Baba Lavtacı Lambo Efendi'den Oğlu Yorgo Bacanos'a İstanbul Lavtası

İcra üslubu ve ve müzikal sistem olarak çok yakın olan Türk - Rum Kültürü ile bir arada gelişmiş olan 19 – 20. yüzyıl İstanbul müziği için akla gelen pek çok önemli besteci ve icrâcı bulunmaktadır. İstanbul'da yaşamış Ermeni, Rum, Yahudi toplumlarından pek çok usta sanatçı yetişmiş ve günümüze kadar ulaşan eserler bırakmayı başarmışlardır. Bu sanatçılar arasında virtüozite seviyesi ile pek çok günümüz öğrencisine de sesli metod olmuş en önemli isimlerden biri ûdi Yorgo Bacanos'tur. Yorgo Bacanos, gerek taksimleri, gerekse udda geliştirdiği teknik ve melodik yapı sebebi ile çok defa bilimsel olarak analiz edilmiş, tezlere ve makalelere konu olmuştur. 1900 doğumlu olması sebebi Osmanlı'nın son dönemini aynı zamanda gençlik döneminde de Cumhuriyet'in ilk yıllarını yaşamış olan Yorgo Bacanos'un Türk müziği için bir milat kabul edilen Tanbûri Cemil Bey ile aynı zamanı paylaşmış olması önemlidir. Yorgo Bacanos, Lâvtacı Lambo Efendi'nin iki oğlundan biri olmakla birlikte önemli bir Kemençeci olan Aleko Bacanos'un da kardeşidir. Diğer bir adıyla Lavtacı Haralambos olan babası hakkında pek bir kaynak bulunmamaktadır. Babasının Yorgo Bacanos'a aktardığı müzikal miras konusunda Yorgo'nun müziğinden yapılan çıkarımlar ile evdeki etkileşimin ve babadan gelen lavta aracının etkilerini arıyoruz ve buluyoruz. Aile içinden gelen müzikal yapı ile Rum kökeni birleştiğinde kültürlerin birbirine etkileşiminin de kaçınılmaz olduğu gözlemlemekte ve dinlenilen ses kayıtlarında anlayabilmekteyiz.

Baba Lambo Efendi, Yorgo Bacanos'un henüz 10 yaşındayken dönemin Taksim'deki ünlü gazinolarından olan Eftalipos gazinosunda sahneye çıkmasıyla oğlunu bu yoldan döndürmek için uğraşsa da başarılı olamaz. Oğlunun müzik mesleği ile devam edeceğini kabullendiğinde O'nun ilk musiki hocası olur. Özellikle belirtmek gerekir Lavtacı Lambo Efendi'ye ait bir ses kaydı elde bulunmadığından bu köşede iddia edilenler bilimsel bir sonuçtan ziyade müzikal tecrübelerle edinilmiş zanlardan oluştuğunu tekrar hatırlatmak isterim.

İstanbul Lâvtası İcrâ özellikleri

19. yüzyılda ve 20 yüzyıl başlarında, İstanbul Lâvtası'nın eğlence meclislerinde, meyhane, kahvehane gibi ortamlarda sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Tercih edildiği müzik ortamı Türk müziği çalgılarının genel kullanımına kıyasla pek dar bir icra meclisidir. Bu müzi ekibi yapısından "kabasaz" takımı olarak da bahsedilir. Bu takımın icrâ üslûbunun ve repertuar

yapısının dışında bir olgu ile karşılaşılmaktadır. Klasik ve ağırbaşlı repertuara göre daha hareketli ve eğlence müziğine yönelik bir repertuar ve icra anlayışı göze çarpmaktadır. Çalgının yapısındaki akor basabilme özelliği de bu tür müziklere destek verebilmesini kolaylaştırmaktadır. Fakat bu durum melodi çalabilmesini de engellememektedir. Şöyle ki, icrâcının tercihine göre yeri geldiğinde akor ile ritm tutması yeri geldiğinde de melodiye de eşlik edebilmesi İstanbul Lâvtası icrâcısın en önemli özelliğidir.

Lâvta ile akor duyurma yöntemi, "akor" kelimesi ile eş zamanlı akla gelen armoni kuralları düşünülmeden gelişmektedir. Geleneksel müziğin tınılarının kaybolmaması adına akorun içinde bulunan üçlü ve beşlilerin ne olup olmadığı kaygısı icrâcı için önem arz etmemektedir. Karar perdesinin icrâcı için rahat bir pozisyonda bulunması lâvta üslubu gereği basılacak akor için ilk etapta yeterlidir.

Eser icrâsı sırasında hem melodiyi çalıp hem de üst tellere dokunabilmek fiilen bazı teknik detayları beraberinde getirmektedir. Bu detaylar sağ el bileğinin bilinçli kıvraklığı ile mümkün olmaktadır. Bu kıvraklığın rastgele bir tavırla gerçekleşmesi mümkün olsa da doğru bir üslubu ifade etmiş olmayacaktır. Dolayısıyla mızrap yönü yani üst ve alt vuruşlarının planlı olarak yapıldığı bir vuruş tekniği gerekmektedir.

