

Kayıtlı, Basılı, Yazılı ve Sözlü Gelenek Türleri*

Bruno Nettl

Çev. Sungu Okan**

Aktarımın Önemi

Etnomüzikolojinin geçmişinde uzun bir süre boyunca, sözlü ve yazılı aktarım biçimleri arasındaki farkların tanımlanması meselesi önemini korumuştur. George List*** gibi bazı yazarlar etnomüzikolojiyi, sözlü gelenek içerisinde yer alan müzikler ve halk müziği üzerine çalışan bir bilim olarak nitelendirerek, bu iki gelenek türünün arasına keskin bir sınır çizmişler, ayrıca bu bilimin en önemli saptamalarının**** ağızdan ağıza yayılan müzikler üzerine olduğunu belirtmişlerdir. Bundan önce, bu alanda söz sahibi olan başka kişiler meselenin bundan daha da karmaşık olduğunu, hafıza olgusunun işleyiş biçimi söz konusu olduğunda “ağızdan ağıza” terimi yerine “işitsel” (duyma yolu ile) teriminin kullanılmasının daha yerinde olduğunu belirtmişler, ayrıca çok çeşitli aktarım biçimlerinin de bulunduğunu önemle vurgulamışlardır. Ben de burada, bu tavsiyeye uyacağım.

* Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology - Thirty-one Issues and Concepts -*, New Edition, University of Illinois Press - Urbana and Chicago, 2005, sf. 291. Bruno Nettl’in “Etnomüzikoloji Çalışmaları - 31 Konu ve Kavram” adlı kitabında yer alan ve İngilizce başlığı “*Recorded, Printed, Written, Oral: Traditions*” olan bu makale tarafımızdan Türkçeye çevrilmiştir. Çeviri metninde [köşeli parantez] içerisinde yazılı olan ifadeler, orijinal metinde olmayıp, çeviren tarafından okuyanları bilgilendirmek amacıyla yazılmıştır.

** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı Öğretim Görevlisi.

*** George List, “Ethnomusicology: A discipline Defined”, *Ethnomusicology*, sayı 23, sf. 1-6

**** George Herzog, “Song” maddesi, *Funk and Wagnall’s Standart Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York: Funk and Wagnall, cilt: 2, sf. 1032-1050

“Müzikte Sözlü Gelenek” başlıklı makalesinde Charles Seeger****, işitsel geleneğin yazılı gelenekten daha sıradışı yöntemlerle öğrenilmesi ve öğretilmesinden çok, iki gelenek arasındaki ilişkiye bakmak gerektiğini yazmıştır. Yazılı geleneğin işitsel gelenekten tamamen ayrı olduğu fikrinin bilimsel alanda yaygın olduğu bir dönemde yazılmış olan bu makale, iki gelenek türünün birbirine ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğuna işaret etmiştir. Sanat müziği üzerine alışlageldik yöntemlerle çalışan bir öğrencinin, türlü varyantlardan oluşan bir halk şarkısının yaratımında, sözlü geleneğin önemini nadiren fark edebildiğini belirten Seeger, bir tarihçi ile bir etnomüzikolog arasındaki yegâne farkın, bir müzik eserini nitelendirme tarzı olduğunu da belirtmektedir. Tam da bu sırada, elimizdeki ses kayıtlarının sözlü geleneği anlamamıza yardım edeceği konusunda ümitler beslemeye başlamışken, Seeger bu kayıtların gelişimi ve yayılımının sözlü gelenek üzerindeki etkisini de farketmiştir. Aynı dönemlerde Curt Sachs*****,[müzikal -kültürel bağlamda] aktarım unsurunun temellerine dikkat çekerek***** ,aktarıma uğrayan dört çeşit müzik kültürü olduğunu ortaya atmış, bu müzik kültürlerinin, başı çeken sözlü müziğin yanı sıra, yazılı, basılı ve kayda alınmış***** şekillerde karşımıza çıktığını belirtmiştir. Batı uygarlığı için geçerli olan bu müzik kültürleri, kronolojik bir sıra ile sunulabilir***** . Bu husus aynı zamanda eni konu, besteci, yorumcu ve dinleyici arasında süregelen bir ilişkiler bütünüdür.

Her müzik bilimciye göre, bir müzik kültürü ile ilgili en önemli noktalardan biri, bu kültürün kendine özgü halini bozmadan nasıl aktarabileceğidir. Bunu göz önünde bulundurarak etnomüzikologlar, çeşitli aktarım biçimlerine mütevazı katkılarda bulunmuşlardır. Bu konudaki literatür, temelde iki alan üzerinde yoğunlaşır; tarihî birer kaynak olarak “sözlü” geleneklerin güvenilirliği ve bu güvenilirliğin repertuarı nasıl şekillendirdiği. Aktarım mevzuunda kayıt teknolojisinin rolü 20.yy. ortalarında önem kazanmıştır***** . Kayıtlı malzemelerin sayısı ve müziğin aktarımı ile ilgili sıkıntılar arttıkça, bu konuya farklı bakış açılarından yaklaşan çalışmalar da kendini göstermeye başlamıştır. Nitekim, Berliner 1994 yılında yaptığı çalışmasında,***** caz müzisyenlerinin kendi tavır ve tekniklerini geliştirmek için sözlü, yazılı ve müzik araştırmacıları tarafından kayda alınmış kaynakları incelediklerini ve bunlardan faydalandıklarını tespit

**** Charles Seeger, “Oral Tradition in Music” maddesi, *Funk and Wagnall's Standart Dictionary of Folklore and Mytology*, New York: Funk and Wagnall, cilt: 2, sf. 825-829

***** Curt Sachs : (1881-1959) Alman müzikolog ve modern çalgı bilimin kurucularındandır. Müzik ve dans tarihi üzerine yazdığı kitapları pek çok dile çevrilerek konservatuarlarda ders kitabı olarak okutulmuştur. ç.n.

