

Çevirenin Önsözü

Béla Bartók'un Türk halk musıkisi üzerinde araştırmalarda bulunmak üzere Türkiye'ye geldiği 1936 yılından bu yana elli yılı aşkın bir zaman geçti. Bartók'un derlediği halk ezgilerinin notaları ile topladığı malzemeye ilişkin değerlendirme ve gözlemlerini kapsayan notları nice yıllar el yazmaları halinde kitaplıklarda, arşivlerde kaldıktan sonra, ancak 1976'da gün ışığına çıkabilirdi. Eser o yıl, yazılışından tam kırk yıl sonra, Macaristan'da ve A.B.D.'de iki ayrı kitap olarak yayımlandı. İlki Macaristan Kiadó Akademisi'nce Budapeřte'de yayımlanan *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* adlı kitaptır. László Vikár'ın yayıma hazırladığı kitap iki bölümlüdü; birinci bölüm Bartók'un derlediği ezgilerin notaları ile ezgilere ilişkin değerlendirmelerini kapsayan, bestecinin Amerika'ya giderken Budapeřte'de bıraktığı el yazmalarının tıpkıbasımı; ikinci bölüm ise Ahmet Adnan Saygun'un Bartók'un araştırmasına ilişkin düşünce ve eleştirilerini açıkladığı uzun incelemesidir. İkincisi Amerika'da Princeton Üniversitesinin yayımladığı, burada çevirisi sunulan *Turkish Folk Music from Asia Minor* adlı kitaptır. New York Bartók arşivi yetkilisi Dr. Benjamin Suchoff'un yayıma hazırladığı bu kitap Bartók'un 1940'ta Columbia Üniversitesi Musiki Kitaplığına teslim ettiği el yazmalarının eleştirel bir basımıdır.

Ahmet Adnan Saygun'un incelemesi dışında iki kitap arasında içerik yönünden pek az fark vardır. İkincinin ilkinden başlıca farkı, Bartók'un esere sonradan koyduğu bir Ek bölümü ile, gene sonradan eklediği, ezgilere ilişkin Notlar'ını, bir de ezgilerin Jenó Deutsch'un çalışmasıyla hazırlanan temiz kopyalarını içermesidir: A. Adnan Saygun incelemesini kaleme alırken, Bartók'un Amerika'ya gitmeden önce eserine verdiği bu son şekilden habersizdi. Çeviride Amerikan baskısının tercih edilmesinin nedeni de, kitabın sonradan eklenen bölümlerle ezgilerin temiz nüshalarını içermesidir. Kitabın bir eleştirel basımla yayımlanması da çevirmenin tercihini bu yönde zorlayan bir etmen oldu.

Gelgelelim, bu kitapta da bir İngilizce yayında yadırganacak kadar çok dizgi yanlışları vardı. Bu durum, metnin Macaristan'da çıkan tıpkıbasım metinle (Akadémiai Kiadó, Budapeřte, 1976) karşılaştırılmasını gerektirdi. İki metin arasındaki belirgin tutarsızlıklar çevirmenin yıldız işaretli dipnotlarıyla belirtildi.

Musiki örnekleri ile güfteler burada tıpkıbasım olarak yayımlandı.

Çeviride Türkçe kelimelerin yazılışında da Bartók'un imlası değiştirilmedi. Kitaba Bartók'un biri Türkiye'deki derlemeleri, biri de Türk halkının musiki eğitimiyle ilgili iki makalesinden başka, László Rásonyi ile A. Adnan Saygun'a yazdığı mektuplarla, Ankara'da verdiği üç konferansın metni de eklendi. Konferanslar, çeviri metinlerine hiç dokunulmadan yayıma hazırlandı.

Bartók'un Türkiye'de bulunduğu süre üç haftadan biraz fazladır. Derleme gezisi ise sadece on gün sürmüştür; bu da birkaç yöreyle sınırlıdır. Dinlediği musikiyle içli dışlı olacak vakti bulamayan Bartók'un ziyaret ettiği ülkenin dilini ve âdetlerini bilmemesi de araştırmanın genişlemesini engelleyici bir etmen olmuştur. Sağlığının bozuk olduğunu da unutmamak gerekir. Bu olumsuz şartlar Türk halk musikisi hakkında tüketici bir inceleme yazabilecek bir etnomüzikoloji bilgisi, musiki tecrübe ve zekâsı ile donanmış olan Bartók'un verdiği eserin kapsamını ister istemez daraltmıştır. Ayrıca, gene aynı olumsuz şartlar sonucu, eksikleri, hataları da olmuştur. Ne var ki, bunlar eserin erdemleri yanında çok önemsiz kalıyor. Biz asıl Bartók'un bilimsel çalışma yöntemine ve elindeki kısıtlı malzemeden neler çıkardığına bakmalıyız.

