

**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KONSERVATUVAR - MÜZİK ANASANAT DALI**

**BELA BARTOK'UN MÜZİK STİLİ VE
3. PİYANO KONÇERTOSU**

**YÜKSEK LİSANS ÇALIŞMASI
SANAT ESERİ RAPORU**

Öğr.Gör. Aylin ÇAKICI

BURSA 2007

**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KONSERVATUVAR - MÜZİK ANASANAT DALI**

**BELA BARTOK'UN MÜZİK STİLİ VE
3. PİYANO KONÇERTOSU**

**YÜKSEK LİSANS ÇALIŞMASI
SANAT ESERİ RAPORU**

Öğr.Gör. Aylin ÇAKICI

**Danışman
Doç. İsmail M. GÖĞÜŞ**

BURSA 2007

ÖZET

Yazar : Aylin ÇAKICI
Üniversite : Uludağ Üniversitesi
Anasanat Dalı : Konservatuvar-Müzik
Sanat Dalı : Piyano
Tezin Niteliği : Sanat Eseri Raporu
Sayfa Sayısı : 68
Mezuniyet Tarihi :
Tez Danışmanı : Doç. İsmail GÖĞÜŞ

BELA BARTOK'UN MÜZİK STİLİ VE ÜÇÜNCÜ PİYANO KONÇERTOSU

Yüksek Lisans Programı gereği “Sanat Eseri Raporu” olarak hazırlanan bu çalışmada, 20.yüzyıl müziğine damgasını vuran Bela Bartok, çeşitli yönleriyle tanıtılmış, müzik stiliyle ilgili bilgi verilmiş ve son iki eserinden biri olan 3. Piyano Konçertosunun incelenmesi ele alınmıştır.

Bartok, eserlerinde ortaya koyduğu yeniliklere karşın, çağdaşlaşmayı halk müziğine dayalı olarak gerçekleştirme ilkesine bağlı kalmış ve bundan hiç ödün vermemiştir. 20. yüzyıl müziğinde ulusalcılığın simgesi olan Macar besteci Bela Bartok, Macar köy müziğinin ve farklı ülke müziklerinin bilinmeyen birçok yanını gün ışığına çıkarmış ve yaratılarında halk müziği unsurlarına önem veren 20. yüzyıl bestecilerine örnek teşkil etmiştir. Bununla bağlantılı olarak, araştırmanın ilk bölümünde, bestecinin kendi stilinde önemli bir yere sahip olan "halk müziği" üzerine araştırmaları ele alınmıştır.

Araştırmanın bir diğer bölümünde Bartok'un eğitimciliğinin önemi vurgulanmış ve günümüzde piyano eğitiminde sıklıkla kullanılmakta olan "Mikrokosmos" dizisinin oluşumu hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Bela Bartok'un piyano eserleri hakkında bilgiler ve 3.Piyano Konçertosunun incelenmesi, araştırmanın son bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde, solo piyano eserlerinin yanı sıra, özellikle 3.Piyano Konçertosunda kullandığı ve Bartok'un stilini oluşturan halk müziği unsurları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Bartok, Piyano, Stil, Konçerto

ABSTRACT

Yazar : Aylin ÇAKICI
Üniversite : Uludağ Üniversitesi
Anasanat Dalı : Konservatuvar-Müzik
Sanat Dalı : Piyano
Tezin Niteliği : Sanat Eseri Raporu
Sayfa Sayısı :68
Mezuniyet Tarihi :
Tez Danışmanı : Doç. İsmail GÖĞÜŞ

This report prepared as the ‘The Report About a Piece of Art’ is written as an obliged part of the ‘Master’s Degree Programme’ and is about the classical composer Bela Bartok who occupies a big place in the music of the 20th century. One will find information about the composer in many different aspects, information about his style of music and an analysis of his 3rd concerto for solo piano and orchestra, which happens to be one of the last two pieces that Bartok composed.

As a known fact, Bartok, despite the reforms he put forward in his music, he was tied to the principles of change in the basis of folk music and he never made concessions about that. Being a hungarian composer who was the symbol of nationalism , he brought unknown aspects of the Hungarian Folk Music to light and in his work, he set an example to the composers of the 20th century who in their works attached importance to folk music.