***** Curt Sachs, *Our Musical Heritage*, New York: Prentice Hall, sf. 378

*****Özellikle etnomüzikologlar ve halk bilimcilerin yaptıkları alan araştırmaları sırasında kaynak kişinin okuduğu, çaldığı, söylediği bilgiler ses ve görüntü kaydeden cihazlar aracılığı ile kayıt altına alınır. Bu bilgiler öncelikle yapılacak olan bilimsel saptamalara kaynak oluşturur, daha sonra sözkonusu kültürün tarihinin belgesi olarak arşivlerdeki yerini alır. ç.n.

***** Kurt Blaukopf, “Tonsysteme und ihre gesellschaftliche Geltung in Max Webers Musiksoziologie”, *International Review of Music Aesthetics and Sociology*, cilt: 1, sf. 159-168

***** Pekka Gronow, “Phonography Records as a Source for Musicological Research”, *Ethnomusicology*, sayı 7, sf. 225-28

***** Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1995

etmiştir. Meintjes 2003 yılında basılan kitabında Güney Afrika’da bir kayıt stüdyosunun çalışmalarını detaylı bir şekilde incelemiştir.***** Fakat [kayda alınmış ya da alınmamış her tür geleneksel kaynağın kullanılması ile yapılan müzik üretimini araştıran] bu çalışma alanı henüz teorik bağlamda yaygınlık kazanmış değildir.

Aktarım kavramı bizleri, müzikten ve metne bağlı bilgilerden edindiğimiz verileri karşılaştırmalı bir metod ile incelemeye yönlendirmelidir. İşitsel aktarım kavramı, Afrika bölgesinde yapılan çalışmalar ile ön plana çıkarak, tarih alanında önemli rol oynamaya başlamıştır***** .Tarihçiler, özellikle yazılı dili olmayan kültürlerde karşılarına çıkan “anlatılmış hikâyeleri” bazen yazılı hale getirmek, bazen yazılı olanların yerine kullanmak için ama en çok da “sözlü tarih kaynakları” [literatürü] oluşturmak için kullanırlar. Endişelendikleri temel unsur edindikleri bilginin “güvenilir” kabul edilip edilmeyeceğidir. Bu endişeyi bazen etnomüzikologlar da duyar. Mantle Hood 1959 yılında Java Kültürü’nün müziği üzerine yaptığı bir çalışmada***** ,müzikal sistem bâkir tutabilmek amacıyla, işitsel gelenekte korunması gereken bazı kurallar olduğunu ortaya atmıştır. Müzik tarihçileri ise ortaçağ müziğinde işitsel aktarımın rolü üzerine endişe duymuşlar ve bunu analizlerinde eleştirel bir dille ifade etmişlerdir***** .Aktarımın doğası ve bunun müzik üzerinde nasıl farklı bakış açılarına yol açabileceği hususu, büyük bir konferansa da konu olmuş ve Tokumaru ve Yamaguti’nin editörlüğü ile 1986 yılında yayınlanmıştır.*****

Halbuki halk müziği çalışan öğrencilerin çoğu, işitsel geleneğin değişim için önemli bir güç teşkil ettiğini düşünerek, bu geleneğin “güvenilemez” oluşuna daha çok ilgi duymuştur. Öğrenciler, bir parçanın varyantlarının nasıl geliştirilebileceği üzerinde çalışırken, geleneğin tutarlılığına değil de onların standartlaşmış olan bazı yazılı kaynaklarla aralarındaki farklara hayran kalmışlar dolayısıyla bu duruma şüpheli bir anlayışla yaklaşmayı öğrenmişlerdir. Tıpkı halk bilim öğrencileri gibi bu hususu genel olarak, sözlü geleneğin güvenilemezliğine toplumun yaratıcılığına ve Phillips Barry’nin 1933 yılında ortaya attığı “toplumsal yeniden inşa”***** kavramı ile açıklanan çoğalma eğilimine bağlamışlardır. Bu kavram, önceleri “toplumsal inşa” denilen ve halk tarafından yaratılan şarkılar ve hikâyeler bütününe verilen addan türetilmiştir.

***** Louise Meintjes, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham N.C.: Duke University Press, 2003

***** John Vansina, *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*, Chicago: University of Chicago Press, 1965

***** Mantle Hood, “The Reliability of Oral Tradition”, *Journal of the American Musicological Society*, sayı: 12, sf. 201-209, 1959

***** Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures*, Chicago: University of Chicago Press, 1992. Leo Treitler, “Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, *Musical Quarterly*, sayı: 60, sf. 333-72, 1974; “Centone Chant: Übles Flickwerk or E Pluribus Unus?”, *Journal of American Musicological Society*, sayı: 28, sf. 1-23, 1975; “Orality and Literacy in the Music of the European Middle Ages”, Tokumaru ve Yamaguti’nin 1986 yılındaki yayınlarında yer alan bir makale, sf. 38-56, 1986

***** Yoshiko Tokumaru ve Osamu Yamaguti, editörler, *The Oral and the Literature in Music*, Tokyo: Music Academia, 1986

***** Phillips Barry, “Communal Re-Creation”, *Bulletin of the Folk-Song Society of the Northeast*, sayı: 5, sf. 4-6, 1933

Halk müziği araştırmalarının geçmişine baktığımızda, ister işitsel yolla aktarılan ürünleri ister anonim halk şarkılarını ele alalım, folklorun [halkbilim] tanımının her iki durumda da birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu görölmektedir. Diğer taraftan, ikisi arasında hem üretim süreci, hem de araştırma alanı bakımından farklar da mevcuttur. Örneğin bir şarkıyı besteleyip notasını yazabilen bir kişinin, bunu sözlü olarak bir başkasına aktarması ile yazmayı bilmeyen birisi tarafından bestelenen bir şarkının aktarılması arasında farklar vardır. Ama her iki durumda da uzmanların sorduğu ilk sorulardan biri, bu şarkıların bir “birey” tarafından mı yoksa “halk” tarafından mı yaratıldığıdır*****.