Bir kez, bütün halk musikisi derleyicileri için son derece eğitici, öğretici bir alan çalışması uyguladığı ortadadır. Derlediği her ezginin künyesini çıkarması, yani icracıların adlarını, yaşlarını, öğrenim durumlarını, ezginin derlendiği köyün özelliklerini ve derleme tarihini belirtmesi, türkülerini önce iğreti olarak notaya alması, sonra silindire kaydetmesi, sonra da yeniden notaya geçirmesi, musikiyi notada dondurmadan, icra biçimindeki bütün nüans ve ayrıntıları değerlendirmeye çalışması, dikkate değer her nüans ve ayrıntı için özel işaretler kullanması, parçayı icracıya tekrar tekrar söyleterek aradaki farklılıklara dikkati çekmesi, türkülerini mahallinde derlemesi, gezici saz şairlerini ise yöreye bağlı halk (köylü) musikisi temsilcisi saymayarak onlardan türkü derlemek istememesi, erkeklerden alınan ezgilerin kadınlarca söylenmesindeki özellikleri merak etmesi ve çalışmanın her aşamasında gözlenen daha birçok nitelik, gerçekten örnek bir derleme uygulamasıyla karşı karşıya olduğumuzun apaçık göstergeleridir. Derlediği malzemeye ilişkin yorumları ise benzerine az rastlanabilecek düzeydedir; edebiyat, dilbilimi, tarih, folklor ile ilgili bilgilerin musiki bilgisiyile bütünleştiği bu yorumlar hayranlık vericidir.

Araştırmanın bir başka önemli yanı da, kesin sonuçlar alınması amaçlandığı halde toptancı yargılardan sakınılmış olmasıdır. Eldeki malzeme çok yönlü bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bunun en belirgin göstergesi Bartók'un ezgileri "belirli bir sisteme göre" kümelenmesindedir, bir başka deyişle, türkülerde keşfettiği benzerliklerle farklılıkları "yapılar" (struc-

ture) halinde ayırt etmesinde görülür. Bartók türkülerin ortak niteliklerini gözeterek bir sınıflandırmaya gitmiş, ama ezgileri sınıfları içinde sabitleştirip eritmemiş, oradan, yeri geldikçe tekrar tekil özelliklere inebilmiştir. Son derece dikkate değer olan bu ezgi sınıflandırmasını Kurt Reinhard'ın erken bir yapısalılık (structuralism) örneği gibi görmesi (bkz. Sonsöz) hiç de abartma sayılmamalı. Öte yandan, Türk halkı gibi göçebe gelenekten gelen bir halkın, tarihi boyunca değişik halklarla kültür alışverişlerine girerek yerleştiği, Anadolu gibi, çeşitli uygarlıkların birbirini izlediği bir toprak parçasının kültürü içinden bakarsak, Bartók'un sınıflandırmasını bir arkeolojik kazıya benzetmek de mümkün. Arkeologun bir Anadolu höyüğünden üst üste yığılı uygarlık tabakaları ortaya çıkarması gibi, etnomüzikolog da üst üste yığılı ezgi tabakaları keşfediyor Anadolu halk musikisinde. Böylece bütün kültürümüz gibi halk musikimizin de çok yönlü bir sentezin ürünü olduğunu ortaya koyuyor. Bu araştırmayı, her şeyden önce, musikimizi tek bir yapıya indirgemeye çalışan, tek yanlı, bağınaz tavırlara ve bu tavırların şekillendirdiği "resmîleşmiş", kalıplaşmış görüşlere karşı bilimsel bir uyarı olarak görmeliyiz.

Bartók yüzyılımızın en "yalnız" besteci ve musiki adamlarından biriydi. Öldüğünde, anlaşılmamış, ünsüz, meteliksiz bir musikiciydi. Dramatik olaylarla doludur hayatı. Türk halk musikisini araştırma serüveni de bir dram. İlkin, öneminin çok iyi farkında olduğu bu eseri yayımlatmak için harcadığı bütün çabalar boşa gider. Tabii, bu çalışmayı yayımlamak herkesten önce Türk resmî kuruluşlarına düşerdi. Sonunda, araştırmanın yayıma hazır el yazmalarını "bu gibi şeylere ilgi duyabilecek pek az insanın bulunduğu Columbia Üniversitesi'nin Musiki Kitaplığına" verir Bartók. El yazmaları uzun zaman, ölümünden otuz yıl sonrasına kadar tozlu arşivlerde, el sürülmeden kalır. Otuz bir yıl sonra gezi arkadaşı A. Adnan Saygun'un yazdığı inceleme dışında, eserini enine boyuna ele alan bir Türk musiki adamı çıkmaz. Türk resmî kuruluşlarının, hattâ bir ölçüde Türkiye'deki musiki çevrelerinin Bartók'a ilgisizliği, araştırmanın Amerika ve Macaristan'da yayımlandığı 1976 yılından sonra da sürer.

