Hümayun almış, böylece batı müziği askeri yoldan Osmanlı kültürüne girmiştir. Bu müzik çeşitli mekânlarda ve bilhassa açık havada icra edildiğinden mekânla ilişkilendirilecek nitelikte sayılmaz. Ancak sarayın meşkhanesinde icra edilen müzikler çok çeşitlidir. Erkek üniformalı kızlardan oluşan Harem Orkestrası, batıda benzeri olmayan ilginç bir örnektir. Köçekçe ve tavşanca gibi raksların yanı sıra Bale Heyeti de haremde faaliyet gösteren gruplardandı. Bu geçiş döneminin ara türlerinden biri sayılabilecek bir diğer örnek ise açık havada da icra edilebilecek derecede kalabalık bir orkestra ve tek sesli korodan oluşan Faslı-1 Cedid'dir. Enstrümanların bir kısmı batı bir kısmı ise Türk müziği aletleridir. Küme Faslı ya da Meydan Faslı adı altında, bu topluluklar, Saray'ların, büyük uzun divanhanelerinden sonra 19 .yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un Okmeydanı, Kağıthane gibi mesire yerlerinde çalmıştır. Oysa Türk Musikisinin askeri müzik dışındaki "ince saz" diye nitelendirilen diğer formları, şölenler dışında, ses yutucu

¹⁹ Bkz. (5), RASMUSSEN, 198

²⁰ Bkz. ROTH,140

²¹ Emre ARACI, Londra Crystal Palace'ta Abdülaziz Şerefine Verilen Konser, "Toplumsal Tarih", 29

²² A.g.m. , 31

elemanların fazla olduğu, küçük kapalı mekânlarda kalabalık olmayan topluluklar tarafından icra edilmekteydi. Müzik eğitimi de meşk usulü, evlerde veya semai kahvelerinde gerçekleşiyordu. “Meşk”in temelinde kitleleri etkilemek için icra değil, “Aşk” ile insan gönlünden diğer bir insanın gönlüne akış söz konusudur. Nitekim İstanbul mozayiğinden alabildiğince faydalanan ve özgün üslubuyla çığır açan Tanburi Cemil Bey’in, akıp coştığı mekânlar, konser salonları değil kahvehaneler ya da konaklar olmuştur. Topluluk önünde Türk Musikisi konseri veren ilk sanatçı olmasına karşın, Tanburi Cemil’in vermek durumunda olduğu konserlerden son derece sıkıntı duyduğunu oğlu Mesut Cemil aktarmaktadır.²³ Saray dışında klasik batı müziğinin mekânı, azınlık cemaatlerin, Avrupalı ve Levantenlerin bölgesi olan Pera’ydı. Kısa süre faaliyet gösterebilmiş olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu ve bu bölgedeki tiyatro binaları da Avrupa’daki örnekleri gibi localarla çevrili kavisli plan ve tavan yapısıyla barok şemanın XIX.yüzyıldaki uygulamasını temsil etmekteydi. Diğer yandan Türk müziğinin şarkı formundan ziyade geliştiği ve bir çeşit konservatuar olarak da nitelendirilen mevlevihanelerde icra edilen müzik de ayrı bir önem taşımaktaydı. Türk musikisinin temel taşı sayılabilecek mevlevi ayinleri sayıca en çok bu devirde bestelenmiş, üçüncü selamın yapısı da batı müziği etkisinin yer aldığı bir bölüm olarak gelişmiştir. Tabii bu ana karakterinin değiştiği anlamına gelmez. İstanbul’da üç semavi dinin müzikleri arasındaki etkileşim ve benzerlik de yadsınamaz. Ermeni, Süryani ve Rum ilahilerinde kullanılan sekiz makamın Türk Musikisi’nde de karşılıkları vardır. Aynı kökenden makamsal olarak gelişen bu müziklerin İstanbul’da başka yönlerden de ilişki halinde oldukları gözlemlenmektedir. Yenikapı Mevlevihanesi’ne, dil öğretmek maksadıyla, Heybeliada Ruhban Okulundan bir daskalosun ve bir çeşit doktoral seviyede Haham olan bir Raben’in geldikleri bilinmektedir. Bu ayrıcalık, meşihatle Patrikhane ve Hahambaşılık arasındaki bir sözleşme gereği gerçekleşmekteydi.²⁴ Bir diğer örnek ise Neyzen Yusuf Paşa’nın Segah Peşrevi’nin İbranice sözlerle sinagoglarda ilahi olarak okunmasıdır. Mevlevihanelerdeki eğitim, yalnız bu müziğin üstadlarıyla sınırlı kalmıyor ve batı müziği öğrenmek amacıyla Mızıka-i Hümayun müzisyenlerinden de faydalanılıyordu. Bu mekânların yapısını inceleyecek olursak, her birinin kendi işlevine ve kültürüne uygun, genel hatlarıyla bağımsız geliştiği söylenebilir. Geleneksel kilise yapısı haç plan şemasına oturmakla beraber Ermeni ve Rum kiliselerinin bir çoğu dikdörtgen bazilikal plandadır. Kiliselerin yapısı, camii, semahane ya da sinagoglarda görülen merkezi planın aksine, içinde icra edilen ayinin gerektirdiği biçimde uzunlamasına bir mekâna ihtiyaç duymaktaydı. Sinagog mimarisi ise,