“Toplumsal inşa” kavramının en saf hali, bir icra esnasında beste yapan bir grup köylünün üzerinden düşünöldüğünde pek de ciddiye alınmamıştır. Amerika’nın öncü halk müziği araştırmacılarından biri olan Philips Barry 1933 yılında yayınlanan makalesinde***** kimi Alman düşünürlerin “toplumsal inşa” kavramına yakın durduğunu, Grimm Kardeşler ve Ludwig Uhland’ın bu inancı benimsemediklerini belirtmiştir. Bununla beraber geleneğin halk tarafından yaratılıyor olmasından, “das Volk dichtet” olarak bilinen devlet arşivinde söz edilmiş olması da boşuna değildir. Sözlü/işitsel gelenek türleri, yazılı gelenek türlerinden çok daha fazla zorlayıcı, sınırlandırıcı ve yönlendirici bir güç olarak kendini gösterir. Hatta farklı yönlerden bakıldığında kayıt altına alınmış gelenek türleri de öyle.

İşitsel [yolla aktarılan] geleneksel ürünlerinin çeşitli kültürlerde ve dönemlerde, pek çok farklı şekilde aktarıldığını görebilmek çok önemlidir. Sachs’ın modelindeki yazılı gelenek ürünlerinin sözlü geleneklere, basılı hâle getirilmiş geleneksel kültür ürünlerine kıyasla daha yakın bir konumda olduğu göze çarpar. Yazı yazmanın mümkün olduğu yerlerde, kâtiplerin merakı, yaratıcılığı, yanlışları, unutkanlıkları ve tembellikleri sayesinde varyantlar oluşmuştur. Bir kaydı tekrar tekrar dinleyerek öğrenmek ile o olayı anında işiterek öğrenmek arasında fark vardır. Doğal olarak yeryüzünün kültürleri, işitsel verileri öğrenmemiz konusunda geniş bir alanda çeşitlilik gösterir. Burada, doğru öğrenme konusundaki ısrar, varyantların yaratımına mâni olur; bazen de kaynak kişi icra sırasında değişiklik yapmaya mecbur kalır. Birbirine benzeyen parçalar, bir yerde “varyant”, başka bir yerde “kimlik göstergesi”, üçüncü bir kültürde “taklid”, bir dördüncü kültürde ise “birbiri ile alâkasız ürünler” oluverirler. İşitsel gelenekler, uzun zaman önce İran’da Batı’nın notalama tekniği ile yazılmaya başlanarak, Hindistan’da stenograf ile, Amerika Yerlileri’nde kaset kaydedici ile ve 20.yy. sonlarında pek çok farklı kayıt biçimi ile yapılan aktarımlar sonucu değişime uğramıştır.

Sözlü aktarımın temel verileri, az sayıda repertuvar üzerine kuruludur. Örneğin Lord’un 1965 yılında basılan kitabı***** Yugoslav epik şiiri üzerine yoğunlaşmış, Cutter’ın 1976, Treitler’in 1974-1975 yıllarında ve Jeffery’in 1992 yılında basılan eserleri*****

***** Phillips Barry, “The Transmission of Folksong”, *Journal of American Folklore*, sayı: 27, sf. 67-76, 1914

***** Phillips Barry, “Communal Re-Creation”, *Bulletin of the Folk-Song Society of the Northeast* 5: 4-6

***** Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, New York: Atheneum, 1965

***** Paul Cutter, “Oral Transmission of the Old-Roman Responsories”, *Musical Quarterly*, sayı: 62, sf.

Hıristiyan ayin şarkıları üzerine, Hood ise Java kültürü üzerine yazmıştır. Barry, Bayard ve Bronson görüşlerini Anglo-Amerikan müzikleri üzerinde yoğunlaştırmışlar, Wiora, Alman şarkıları ve Avrupa'nın genelini incelemiştir. Bilgiler, ağırlıklı olarak Avrupa ve Amerika halklarının müzikleri üzerinedir***** . Ancak şimdilerde müzik ve müzikoloji dünyası bu erken dönem çalışmalarından ve işitsel olarak aktarılan müziğin geçerliliğini ve “müzik” olarak bu türden ezgilerin kabul edilmesi gerektiğini kanıtlamaya çalışan Herder, Erk, Bartok, Barry ve Bayard gibi akademisyenlerden uzak bir noktada bulunuyor. Bugün bizler, tarihimizde işitsel gelenek olgusunun varlığını seve seve kabul ediyoruz ancak bu gelenek türünün izole bir biçimde ve gelişmemiş hali ile bir yerlerde varlığını sürdürüp sürdürmediğini de merak etmekteyiz.