Bartók'un Türkiye'ye gelme isteği, bu isteğin o dönem Türkiye'sinin uygulamaya koyduğu kültür siyasetinin programı ile tarihî bir rastlantı sonucu çakışmasıyla gerçekleşebilmiştir. Türkiye'yi ziyaretinin asıl amacı, eski Macar musikisiyle eski Türk musikisi arasındaki ilişkileri araştırmaktı; ama bu araştırmanın Türkiye'deki musiki çevrelerinin iç sorunlarına yönelik göndermeleri de olacaktı. Bu bakımdan, dönemin kültür ve musiki ortamı üzerinde biraz durmak gerekir.

1930'lar Türkiye'sinde kültür işlerine yön verenlerin başlıca uğraşlarından biri, o yıllarda ortaya sürülen tarih anlayışı doğrultusunda, "Osmanlılık"ı "Türklük"ten ayırma çabalarında kendisini göstermiştir. Bu çabaların altındaki anlayışa göre "gerçek Türklük"ün kaynakları, halk kültüründe, yani folklor ürünlerinde saklıydı. Böylece Cumhuriyet dönemi, folkloru, ulusal kültür olarak ortaya sürmüştür; bu tutumun başta gelen kurumsal temsilcisi de Halkevi'di. Bu tavrın musikideki ifadesi ise, "geleneksel sanat musikisi" ile Türk halk musikisini, kökenleri farklı da olsa, Türk musiki kültürünün iki ayrı zenginliği olarak değerlendirmek yerine, onları birbirinden koparmak, birbirine yabancılaştırmaktı. Türk halk musikisinin pentatonik bir temele dayandığı tezi de iki musikiyi birbirinden bütün bütüne koparma çabaları için teknik bir gerekçe sağlıyordu. Nitekim, Halkevi çizgisindeki folklorcu musiki çevrelerinin beklentilerinden biri de, Türk halk musikisinin pentatonik temele dayandığı kanısının Bartók gibi yetkili bir ağızdan onaylanmasıydı. Bu sadece musiki çerçevesinde kalan bir sorun da değildi. Çünkü pentatonizm kavramına o dönemde musiki üstü, musiki dışı işlevler yüklenmekteydi. 1934'te Ahmed Adnan'ın [Saygun] hazırlayıp Türk Tarih Kurumu'na verdiği bir rapor, pentatonizm kavramından neler beklendiğini gözler önüne serer; söz konusu anlayışın musikideki en keskin, en aşırı ifadesini görebilmek için o raporda ileri sürülen görüşlerin bir özetini buraya almakta yarar vardır.

1. Pentatonizm beşeriyetin musikî yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle ırkî bir hususiyeti vardır.
2. Pentatonizm: Türk'ün musikîdeki damgasıdır.
3. Pentatonizm nerede varsa:
 - a. Orada oturanlar Türktürler;
 - b. Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.
4. Pentatonizmin ana yurdu Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır.
5. Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.
6. Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkânlarını bize verecektir. Bu düşüncelerim gün geçtikçe bende daha çok kökleşmektedir. Şu risaleye ilâve ettiğim pentatonizm yayılış haritası ile Tarih Kurumu'nun çıkarmış olduğu kitaptaki Türklerin yayılış haritası karşılaştırılırsa aradaki aynılığa şaşmamak elden gelmez.¹

¹ Ahmed Adnan, *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, Nümune Matbaası, İstanbul, 1936, s. 6.

Yukardaki düşüncelerin Türk Tarih Tezi, Göç Yolları Haritası ve Güneş-Dil Teorisi çerçevesinde şekillenen ırk-merkezli resmî görüşün musikiye uyarlanışından başka bir şey olmadığı açıktır. Pentatonizm tezinin o yıllardaki en ısrarlı savunucusu Mahmut Ragıp Gazimihâl'dir. Ama, yukardaki görüşlerin Cumhuriyet döneminin etkili müzikologu Gazimihâl tarafından da desteklenmiş olması biraz şaşırtıcıdır. Şaşırtıcıdır, çünkü, Gazimihâl sanat konularında bağınaz bir kişi değildir. Nitekim, 1935 Eylül'ünde yazdığı *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi* adlı broşürüne bakılırsa, Ahmet Adnan'la aynı görüşte değildir. Bu broşüre yazdığı önsözde, musiki sistemleriyle ırklar arasında herhangi bir bağ kurulamayacağını, bu tür görüşlerin geçen yüzyıldan kalma, Belçikalı musiki tarihçisi Fétis'ten kaynaklanan, yüzyılımızda artık çürütülmüş varsayımlara dayalı olduğunu söyler.² Oysa Ahmet Adnan'ın broşüründen çok kısa bir süre sonra yazılıp yayımlandığı anlaşılan *Türk Halk Musikilerinin Temel Hususiyetleri Meselesi*'ndeki şu satırları Gazimihâl'in yazdığını görmek gerçekten de şaşırtıcıdır:

İtiraf edeyim ki bu mesele ile ilgili eski yazılarımda Amerika ve Afrika'da rasgehlenen pentatoniklerin de Asya'dan gelen tesirlerle ilgisini kabul edemediğim halde, bugün inanıyorum. Pentatoniğin Asya'dan garbe ve öteki kıtalara doğru nasıl yayılmış olduğunu tarihten önceki göçlerle izaha imkân bulunduğu gibi, bir takım geçişlerin de sonraki çağlara -meselâ Hunların Avrupa'ya geçiş asırlarına düşmüş olması mümkündür. (...) İşte bu gibi göç yollarının çeşitleri üzerinde bütün ilim dünyasınca düşünüldüğü bir asırda Bay Ahmet Adnan'ın haritasındaki geçit yollarını ihtimam ve dikkatle göz önünde tutmak her ilim adamı için vazife olur.³

Gazimihâl bu satırları izleyen paragrafta dil sorununa geçer ve "İndo-Öropeen denilen dillerin ana kökünü bulmak için Altay dilleri üzerinde çalışmaktan başka çıkar yol olmadığını" söyleyen dilcilere dikkati çeker.⁴ Daha sonra da, şu cümleyi yazmaktan bile sakınmaz: "İşte Türk ırkının bu sebatkârlığını pentatonizm birliğinde de görüyoruz."⁵

Görüldüğü gibi, o da Türk Tarihi Tezi, Göç Yolları Haritası, Güneş-Dil Teorisi çerçevesine oturtmuştur görüşünü. Pentatonik yapıda olduğunu söylediği Anadolu ezgilerinin Orta Asya'dan geldiği yolundaki inancını değiştirmemiş

² Bkz. M. Ragıp Kösemihâl [Gazimihâl], *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*, "Türk Tarihinin Ana Hatları" adlı eserin müsveddeleri, seri III, no. 8, Akşam Matbaası, İstanbul, basım yılı yok (yazılışı 1935, basılışı 1936), s. 5-11 (Önsöz'de).

³ M. Ragıp Kösemihâl [Gazimihâl], *Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*, Nümune Matbaası, İstanbul, 1936, s. 3-4.

⁴ Bkz. Gazimihâl, a. g. e., s. 4-5.

⁵ Gazimihâl, a. g. e., s. 5 .

olmakla birlikte, Gazimihâl sonraları pentatonizm tezini siyaset zemininden çekerek musiki zemininde temellendirmeye çalışmış, bu konudaki kaba yar-gılara karşı çıkmış, daha incelmış bir kafa ürünü olan daha nüanslı tahlil ve gözlemler sunabilmiştir. “Türk halk musikisi klasik Türk musikisine asırlar arasında zaman zaman millî sesler aşılammış, klasik Türk musikisi de karşılık olarak halk ezgilerinin bünye değiştirmelerinde zaman zaman müessir olmuştur,”⁶ demekle de nesneliği büsbütün gözden çıkarmadığını göstermiştir.

Bartók'a gelince, o, derlediği malzemenin bir bölümünde saklı bir pentatonizm bulunduğunu, bir başka yerde de söz konusu dizilerin aslında Dor, Frig yahut Aeol dizileri olduğunu söylüyor. Bu kitaba girmeyen bir başka yazısında ise, bir yandan bu ezgi türünün Türk halk musikisindeki yaygınlık derecesini soruyor, bir yandan da pentatonizmin “Türk'ün musikideki damgası” olduğu iddiasını sorguluyor. Şöyle diyor Bartók:

Şimdi bu sorunlardan biriyle karşı karşıya gelmiş bulunuyoruz. Bu Türk üslubu ne ölçüde yaygındır? Hangi Türk ırkınca yahut, hangi ırklarca biliniyor? Sonra, Çin pentatonizmi ile eski Türk pentatonizmi arasındaki ilişki nedir? İkincisi birinciden mi çıkmıştır, yoksa Çin musikisi birkaç bin yıl Türk musikisinden mi etkilenmiştir?