Related to that fact, in the first part of this report, Bartok’s own research about folk music is taken up.

The importance of Bartok’s as a pedagogue and the formation of the piano series ‘Microcosmos’ which is oftenly used in piano studies form the other part of the report.

Information about Bartok’s piano pieces, an analysis of the 3rd concerto for solo piano and orchestra are written about in the last part of the report. Also in this last part, apart from the solo piano pieces he used the elements of folk music, the folk music aspects in the 3rd concerto for solo piano and orchestra are brought up as a result of a wide analysis.

Key Words

Bartok, Piano, Style, Concerto

ÖNSÖZ

Bir müzik yorumcusunun üzerinde çalışmakta olduğu eseri, eserin beslendiği dönemin toplumsal hareketlerini, döneme ilişkin sanat anlayışlarını, bestecinin içinde yaşadığı süreci algılayış biçimini ve onu, üretisine ne şekilde aktardığını kavramasını, eserin yorumunu salt duygusal değil, aynı zamanda mantıksal bir temel üzerine oturtması yorumunun tutarlılığını ve kabul edilebilirliğini önemli ölçüde etkilediğini düşünmekteyim.

Performans projem olan Bela Bartok'un üçüncü piyano konçertosuna ilişkin hazırladığım bu raporun, bu anlamda önemli katkısı olduğunu söyleyebilirim.

Her türlü eleştiriye açık olan bu çalışmanın meslektaşlarım için bir kaynak niteliği taşıyabilmesini dilerim.

Bu süreçte çalışmalarına ışık tutan başta danışmanım Sn. Doç. İsmail M. GÖĞÜŞ'e, Sn. Doç. Gülay GÖĞÜŞ'e, piyano hocam Sn. Doç. Toros CAN'a meslektaşlarım Sn. Betül Belma ÖZSOY ve Sn. Beril TUTKUN'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

SANAT ESERİ RAPORU ONAY SAFYASI	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VI
GİRİŞ	1
1-BELA BARTOK	2
1.1.B. Bartok' Un Yaşam Öyküsü	2
1.2.B. Bartok' Un Halk Müziği Araştırmaları	4
1.3.Eğitimci Olarak B. Bartok Ve ‘Mikrokosmos'	6
2- B. BARTOK' UN MÜZİK STİLİ VE PİYANO ESERLERİ	11
3- ÜÇÜNCÜ PİYANO KONÇERTOSU	22
BELA BARTOK’UN ESERLERİNİN LİSTESİ	37
KAYNAKLAR	40
EKLER	42
ÖZGEÇMİŞ	70

GİRİŞ

1918-30 yılları arasında yaşanan iki Dünya Savaşı Avrupa'da ulusal tansiyonların yükselmesine neden olmuştur. Bu siyasi hareketler şüphesiz ki her sanatı etkilediği gibi müzik üretimini de etkilemiştir.

Her ne kadar zengin müzikal yenilikler söz konusu zaman dilimini vurgulasa da pek çok değişikliğin tohumu daha önceden ekilmiştir. Mussorgsky ve Debussy statik blok armonisini ortaya koyarak müzikteki dominant- tonik, disonans- konsonans gibi unsurların etkilerini kırmışlardır. Diğerleri tema ve gelişme gibi yapısal unsurların geçerliliğini sorgulayarak, akor ve ses gruplarını birleştirmek yada ses renklerini zıtlılaşmak gibi yöntemlerle kompozisyonda yeni yapılanma unsurlarını keşfetmişlerdir. Batı müziği dışındaki müziklerin ve halk müziklerinin etkisiyle batının düzenli tartım ve geleneksel tonal ilişkilerini zorlamışlardır. Pentatonik ve tam ses gibi "egzotik" diziler, müzikteki yeden ses etkisini zayıflatmıştır. Batı gelenekçiliğine uymayan modal melodiler ve polifonik uygulamalar Batı Avrupa ve Rusya geleneksel müzikleri etkisiyle ortaya konmuştur. İkili ve üçlü tartımlar çaprazlanarak büyük bir yoğunluk ve karmaşıklık içinde kullanılmış, böylelikle geleneksel ritmik düzenlilik alışkanlığı kırılmıştır. Ayrıca besteciler Endonezya yada benzer geleneksel müziklerde görülen başlangıç ve sonun açıkça belli edilmediği performans merkezli müzikleri taklit etmişlerdir.