Bazı Temel Sorular

Geçmiş zaman kullanılarak sorulmaları gerektiğini kabul ederek, işitsel aktarım olgusu ile ilgili bazı temel sorulara bir göz atalım. İşitsel aktarım sırasında değişen şey nedir ve ne aynı kalır? Bu konuda çok çeşitli sıradışı olaylarla ve pek çok farklı davranış biçimi ile karşılaşırız. Bir parçanın değişime uğramadan aktarılabilmesi için -burada benim “içerik” ve “tavır” konusunda ortaya attığım ayrıma dönersek- parçanın stiline değişebileceğini ancak içeriğinin aynı kalması gerektiğini söylememiz gerekir. Bu terimlerin özel anlamlarını aklımızda tutarak, bazı müziklerin içerik bakımından çok zengin olduklarını ancak stil bakımından zayıf kaldıklarını da hatırlayalım. İsrail'deki Samîler hakkında detaylı alan araştırmaları yapan Avigdor Herzog'un bize verdiği bilgiler sayesinde 1970 yılı civarlarında bu grubun hâlâ edebî geleneklerini hiçbir değişime uğratmadan sakladıklarını bilmekteyiz. Bu durum, Navajo'lar için de geçerliydi***** . Bu tip kültürler, stilde değişime ya da varyant oluşumuna pek az fırsat verirler. Onların müziklerindeki en önemli faktör, özgün bir içeriktir. Bu durumun tam tersi, İran'ın klasik müziğinde, doğaçlamaya kaynak oluşturan bazı ezberlenmiş motiflerde karşımıza çıkar. Parçaların icrası sırasında bolca varyasyon üretilir ancak küçük ama mânidar ve sağlam bir çekirdek yapıya bağlı kalınır. Bu tip bir parçayı icra eden kişi artık doğaçlama yapmıyor, sadece “icra” ediyordu***** . İngiliz halk müziğinin içeriği ise, melodinin belirlediği sınırların içine yerleşmiştir***** . Diğer taraftan Macar halk müziğinin içeriği, belki de kadanslardaki tonal yapının gruplaştırılarak kullanılması ile ilişkilidir***** . Ama nasıl tanımlanırsa tanımlansın, bir parça aktarıldığı zaman, stili değişir, içeriği korunur.

182-194, 1976; Leo Treitler, a.g.m. bkz. dipnot no: 14; Peter Jeffery, a.g.e. bkz. dipnot no: 14.

***** Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington: Indiana University Press, 1988

***** David P. McAllester, *Enemy Way Music*, Peabody Museum Papers, vol. 41, no. 3, Cambridge, Mass.: Harvard University Peabody Museum, 1954

***** Bruno Nettl ve Jr. Bela Foltin, *Dramad of Chahargah, a Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit: Information Coordinators, 1972

***** Sirvart Polatyan, “The Problem of Melodic Variation in Folksong”, *Journal of American Folklore*, sayı: 55, sf. 204-211, 1942

***** Bartók Béla, *Hungarian Folk Music*, London: Oxford University Press, 1931

Peki öyleyse aktarılan nedir? Görünürde elimizdeki temel malzemeler; besteler, şarkılar ve diğer müzik örnekleri olduğu şüphesizdir. Ancak bu duruma farklı açılardan yaklaşmak da mümkündür. Bir repertuarın, melodik ve ritmik motifler, şiire eşlik eden besteler, kadans formülleri, akor veya akor dizileri gibi çeşitli öğelerden meydana gelen bir bütün olduğu düşünülmelidir. Aktarım süreci üzerinde çalışılırken, repertuarın bu öğeleri nasıl bir arada tuttuğu, bunları nasıl koruduğu ve o kültür içinde icra olarak kabul görebilmeleri için nasıl yeniden birleştirdiği incelenebilir. Repertuar içeriğinin en küçük parçaları, aktarımın ana öğeleri olabilir*****.

Madalyonun diğer yüzünde ise şunlar göze çarpar: Bir kültür, üretirken, unutturken ve şarkı gibi bir müzikal içeriği değişikliğe uğrattırken alt üst olur, kendi içinde bir aktarım yaşar ve hatta stil yapılanmasında çok yavaş da olsa değişimlere uğrar. Örneğin Amerika'nın kuzey düzlüklerinde yaşayan Kızılderililer, muhtemelen yüzyıllar boyu hayallerinde ezgiler ürettiler ya da diğer kabilelerden öğrendiler ve unuttuklarının yerine bunları koydular. Onların müziklerini, bozulmamış fakat bazı açılardan değişikliğe uğramış şarkı söyleme tekniklerini, ses uyumlarını, vurmali çalgıları kullanma biçimlerini ve melodi repertuarlarını daha geniş bir perspektiften bakarak da inceleyebiliriz.

Bunun da ötesinde, insan ilişkilerinde aktarım hakkında sorulan sorular, müziği öğretmek ve öğrenmekten daha işlevsel bir yere sahiptir. Bir ürünün aktarımı, [aktarımı yapan] bireyin tecrübesi ile iç içedir. İster bir konser piyanisti ister yerli bir icracı olsun, bir müzisyenin yaşadığı gelişim ya da onun bir kavramı geliştirmesi, bir ezginin icrasının onun yaşamındaki yeri de bir nevi aktarım sayılır ve bu ezgi ne türde olursa olsun (klasik, pop, halk müziği) bilhassa işitsel aktarım olarak değerlendirilebilir. James Porter***** , bir halk şarkıcısının tecrübesüreci içerisinde, bir şarkının geçirdiği evreleri tarif ederken, söz konusu şarkının geçmişinin, işitsel gelenekte hangi ses dünyası içine dâhil edilerek yorumlandığının göz önünde bulundurulması gerektiğini, ya da hangi varyantın hangi şarkıcı (kadın/erkek) tarafından nasıl icra edildiğinin ortaya konulması gerektiğini söylüyor.

Bir müzik eserinin, işitsel olarak aktarılmasının ardından yazıya geçirildiğinde (notaya alındığında) formunda ne gibi değişiklikler olduğu hususunda ne biliyoruz? Bu konuya örnek teşkil edebilecek birkaç hadise biliyoruz ve bu tür örneklerin bazı değişimleri de beraberinde getirdiğini unutmamalıyız. Örneğin; müzik anlayışının batılılaşması, Batı müziğinin takdimi, kitlesel medyanın değişen önemi gibi. Bu duruma, notalamanın 1900 yılından önce tanınmaya başlanmasına rağmen 1970 yılında işitselliğinin halen egemen olduğu İran klasik müziğinden bir örnek vermek isterim. *Radif****** aslında

***** Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, 3. ve 4. Bölümler, New York: Atheneum, 1965; Leo Treitler, "Centone Chant: Übles Flickwerk or E Pluribus Unus?", *Journal of the American Musicological Society*, sayı: 28, sf. 1-23, 1975

***** James Porter, "Jeannie Robertson's My Son David, a Conceptual Performance Model", *Journal of American Folklore*, sayı: 89, sf. 7-26