Bu musiki kültürünün Macar musikisindeki biçimini çok iyi biliyoruz (1000 dolayında Macar ezgisi ve varyantı derlenmiş bulunuyor). Çeremis musikisindeki biçimi hakkında da yeterli bir fikrimiz var, ama Türk halklarındaki biçimi hakkında pek az şey biliyoruz. Moğol ve Çin halk musikileri, yani köylü musikileri hakkında en ufak bir fikrimiz bile yoktur. Yeri gelmişken şunu da söylemek gerekir ki, pentatonizmin şurada yahut burada, yahut da herhangi bir yerde görülmesinin başlıbaşına bir önemi yoktur. Çünkü pentatonizm ancak ezgi yapıları arasındaki benzerliklerle birlikte görülüyorsa iki musiki arasında bir bağ kurmak bakımından önem taşır. Bütün bu sorunları çözecek durumda olmaktan hâlâ çok uzağız.⁷

Bu sorunları herhalde bugün de çözebilecek durumda değiliz. Nitekim pentatonizm sorunu “klasik Türk musikisi” temsilcileri ile Halkevi çizgisini sürdüren folklorcu tutum arasında bugün bile bir çekişme konusudur. Çünkü tartışmanın zemini hâlâ değişmemiştir. Öte yandan, sanat musikisi temsilcilerinin gözünde, halk musikisinin pentatonik diziyeye dayandığı tezi bir kez kabul edildi mi, pentatonik olmayan beş yüzyıllık klasik Türk musikisi geleniği bir çırpıda ulusal kültürün dışına itilmiş, saf dışı bırakılmış olacaktır. Onlar da tehdidi sezindikleri için söz konusu teze tepki göstermişler, mu-

⁶ Mahmut R. Kösemihâl, “Asırlar Boyunca Tarihî Türk Musikisi”, *Gökbörü*, sayı 2-4, 7, 9, 1942-1943.

⁷ “Some Problems of Folk Music Research in East Europe” (1940), *Béla Bartók Essays*'de, makaleleri seçip yayıma hazırlayan Benjamin Suchoff, St. Martin Press, New York, 1976, s. 180.

sıkilerini ve mesleklerini haklı olarak savunmuşlardır. Ama daha fazlasını da yapamamışlardır. Rauf Yekta Bey'den beri bu konudaki bütün çabaları, halk musıkisini sanat musıkisinin "ibtidaî bir şekli" saymakta direnmek ve iki musıkinin kesişme noktalarını vurgulamaktan öteye gitmemiş, aradaki belirgin farklılıkları hep göz ardı edip geçiştirmişlerdir.

Ulusal kültürümüzün hâkim karakterinin Orta Asya'da arandığı bir dönemde musıkicilerin de gözünde pentatonizm Türklüğün bir simgesiydi. Bu yüzden sorun nesnel-bilimsel bir tutumla ele alınamamış, tarihî bir döneme özgü ideolojik/siyasî temelli varsayımlardan hareket edilmiştir. Mahmut Ragıp Gazimihâl'in bir söyleşi sırasında Türkiye'deki musıkî araştırmalarının bilimsel bir temele dayanmadığını açıklaması (bkz. Sonsöz) bu çerçevede çok önemlidir. Öte yandan, Bartók'un — bir yerde değil — birkaç yerde Halkevi'ni "Halkevi siyasî partisi" diye anması, yani bu kuruluşu bir siyasî parti olarak algılamış olması da son derece ilgi çekicidir. İşte Bartók böyle bir ortamdaki tartışmaların çekim gücüyle Türkiye'ye gelmiş, bu arada, yerli sorunların tartışmasına da bir ucundan katılmıştır.

Halkevi ile Bartók tarihî bir zamanlamayla bir araya gelmişlerdi. Ancak, Bartók'un da fark ettiği gibi, Türkiye'nin iç ve dış siyaseti hızla değişmeye başlamış, araştırmalarına devam etmesi imkânı kalmamıştır. "Yaşanabilecek kadar bir gelir sağlanırsa" Türkiye'de kalmaya hazır olan Bartók için bu hızlı dönüş de bir talihsizlik olmalıdır. Tıpkı Türk musıkî dünyası için de bir talihsizlik olduğu gibi. Bıraktığı incelemenin değerlendirilmesinde çok geç kalmıştır. Bu kitabın yarım yüzyıl sonra bile olsa Türk uzmanlarca derinlemesine ele alınması, eserine saygının bir gereğidir.

Bülent Aksoy

Kabataş, Ekim 1990