20. yüzyılın ilk yarısındaki ses kaydı teknolojisi ve daha hızlı iletişim araçları teknolojisi sayesinde geleneksel kültürler arasındaki farklılıklar geniş toplumlar tarafından tanınmıştır. Ses kaydı aynı zamanda etnik müziğin önceki olanaklara göre daha aslına uygun bir şekilde kayıt altına alınmasına olanak sağlamıştır. Kayıtlarda halk müziklerinde koruma altına alınan bu eşsiz üsluplar bestecileri derinden etkileyerek onların tonal ve ritmik dağarcıklarını genişlettiği gibi kendilerine özgü yeni stillerin yaratımında ilham kaynağı olmuşlardır.

Orta Avrupa bilimsel halk müziği araştırmaları yönünde ilk çabaların görüldüğü bölgedir. Çekoslovak bölgesinde Janacek in önderliğinde başlayan bu hareketi daha sonra Macar bestecileri olan Bela Bartok ve Zoltan Kodaly takip etmiştir.

BELA BARTOK

1.1.Bela Bartok' un Yaşam Öyküsü

Besteci, etnomüzikolog, öğretmen ve piyanist olarak müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan Bartok, ilk piyano derslerini annesinden almıştır. Çocukluğu ve gençliğini çeşitli taşra kasabalarında geçirmiş, buralarda farklı öğretmenlerle piyano derslerine devam etmiştir. Dokuz yaşında beste yapmaya başlamış, on bir yaşında ilk resitalini vermiştir.1888 yılında babasının ölümünden sonra annesiyle Pressburg' da yaşamaya başlamış, 1890 yılında ilk eserlerini yazmıştır. 1891'de birkaç ay boyunca Nagyvarad'da halasının yanında kalıp, 1893'de Pressburg'a göç etmişlerdir. Pressburg'a yerleşen Bartok burada liseye devam etmiş ve Laszlo Erkel ile piyano çalışmıştır.

1899-1903 yılları arasında Budapeşte Müzik Yüksek Okulu' nda Franz Liszt' in öğrencilerinden Istvan Toman ile piyano, Koessler ile kompozisyon çalışan Bartok, piyanist olarak hızlı bir gelişme göstermişse de, bestecilik alanında gelişimi o kadar hızlı olmamıştır. İki yıl hiç beste yapmamış, besteci arkadaşı Zoltan Kodaly ile birlikte Macaristan, Romanya, Slovakya ve Türkiye' de halk müziği araştırmalarına yönelmiştir. 1902' de Budapeşte' de dinlediği “ Zarathustra” dan çok etkilenmiş, Richard Strauss' ın eserlerini inceleyen Bartok, R. Strauss ile karşılaşması ve ülkesine olan ulusal bağlılığın etkisi ile 1903' de on bölümden oluşan “ Kossuth” adlı senfonik şiirini ve 1905' de romantik gelenekte ve Liszt' in virtüöz stilindeki op. 1 “ Piyano ve Orkestra için Rapsodi” sini bestelemiştir. Bu yıllarda Brahms'ın da etkisinde kalarak yoğun bir şekilde eserler üretmiştir. 1906 yılında Ferenc Vecsey ile İspanya ve Portekiz turneleri yapmış, 1908'de Stefi Geyer için keman konçertosunu bestelemiştir. Bartok 1909' da Martha Ziegler ile evlenenmiş ve bu evlilikten 1910' da Bela adlı oğlu doğmuştur.