***** Radif: Geleneksel İran Müziği'nin temel taşlarından birisayılır. Ustaçırak ilişkisi içinde öğrenilen ve gelecek kuşaklara taşınan radifler, *destgâh* adı verilen ve birbirinden farklı mikrotonal yapıdaki

günümüzde notaya alınmış bir türdür ve sıklıkla yazılı kaynaklardan öğrenilmektedir. Bize söylendiği kadarıyla önceleri, her öğretmen kendi *radif* tarzını öğretmekteydi. Hâlen devam eden bu gelenek ile ilgili üç büyük kaynak da yayımlanmıştır. Abolhassan Saba [Ebûl Hassan Sabâ]'nın *radif* olmayan malzemeleri de dâhil ettiği kitabı, sade fakat kapsamlı bir tarzda sunulan Musa M'aroufi [Musa Mârûfî]'nin kitabı ***** ve daha az yaygın olmakla birlikte Mahmoud Karimi [Mahmud Kerîmî]'nin 1970'lerde ön plana çıkan sunuşu ***** . Bunun yanında 1990'larda geçerli olan Nour-Ali Boroumand [Nur-Ali Boruman]'ın naklettiği Ma'aroufi [Mârûfî] *radif*'i de sayılmalıdır. Biz bunların etkileri üzerine sadece tahmin yürütebiliriz ancak daha yaşlı müzisyenler ve eski kayıtlar, sadece notalamaya bağlı olmayan, müzik kültüründe pek çok değişimi beraberinde getirerek artan bir standartlaşmanın olduğunu ileri sürüyorlar.

Müziğin Batı notaları ile yazılmaya başlanmasından itibaren Pers müziğinin korunması sağlanmış olabilir. Ayrıca bu müziğin notaya alınması, bu müzik hakkında çalışan kişilerin, her alanda karşılımları çıkan Batı müzik kültürüne karşı da başlarını dik tutmalarını mümkün kılmıştır. Ancak, bir öğrencinin kısacık zamanda öğrendiği ince detayları, köklü olan ve ustasından ona bir miras olarak kalan *radif*'ini devam ettirme saygınlığı yok olmuştur. Sonuçta, müzisyen malzemeyi artık daha kolay öğreniyor, unutulmuş olan pasajları arayabiliyor ve öğreniminin aşamalarını denetim altında tutabiliyor. Müzisyenler, bu tür ürünlere bazen sadece yazılmış sıradan bir müzik eseri olduklarından ve diğer müziklerin yanında üstün bir değer teşkil etmediklerinden dolayı yaklaşmak istemeyebilirler. Batı müzik kültürünün diğer eklentileri ile birlikte notalama, Pers müziğinin daha ufuk açıcı bir stil oluşturmaya müsaade etmiş gibi gözüktükse de bu müziğin temelinde, icranın ağır bastığı bir çekirdek yapı da vardır. Notalama devreye girince icrâ tarzları birbirine benzer hâle gelir ve geleneğin alanını daraltır. [Bu örnekte görüldüğü gibi] Repertuar, şekil olarak hem genişlemiş hem de daralmıştır. Ama biz notalamanın bu alana dâhil oluşunu sadece Batı'nın akademik müzik kültürünün bakış açıları bağlamında tanımlayabiliriz.

İşitsel ve sözlü aktarım ile sözlü yaratım, eserlerin ya da repertuarların formlarını etkiliyor mu? Etkilediği şüphesiz, ancak bunun nasıl olduğunu açıklayacak bir teorimiz yok. Başlangıçta, notalama olmaksızın parçaların yaratımı ve notaya alınmış ya da alınmamış parçaların aktarımı arasında bir ayırım yapmama izin veriniz. Bestecileri tarafından notası yazılmış bütün parçaların, notalama tekniğinin kolaylıkları kullanılarak yaratıldığını varsayamayız. Bir parçanın onu yaratan müzisyenin belleği içerisinde bestelenmesi (belki Mozart ya da Schubert gibi) fakat sonradan yazılı geleneğe geçirilmesi de söz konusu olabilir. Böylelikle bu formlarla ilgili pek çok olası süreç ile karşı karşıya

ses dizgelerinin kullanılması ile üretilmiş ezgilerden oluşur. Bu destgâhların içinde *guşe* adı verilen ezgiler kullanılmakta, tek bir destgâh 10 ile 30 arası *guşe* içerebilmektedir. Her *radif* ustasının kendine has bir üslubu vardır, bu üslup farklılıkları ezgide kendini gösterir ve her *radif* ustasının adı ile anılır. ç.n.

***** Mehdi Barkechli, *Lamusiquetraditionelled'Iran*, Tahran: Secretariat d'état aux beaux-arts, 1963

***** Mohammad T. Massoudieh [Muhammed T. Mesûdî], *Radifvocal de la musique traditionnelle de l'Iran*, Tahran: Ministry of Culture and Fine Arts, 1978

kalırız: Notaya alınmadan bestelenen parçalar ve aynı zamanda işitsel olarak aktarılanlar, büyük bir olasılıkla dünyadaki müzik eserlerinin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Çarpıcı bir zıtlıkla, notalama yöntemi kullanılarak bestelenen ve sonra bestecinin direktiflerini tam olarak takip etmek isteyen ve ortaya nasıl bir müzik çıkacağı konusunda çok az bir fikri olan müzisyenler tarafından notaya tamamen bağlı kalınarak çalınan eserler de vardır. Ayrıca bestecisi tarafından yazılmış, sonra söylendikçe yayılmış ve tam anlamıyla popüler denilebilecek eserler de mevcuttur. Bu tip eserlere sözlerle birlikte akılda kalıcı hale gelen melodiler eklenebilir. İçeriği yazılı olan fakat icrâsı kayıttan kayıda değişen ve bu yolla aktarıma uğrayan bazı caz müziği örnekleri de vardır.