²³ Mesut CEMİL, Tanburi Cemil’in Hayatı, 177-181

²⁴ A.D ÖZEKE., Neyzenler Kahvesi, 28

ayinin icrası gereği merkezi kubbeli bir planda gelişmiştir. Birer kültür kompleksi olan mevlevihanelerin semahane iç yapısında çokgen dairesel plan ve ikinci kat galerileri XIX.yüzyılda gelişmiş olan bir formdur. Burada ilginç olan uygulama mutrib heyetinin icrasını galeride yapmasıdır. Pek çok anlamının yanı sıra atomların ve gezegenlerin bir merkez etrafında dönüşünü de simgeleyen sema töreni ise dairesel bir zeminde gerçekleştirilebilmektedir. Günümüze kalan Galata Mevlevihanesi örneğinde olduğu gibi bu özgün yapının tezyinatı dönemin batı etkisini yansıtır. Çoğunlukla merkezde kubbe yer almakla beraber, bu biçim dışı yansıtılmamıştır. Benzer uygulama kiliselerde de görülebilir.

XX.yüzyıla gelindiğinde, pek çok sanat dalının bir potada erimeye başladığını görüyoruz. Modern sanatın temelinde yer alan etkilerden sanayi devrimi ve savaşlar, insanları farklı bir düşünce yapısına ve yeni uygulamalara yöneltmiştir. 1902 yılında, Viyana Seccession’da “Beethoven Sergisi” açılmıştı. Bu serginin amacı, aynı mekân içerisinde, görsel sanatlarla müzik ve şiiri bütünleştirmektir. Viyana Operası Mahler yönetiminde, Wagner’in yorumuyla, Beethoven’ın 9. senfonisinin 4. bölümünü çalmış, son bölümde Schiller’in şiiri seslendirilmiştir. Klimt, sergi alanının üç duvarını kaplayan frizinde, bu bölümü görselleştirmiştir. Beethoven eserin sonunda yer alan koral bölümde “alaturka” ritm ve sazlar kullanarak, mehter müziğinin etkileyici vuruşlarını kullanmıştır. Batı sanatının bunca arayışlarının sonunda, gerek Klimt’in minyatürvâri resimlerinde, gerekse Beethoven’ın kullandığı aksak Türk Müziği usüllerinde, doğu sanatına bir dönüş gözlemlenebilir. Stravinsky’nin müziğindeki devrimci ruhun, içinde çalındığı, Auguste Perret tasarımı Champs-Elysées Tiyatrosu’nda (1910-1913) da mimari açıdan var olduğu düşünülmüştür.²⁵ Sanat eleştirmeni ve koreograf Dialighev, müzisyenler ve ressamlarla işbirliği içinde çalışmıştır. En önemli eserlerinden bir sayılan “Geçit Töreni”nin müziğini Eric Satie, dekor ve kostüm tasarımlarını ise Picasso yapmıştır. Günlük hayattan çeşitli seslerin de yer aldığı ve bu efekt kolajlarından dolayı da “kübist bale” olarak nitelendirilen eser, görsel sanatlardan müziğe geçen bir tekniğin kullanımı açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. John Cage, 4’33’’adlı parçasında tek bir tuşa dahi basmaksızın, ortamın, yani mekânın seslerini de müzik olarak algılamayı öngörmüştür. II.Dünya Savaşı’ndan sonra gelişen sanat, teknik imkanların da artmasıyla bambaşka uygulamaları sunmaktadır. Amerika’da gelişen bir anlatım biçimi olan “happening”ler ise, Cunningham, Cage ve Rauschenberg’in başlattıkları doğaçlama “eylem kolajları”ndan oluşmaktaydı.²⁶ Burada önemli olan nokta, görsel malzeme, dans,