Bartok, 1907' den 1934' e kadar Budapeşte Müzik Yüksek Okulu' da piyano profesörlüğü görevini sürdürmüştür. Bu yıllarda tatillerini halk müziği derlemeleri yapmakla ve bunları çözümleyip sınıflamakla geçirmiş, çok geçmeden makaleler ve monograflar yayımlamaya başlamıştır. 1913' de Avrupa' daki diğer sanatçılar gibi

ulusal müzik stilinin arayışına girmiş, Romanya halk şarkıları üzerine yaptığı incelemelerle, etnomüzikolojik araştırmaları kapsamındaki ilk kitabını yayımlamıştır. “1914’ den sonra Bartok, verimli bir bestecilik dönemine girmiştir ve 1917’de o yılların en başarılı eseri olan ‘Tahta Prens’ bale müziğinin ilk seslendirilişi yapılmıştır.”¹. O dönemde orkestra ve solo piyano için çok sayıda eserler yazmış, aynı zamanda bestelediğ i altı yaylı çalgılar dördlüsü ile büyük başarı kazanmıştır. Bartok’ un bu eserleri, kendi stilinin gelişimine paralellik göstermektedir. Diğer balesi “ Akıl Almaz Mandarin” 1918’ de bestelenmesine rağmen eserin içeriğinin fuhuş, eşkıyalık, ve adam öldürme olarak gösterilmesi sebebiyle 1926’ ya kadar sahnelenmemiştir. Bartok, kendi eserlerini seslendirdiğ i konserleriyle Avrupa’nın birçok ülkesinde başarı kazanarak, çağının en büyük bestecilerinden biri olduğunu kanıtlamış ve eserleri Avrupa’ nın en önemli müzik festivallerinde seslendirilmiştir. 1923’ de eşi Martha’ dan ayrılarak, öğrencisi Ditta Pasztory ile evlenmiş ve 1924’ de ikinci oğ lu Peter doğ muştur 1927’ de ABD’ de konser turnesine çıkan Bartok, Budapeşte Müzik Yüksek Okulu’ nda çalışmalarını devam ettirmek üzere ülkesine dönmüş, barok ve ön klasiklerle ilgilenmiş, bu arada Avrupa ülkelerinin siyasal karışıklıklar içinde bulunduğ u 1930’ lu yılların zorluklarıyla karşılaşmıştır.1933 yılında 2. piyano konçertosunun Frankfurt’da ilk seslendirilişi gerç ekleşmiştir. Bartok, 2 Kasım 1936 yılında Türkiye’ ye gelmiş, İstanbul Konservatuvarı arşivinde çalışmalar yaptıktan sonra 4 Kasım 1936’ da Ankara’ da üç konferans vermiştir.(Bkz. Ek. 2). A.A. Saygun’ la beraber Osmaniye, Adana ve Toprakkale’ ye giden Bartok, burada yaşayan Yörüklerin müziklerini dinleyip taş plaklara kaydetmiştir. 1937’de ‘Musik Für Saiteninstrumente’ eserinin ilk seslendirilişi Basel’ de yapılmıştır. 1938 yılında yine Basel’de iki piyano ve vurma çalgılar için sonatının ilk seslendirilişini Bartok ve eşi Ditta gerç ekleştirmiştir. Bartok Ekim 1940’ da kendi isteğ i üzerine New York’ a göç etmiş ve Columbia Üniversitesi’ nde müzik araştırma asistanlığ ı yapmıştır. Önceleri öğrencisi olan ikinci eşi Ditta ile kendi eserlerinden oluş an düo konserler veren Bartok, burada Columbia Üniversitesi tarafından fahri doktora unvanına layık görülmüştür.

1-Say, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, c.1, 1.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s.173

Bartok kendini Amerika'da iyi hissetmemiş ve çalışmalarında eskisine göre üretken de olmamıştır. ABD' de pek fazla tanınmamakla beraber eserlerine de pek ilgi gösterilmemiştir. Bartok ve eşi maddi sıkıntılarından dolayı piyano dersleri vermeye başlamış, beraber verdikleri konserlerin yanı sıra Bartok, Sırbistan halk şarkıları üzerine araştırmalarını da sürdürmeye devam etmiştir. Bundan sonra Bestecinin sağlığı da maddi durumları gibi kötüye gitmeye başlamıştır.

Bartok' un son eserlerinden olan ve Sergei Kussewitzki' nin sipariş verdiği 'Orkestra için Konçerto', onun en tanınmış eserlerindedir. Yehudi Menuhin' in Bartok' dan bir keman konçertosu bestelemesini istemesi , onun tekrar motive olmasını sağlamıştır. Böylece kısa zamanda, hemen hemen neo-klasik bir stil taşıyan 3. piyano konçertosunu, hemen arkasından viyola konçertosunu yazmaya başlamış, fakat eseri sonlandıramadan 26 eylül 1945' de lösemi hastalığından vefat etmiştir. Bu konçertoyu daha sonra öğrencisi Tibor Serly tamamlamıştır.