İşitsel aktarım için yapısal bakımdan katı kısıtlamalar gerekli olabilir. Müziği öğelerine ayırmak ve tavsiyeme göre bu öğelerin sadelik, durağanlık, tekrarlılık gibi özellikleri taşımalarına dikkat etmek gerekmektedir. Diğer öğeler ise daha farklı özellikler gösterebilir. Herhangi bir müzisyenin bu şarkıları hatırlayamaması ve orijinal bir şarkının içinde yukarıdaki öğelerin aranmaması halinde, bu müziklerin işitsel aktarımda “toplumsal yeniden inşa” sürecine girmesi gibi daha ileri seviyede bir durum da söz konusu olur. Müziğin motifleri, ritmik kalıpları, formunun ana özellikleri, kısaca ana fikri ya da sistemli çeşitlemeleri gibi öğelerinin üzerinden tekrar tekrar geçerek, işitsel yolla aktarılmış bir ürünü bozulmadan [orijinal haliyle] koruyabiliriz. *Kriti*’ler^{*****} gibi Güney Hindistan’ın karmaşık, on dakika boyunca süren parçalarını dinlediğimde bile, bunların içerdiği tekrarlar, formdaki çeşitlemeler ve birikerek çoğalan öğelerin işlevleri sayesinde işitsel aktarımı sağlamak mümkün olur mu diye merak etme cesaretini gösteriyorum.

Genel bir kaniya göre sözle aktarılmış bir parça, yavaşça fakat sürekli olarak değişime uğrar ve bu pek az sayıda çalışmada kısmen ortaya konulmuştur. Bir şarkıcı tarafından yorumlanan bir şarkının yıllar alan bir süreç içerisindeki ardıl versiyonlarını incelemiş olan Porter’ın bir çalışması^{*****}, bazı eski Amerikan yerlilerinin şarkılarını on yıllarsonrayenidenkaydetmegirişimleri^{*****}, ve[SamuelP.]Bayardve[Walter]Wiora’nın yaptığı geçmişten günümüze uzanan zaman dilimini kapsayan bazı Avrupa halk müziği çalışmaları bize doğru iz üzerinde olabileceğimizi gösteriyor. Bununla beraber, bir toplumun değişim ve müziğin doğasına dair görüşlerinin insan davranışlarının herhangi bir kanunundan daha büyük ve etkin bir rol oynamakta olduğu şüphesizdir.

Geçmişin Türleri ve Çeşitleri

Müziğin aktarılma yöntemi, bir repertuarın şekillenişini hangi kapsamda belirler? Ya da tam tersine, bir araştırmacı, içerik ve stil bileşenlerinin ilişkileri üzerinden bir

***** Kriti: Hint dilinde “yaratılış” anlamına gelir. Süresi oldukça uzun olan bir şarkı türüdür. Çoğunlukla *Pallavi*, *Anupallavi* ve *Charanam* adı verilen üç bölümden oluşur, ancak bazen bu bölümlerin arasına başka kesitler de eklenebilir.

***** James Porter, “Jeannie Robertson’s My Son David, a Conceptual Performance Model”, *Journal of American Folklore*, sayı: 89, sf. 7-26, 1976

***** Robert Witmer, “Stability in Blackfoot Songs, 1909-1968”, In Blum, Bohlman, and Neuman, sf. 242-253, 1991

repertuarın yapısını inceleyebilir mi? Araştırmacı, ürünün tek başına ve bölünebilen birimler olarak kendini nasıl aktardığı konusunda bilgi sahibi olabilir mi? Aktarım üzerine yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar için bir başlangıç noktası oluşturacağına inanarak, her iki durumda da uygulanabilecek bir tipoloji..... önermeme müsaade ediniz.

Parça ve onun geçmişini kapsayan alandan [zaman diliminden] başlayalım. Dört çeşit geçmiş biçimi olduğunu söylemeliyim; yani bestelenmiş bir parçadan aktarıma bağlı dört farklı teorik çıkarım elde edilebilir. Birinci tipte parça, değişiklik olmadan, az çok bozulmadan taşınır. İkinci tipte, aktarım ve değişim olabilir ancak bu değişim tek bir yöne doğru olur. Böylece aslından farklı olur ama varyantlar üretemez. Üçüncü tip, pek çok varyantı üreten bir aktarım tecrübesidir. Bunlardan bazıları kaybolur ve unutulur, bazıları ise kalıcı olur ve ayırt edilebilir, geri kalanlar ise düzenli olarak değişmeye devam eder. Bu tiplerin üçünde de bestenin geçmişi önemle kendini korur, yani bütün formlar asıl yaratımdan ortaya çıkar. Dördüncü tip ise, üçüncü tipe benzer bir şekilde aile gibi kendini büyütür ancak kendisi ile alakasız başka bestelerden materyaller ödünç alır ve bunları da kullanır. Birinci tip, düz bir çizgiye benzer, ikinci tip ise kavisli bir çizgidir, üçüncü tip bir soy ağacı şekline benzer, dördüncü tip ise bir ağaç gibidir ancak kökleri başka yerlerden müdahaleler almıştır.