²⁵ Bkz. (18), TÜMER, 116

²⁶ Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, 23

müzik gibi çeşitli eylemlerin, sokak, garaj, apartman dairesi gibi herhangi bir mekânda sergilenmesi , yaşamın içinde bir sanat yapmak arzusuydu. Modern mimarlığın en önemli isimlerinden Le Corbusier, mimar ve müzisyen dostu Iannis Xenakis ile birlikte “Metastas” adlı yapıtta müzik, mimari ve matematiği buluşturmışlardır. Brüksel Dünya Fuarı’ndaki (1958) Phillips Pavyonu’nda, Corbusier’nin Fibonacci dizileri ve altın oran kullanımı, Xenakis’in Pisagorcu alt yapısıyla hazırladığı, ses çıkaran bir hacime dönüşmüştür. Ses, ışık ve mimari, “glissando”ları temsil eden yüzeylerde buluşur. Yunan asıllı mimar daha sonra “Polytope”larda ışık ve sesin çakışmalarını, farklı mekânlarda uygulamıştır.

Bütün bu örnekler göstermektedir ki çağlar boyunca mekân ve müziğin karşılıklı bir etkileşimi olagelmıştır. Farklı kültürlerin, farklı dinlerin insanları, altyapı ve eğilimleriyle müzik ve mimariyi yönlendirirken, bu iki sanata ortak değerler katmışlardır. Burada en önemli ortak paydalardan biri de matematiktir. Doğayı tetkik ederken ortaya çıkan bu soyut bilim, müzikte duyulan, mimaride ise içinde yaşanılan somut bir yapı halini almıştır. Belki de tümevarımcı yaklaşım bizleri, bu disiplinleri bağımsız addederek değerlendirmeye yönlendirdiğinden, aralarındaki ilişkiyi kavramak için misallere ihtiyaç duyuyoruz. Halbuki bütüne baktığımızda, insan vasıtasıyla şekillenen müzik ve mimarinin, iki farklı biçimde karşımıza çıkan aynı öz olduğunu fark edebiliriz.

KAYNAKLAR

ARACI, Emre (Ocak 1998), Londra Crystal Palace'ta Abdülaziz Şerefine Verilen Konser, "Toplumsal Tarih"

AYVERDİ, Ekrem Hakkı (1985), "Makaleler", İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, , s.38 ;
YALÇIN N., "Hisar Mecmuası", Mart 1971

AYVERDİ Samiha (2002), "Boğaziçinde Tarih", Kubbealtı Neşriyatı,5.baskı

CARROL, R (1999), Pisa Baptistery is a giant musical instrument, computers show, "The Guardian", December 2

CEMİL, Mesut (2002), "Tanburi Cemil'in Hayatı", Kubbealtı Neşriyatı, , s.177-181

EVLİYA ÇELEBİ Seyahatnamesi, Çeviren: Mehmet Zıllıoğlu, Üçdal Neşriyat, İstanbul, Cilt III

GERMANER, Semra (1996), "1960 Sonrası Sanat", Kabalcı Yayınevi

İPŞİROĞLU, Nazan.- Mazhar İPŞİROĞLU (1983), "Oluşum Süresi İçinde Sanatın Tarihi", Cem Yayınevi

KAMACIOĞLU, Filiz, "Resim, Mimari, Müzik İlişkisi ile Sanat Tarihi" (yayınlanmamış eser)

NASR, S.H. (1989), "İslam ve İlim", İnsan Yayınları

ÖZEKE, A.D. (2000), "Neyzenler Kahvesi", Pan Yayıncılık

ÖZTÜRK YILMAZ, Nazende (Şubat-Nisan 2003), "Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı", Akademik Araştırmalar Dergisi

ROTH, Leland.M., “Mimarlığın Öyküsü”, Kabalcı Yayınevi, 2000, s.205-206

ROWELL, L.E. (1983), Thinking about music : an introduction to the philosophy of music ,
University of Massachusetts Press

RASMUSSEN, Steen Eiler (1994), “Yaşanan Mimari”, Remzi Kitabevi, s.193

ŞEYBAN, Lütfi (2003), Reconquista; Endülüs'te Müslüman ve Hıristiyan İlişkileri, İz
Yayıncılık, İstanbul

TÜMER G. (Haziran 1996), Müzik ve Mimarlık, “Arredamento Dekorasyon Dergisi”, s. 118

VERRENGIA J.B. (September 23, 1999), Oldest [*playable*] Instrument Found in China ,
“Arizona Republic Newspaper”,