İstanbul Lâvtası'nın icrâsı konusunda incelenmesi gereken diğer bir husus ise melodinin icrâ edilmesidir. İstanbul Lâvtası, Tanbûri Cemil Bey ve sonrasında, melodi icrâsında yol almış ve lâvta mızrabı ile tempo tutma tarzına ek olarak yatay icrâda da kullanılmaya başlanmıştır. Yani müzik içerisindeki görevi dem ve pedal sesler ile ritmik yürüyüşün yanında, müziğin yatay hâli olarak da nitelendirilebilecek olan tek sesli melodiyi de icrâ etme yoluna girmiştir.

Yorgo Bacanos'un İstanbul Lâvtası İlişkisi

Yorgo Bacanos ismi lâvta icrâcılarının arasında olmayan fakat pek çok müzik insana udu ile yol göstermiş bir isimdir. Babası da bir lâvtacı olan Yorgo Bacanos'un üslûbunu bizlere bıraktığı ud icralarından çıkarımlarla tartışabilmekteyiz.

Lâvta icrâcısı olmamasına rağmen müziğinde Cemil Bey'i barındırdığı açıkça gözlemlenebilen bir icrâcıdır. İcrâsında lâvta üslûbunu hissettiren ana öğeler açıkça görülmese de, kurmuş olduğu cümleler bakımından, Tanbûri Cemil Bey'in lâvta ile kurduğu cümlelere olan benzerlikleri dikkat çekmektedir. Bu konudaki en önemli etkilerden başta geleninin, babası Lâvtacı Lambo Efendi olduğu husûsudur. Çocuk yaşta, evde başlayan müzik ortamı ve babasının mızrabından duyduğu bu üslûb, onun udundan yansıyan lâvta mızrabının en önemli sebeplerindendir. 1950 tarihli akşam gazetesinde kendi ifadesiyle *"Benim hocam babamdır… Aynı zamanda 25 senedir piyano çalarım, birçok gazinolarda piyanistlik ettim, filmlerde*

çaldım, piyanoyu da alaturka çalarım…" sözü ile çok sesliliğe de yatkınlığını görebiliriz. Ud taksimlerinde olan çokseslilği, tempo tutarak yaptığı eşlikler tıpkı lavta tavrıyla duyurduğu akorlar, aslında aradığımız resmin bütününü tamamlayan küçük parçalar olabilir.

2006 yılında "Kalan Müzik" yapım şirketi tarafından yayımlanan *"Yorgo Bacanos 1900 – 1977"* isimli çalışmanın icrâları dinlediğimizde, Lavtacı bir babanın evinde yetişen ve hatta Rum kökenli ve bu kültüre yakın duran udi Yorgo'nun mirastan etkilendiğini net olarak duyabiliriz.

Bu kayıtlarda İstanbul Lavtasını belirginleştirecek ve lavtacı bir babanın oğlu olduğunu hissettirecek ve bu iddiaları güçlendirecek bazı durumlara rastlanır, Şöyle ki;

Nihavend taksimin 7. saniyesinde si bemol, re ve sol seslerini kullanarak, ritmik bir yapı ile desteklediği müzik cümleleri bulunmaktadır. Bu yapıya ek olarak re ve sol sesleri, pedal ses olarak da düşünüldüğünde, lâvta üslûbu ile Bacanos arasındaki ilişki kurulabilmektedir.



Nota 1: Kalan Müzik 2006 – Nihavend Taksim–Ritmik ve pedal seslerin icrâsı (7. Saniye).

Yine aynı taksimde, Cemil Bey ve Kenan Şavklı'nın sıklıkla kullandığı tremolo tekniğini tercih etmiştir. Bu tremolo yapısı aynı nihâvend taksimin 2.05. saniyesinde bulunmaktadır.



Nota 2: Kalan Müzik 2006 – Nihavend Taksim–tremolo icrâsı (2.11. Saniye).

Yine aynı albüm içerisinde yer alan, Bacanos'un hüseyni taksimi incelendiğinde, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, hüseyni perdesi üzerindeki beşli içerisinde gezinen bu motif, sadece nevâ telinde icrâ edildiği yani lâvtada olduğu şekliyle tek tel üzerinde yatay icrâ olarak gerçekleştiği göze çarpmaktadır.



Nota 3: Kalan Müzik 2006 - Tek tel üzerinde yapılan motif (0.13. Saniye).

Aşağıda örnek olarak verilen cümlede Yorgo Bacanos'u müzikal olarak anlatan karakteristik melodiyi görebilmekteyiz. Bu melodi için tipik bir Yorgo Bacanos cümlesi de denilebilir. Bu melodi lâvta üslûbuna yakınlığı ile dikkat çekmekte olup Cemil Bey'in kurduğu cümlelere de benzerliği ile dikkat çekmektedir. Prof. Mutlu Torun aşağıda notası olan bu müziği *"Bacanos'un yaptığı ilk taksimlerden olması sebebi ile lâvta üslûbunun etkileri görülebilmektedir"* (Mutlu Torun ile özel görüşme, 24 Aralık 2014) olarak ifade etmiştir.



Nota 4: Kalan Müzik 2006 - Lâvta üslûbunda sıklıkla kullanılan cümle (2.13. Saniye).

Babasının lavtacı olması, ağabeyi Aleko'nun ünlü bir kemençeci olması, Kemençeci Anastas, Sotiri ve Paraşko ile olan akrabalığına ek olarak taçlandırdığı Tanburi Cemil Bey etkisi müzik tarihinde kendine özgü tavrı oluşturan ve pek çok sazendeye yol gösteren usta bir yapının oluşumuna katkı sağlamıştır.