Bizlere olağanüstü örnekler sunan bu tipolojinin tartışmalara açık ve varsayımlardan ibaret olduğunu unutmamalıyım. Kaynaklar öyle gösteriyor ki, soy ağacı tipi -yani üçüncü tip- gerçekten vardır. Çek halk şarkılarının dizelerinde, Yerli Amerikalılar'ın Peyote şarkılarında, pek çok popüler şarkı ve ilahinin üçüncü dizesindeki köprülerde***** dedördüncü tipin varlığına dair kanıtlar da mevcut***** . Sıradışı formu ile birinci tip, tamamen yok gibi görünüyor. Bu olabilir, ancak ona çok yakın bir durum, kent kültürünün yazılı, basılı ve kayıtlı geleneklerinde mevcut ki buralarda göze çarpan bazı icrâlarda tam standarta yakın parçalar elde etmek mümkün. Navaço ya da Batı Pueblo'lar gibi toplumların sözlü geleneklerinde de bu modele yakınlık görülebilir. İkinci tip ise şimdilik varsayımsal olarak kalmalıdır. Ancak değiştiği düşünülen Samiriye ayinlerinde görülen takdire şâyân standartlaştırma çabası, buna bir örnek oluşturabilir. İlk iki tip saf bir biçimde tezahür edemeyebilir; bizim akrabalıkları belli olmayan bir ezgi bulmuş olmamız, bu konuda somut bir örnek gösterebildiğimiz anlamına gelmez. Bu dört geçmiş tipinin ne kadar doğrulanabilir olduğu, ancak genel kabul görmüş bir dille ifade edilebildiği zaman söz konusu olabilir.

Ancak madalyonun her zaman bir öteki yüzü vardır. Örneğin, bize üçüncü tipin ailelerinden biri gibi gözükən, tüm varyantları ebeveynlerden üremiş bir örnekte, icracılar bunun kökenini tanımayabilir ve her varyantı ayrı bir ürüne atfedebilir. Buna bir örnek, hayal güçleri aracılığı ile şarkı besteleyen Kara Ayaklar Kabilesi'nden verilebilir. Bunların, ***** Tipoloji, burada sistem-düzen anlamında kullanılmıştır. ç.n.

***** Köprü: Birmüzikeserinde ikitemayadamotifibirbirinebağlayan, ikisiarasındamüziğindurmaksızın geçişini sağlayan kesittir.

***** [Imre]Olsvai, "Typical Variations, Typical Correlations, Central Motifs in Hungarian Folk Music", *Studia Musicologica* 4, sf. 37-70, 1963

her bir şarkıyı koruyucu ruhlardan öğrendiğine dair bir inanışları vardır. Böylece her ne kadar aynı koruyucu ruhtan gelse de, farklı kişiler tarafından öğrenilen şarkıların çoğu, meseleye tarafsız bakan bir kişi tarafından birbirinin aynı olarak değerlendirilebilir. İki şarkının bağlı olduğu her ayrı yaratımın onlara farklı müzikal fikirler olma özelliğini kazandırmaları mümkünmüş gibi gözükse de, bizim gözlemimizin zıddı olarak kazara kayıtları duymuş olan bir Kara Ayak ile paylaşıldığında birbirinin aynısı oldukları düşünülebilir. Bu, daha önce verilen ve bir parçayı her defasında aynı çaldığını iddia eden İran'daki örnekten farklıdır. Söz konusu bu örnekte herhangi bir gözlemcinin fark edebileceği gibi, bazı belli başlı motifler ve ses dizgeleri haricinde her bir icra diğerinden farklı olmuştur. Java'nın Matjapat şarkıları, buna çok daha iyi bir örnek teşkil edebilir*****.

Madalyonun iki yüzünün birbirinden çok farklı olduğu hiç bir zaman unutulmamalıdır.

Bir bestenin geçmişle ilgili tecrübe edebileceği başlıca dört gelenek tipini ortaya koyduktan sonra, bir bütün halinde gelenekler ya da repertuarların nasıl sınıflandırılabilirliğine bakacağız. Bir repertuar -belki de her repertuar- yukarıda sözünü ettiğimiz geçmişteki gelenek türlerinin en az birkaç tanesinin bileşiminden meydana gelmektedir. Ancak bunların içinde elbette baskın olan bir tip bulmak mümkündür. Öncelikle size, kuramsal bağlamda kısaca “bir repertuarın yoğunluğu ile birlikte değişen dinamikleri” olarak da adlandırabileceğimiz bir başka değişken unsuru göstermeme müsaade edin.

Yoğunluk derken, bir repertuarın genetik bağı olsun ya da olmasın çeşitli bağımsız unsurlarla ne derece benzerlik taşıdığını kastediyorum. Ya da başka bir deyişle, birimlerin, parçaların, şarkıların gerek dışarıdan gerekse içeriden gözlemleyenler için birbirinden müzikal olarak ne kadar uzak, ya da birbirine ne kadar yakın olduğunu kastediyorum. Bu kavramı resmetmek için iç ilişkileri incelenerek ortaya konmuş iki ezgi ailesini düşünelim. Ana ezginin bestelenişinden başlayalım. Bir ezgi ailesi, varyantlar, uyarlamalar geliştirir. Bütüne bakıldığında bunlar birbirinden çok farklı şekillere bürünebilir. Burada bir varyant ile onun en yakın komşusu arasında gözle görülür farklılıklar vardır. Ailede yoğunluk söz konusu değilse bu ailenin [barındırdığı geleneksel unsurları] “gevşek” [örülü] olarak nitelendirebiliriz. Sonuçta amaç, [geleneksel unsurları] “gevşek” [örülü] bir ailenin sınıflandırılması ise bu, sınıflandırmayı yapan kişinin ailenin tüm üyelerini ne kadar iyi tespit edebildiğine göre gelişir ki bu da sadece kuramsal ve deneysel bağlamda mümkündür. Diğer yandan [geleneksel unsurları] “sıkı” [örülü] olan ezgi ailesinin varyantları ise birbirine çok benzemektedir hatta bu varyantların en yakın komşuları, neredeyse ikiz gibi birbirinin aynıdır.

Tüm bunlar bizi başka düşüncelere götürür. Eğer bir ailenin müzikal olarak ayrı ve pek çok bileşeni kaplayacak biçimde çok sayıda varyantı varsa “sıkı” [örülü] olması da mümkündür. Ancak bu aileyi oluşturan varyantların bir kısmı müzikal olarak çeşitlilik göstermiyorsa bu aileyi “gevşek” [örülü] olarak nitelendirmek de mümkündür. Bir ezgi

***** Margaret J. Kartomive Stephen Blum (editörler), *Matjapat Songs in Central and West Java*, Canberra: Australian National University Press, 1973

ailesinin özellikleri, varyantları arasındaki müzikal mesafeye bağlı değişebilir. Şu an için bu farkların nasıl geliştiğini ve çeşitli toplumlar tarafından nasıl idrak edildiğini düşünmeyiniz.

Şimdi, iki koordinatın birbiriyle ilişkili olması şartı aranmaksızın bir repertuar [ve onun geleneksel unsurları] nasıl özellikler taşırsa taşısin aynı düşünce tarzını uygulamak mümkündür. Elimdeki kanıtlar üzerinden düşünerek ve izlenimci bir yol izleyerek söylüyorum ki, 20.yy. Batı sanat müziği geniş bir repertuardır, 18.yy. İtalyan müziği ise daha az geniş fakat sıkı bir yapıdadır. Kara Ayak kabilesinin 19.yy.daki müziği, şimdi bildiğimiz kadarıyla, geniş ve sıkı yapıdaydı. En azından daha yakın geçmişle kıyasladığımız zaman durumun böyle olduğunu görmekteyiz. İngiliz ve Çek halk şarkılarının repertuarı büyük ihtimalle az çok eşit oranda geniş yapıdadır. Ancak İngiliz repertuarı bana daha sıkı ve güçlü gibi geliyor. Görüldüğü gibi bu düşünce biçimi, bizleri bir gün sözünü ettiğimiz değerler üzerinden karşılaştırmalı olarak müzikleri incelemeye yöneltmeli. İç ilişkilerin bize bunların nereden geldiği ve nasıl büyüdüğü konusunda bir şeyler söylediğinin bilincinde olarak, ne düzeyde olursa olsun bir repertuarı bu bakış açısından değerlendirmek faydalı olacaktır.

Teorik bir şekilde girebilecek benzer bir kavram ise “tarihi yoğunluk”tur ki bu da bir ezgi, ya da repertuarın değişim oranıdır. Bu bileşeni basitçe “gelenek dinamikleri” olarak tanımlayabiliriz ama burada elimizde az belge oluşu yolumuzu tıkamaktadır. Hâlâ, sınıflandırmaları yapanların keşifleri ve ezgi-aile sunuşlarını takip ederek, bir şarkının çok çabuk değişebildiğini, bu değişiklik bir saniyede gerçekleşse de sürecin çok daha fazla zaman gerektirdiğini hayal edebiliyoruz. Dinamik farklılık, ikinci, üçüncü ve dördüncü tiplerle ilgilidir, ancak birinci tip elbette hiç değişmemektedir.

Burada bir süreliğine sözlü/işitsel ve yazılı geleneklerin değişken dinamiklerine dönmemiz gerekiyor. Etnomüzikoloji kaynaklarını geniş bir bakış açısıyla incelediğimizde, birbirine zıt ve karmaşık iki durum görürsünüz: Yazılı gelenekler el emeği sarfedilerek yapıldıklarından yavaş değişir. Oysa bu işitsel gelenekte mümkün olmaz, orada ya kusurlu bir hafızanın eseri olarak, ya da evvelce zikredilen kısıtlamalar ve benzerlerinin bir sonucu olarak bir değişim yaşanır. Ancak bazıları işitsel geleneklerin, kültürel dokunun sadeliğinin verdiği ağırlaşma sebebiyle yavaşça değiştiğini belirtmektedirler. Bu sırada yazılı gelenekler teferruatlı araçları ve bir notalama sistemi söz konusu olduğu için daha hızlı hareket etmektedir. Özetle yazılı bir gelenek geçmişini içerisindedir, hızlıdır, değişkendir. Tıpkı Batı sanat müziğindeki gibi. Burada değişiklik, hızın artması yönünde olmuştur. Sahne icrası, notalama ve kayıt unsurlarının birbirine tesiri, pek çok gelenek için güzel bir model oluşturur.

Etnomüzikologlar, insanların ürettiği müzikler ve toplumların repertuarlarıyla

***** George Herzog, “Song” maddesi, (editör: M. Leach), *Funk and Wagnall’s Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, cilt: 2, sf. 1032-1050, 1950; Mantle Hood, “The Reliability of Oral Tradition”, *Journal of American Musicological Society*, cilt: 12, sf. 201-209, 1959

ilgilenmekle birlikte bunları bir bütün olarak karşılaştırmanın yollarını bulmak üzere çalışmalıdırlar. Karşılaştırma/kıyaslama yaparken en önemli unsurlar, müziğin kendi repertuarı içinde nasıl sunulduğu ve birimlerinin (şarkılar, parçalar, modeller v.b.) birbiriyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğudur. Bu bakış açısıyla bir müziği anlamak, büyük ölçüde bu birimlerin nasıl aktarıldığını, nasıl değiştiğini, neyin korunduğunu anlamaya bağlıdır. Müzikolojik düşüncede de belirtildiği gibi aktarım çeşitlerinin arasında, yazılı olarak aktarılan geleneksel ürünler en çok rastlanan tür olarak kabul edilmektedir. Yerel müzikler için olmasa da çalışılan, icrâ edilen ve notası alınan tüm müzikler için bu böyledir ve anlaşılır bir durumdur çünkü elde ulaşılabilir kaynaklar vardır. Ancak etnomüzikolojide geliştirilen yaklaşımlar, Batılı müzik aydınlarının her zaman anlayamadığı bazı noktaların altını çizmektedir; işitsel aktarım biçimi, dünyada standartlaşmış en çok kullanılan modeldir. Bir müzik, notaya alınmış olsa bile onun duyularak öğrenilmesi, okunarak öğrenilmesinden daha kolaydır. İşitsel aktarımın, okuryazar olsa bile bir toplumun müzikal yaşamında ve tipik olarak bir müziğin var oluşunda daha baskın konumda olduğu bir gerçektir.