1.2. Bela Bartok' un Halk Müziği Araştırmaları

Ankara Üniversitesi Hungoroloji profesörü doğu araştırmaları bilgini Lazslo Rasonyi'nin girişimiyle Bartok, halk müziği derlemeleri yapmak üzere Türkiye' ye davet edilmiştir. Kendilerine özgü yaşam biçimini sürdüren bir topluluğun, müziklerini de özgün şekilde muhafaza ettiğini düşündüğünden, Bartok, araştırmalarına Toroslarda yaşayan yörüklerle başlamak ister. Bu bölge Adana' nın 80 km. doğusunda bulunan ve Yörüklerin yaşadığı büyük bir köy olan Osmaniye' dir. Bir köylünün evinde ağırlanırken ve ev sahibi bir savaş destanı söylemeye başlamış, bu müziğin, eski bir Macar melodisine bu kadar benzemesi Bartok' u hayretler içerisinde bırakmış, diğer yörük köylerinde yapılan araştırmalar sonucunda da çok önemli bilgiler ortaya çıkmıştır. Toplanan 90 türküden 20' si, Macar melodileriyle büyük bir benzerlik göstermektedir.(Bkz.Ek.2)

Bartok, 1903' den sonra çalışmaya başladığı bir başka Macar besteci Zoltan Kodaly ile birlikte yaptıkları incelemeler sonunda , Macar halk müziği sanarak bestelerinde kullandıkları müziğin, gerçekte kentlere yerleşmiş çingenelerin eğlence müziği olduğunu saptamışlardır.Yaptıkları araştırmalarıyla özgün Macar köylü müziğinin birikimini ve nereden geldiğini ortaya çıkarmışlardır. (Bkz. Ek.2)

“ Yapılan araştırmalar gösteriyor ki, Macar halk müziğinin bin yıl önceki Türk etkisi dışında daha genç ve daha yeni bir Türk etkisi vardır. Bu miras, Macaristan’ a göç eden Kumanların mirasıdır.”¹ Bela Bartok, binlerce yıl önce birbirinden kopmuş Kumanistan (Macaristan’ da Kumanların yaşadığı bölgeye verilen ad) ve Çukurova’ da yaşayanları müzikle birleştirmiştir.

“Bartok, Anadolu, Balkanlar, Kuzeyli Çuvaş ve Çeremiş Türkleri’nin müziklerindeki ortak pentaton, aksak ritim gibi özelliklerin Türk müziğinden kaynaklandığından ve bununla iftihar edebileceğimizi söylemiştir.”²

1976 yılında Zoltan Kodaly’ nin de üyesi olduğu “ Macar İlimler Akademisi” Ahmet Adnan Saygun’ a başvurarak, Bartok ile çalışmalarını kitaplaştırmasını istemiştir.

“ Bartok, o seyahatimizde derlemiş olduğumuz türküler üzerindeki ilmi çalışmalarını ne yazık hayatında yayınlama imkanı bulamadı. 1945’ deki ölümünden yıllar sonra Budapeşte’ deki İlim Akademisi’ inden Zoltan Kodaly ile Dr. Bence Szabdcsi kitabın basılması görevini bana verdiler. 1976 yılında “ Bela Bartoks Folks Music Reserach in Turkey” adıyla İngilizce olarak Budapeşte de basılmış bu kitabın birinci kısmı, Bartok’ un çeviri yazının yaptığı türkülerimiz ile bunların incelenmesini kapsayan önsözden, ikinci kısmı da benim Türk halk musikisi ile ilgili haşıye notlarımdan meydana gelmek üzere hazırlamıştım.

Türk halk musikisi üzerinde ilk ilmi çalışma diyebileceğim bu kitap için yazdığı önsözde Bartok, bazı Türk ve eski Macar halk musikilerinin yapı bakımından büyük yakınlık, ve hatta bazı türküler için tıpkılık üzerinde durmuş, bu yapı tarzının en az binüçyüz yıllık bir geçmişi bulunduğunu, yani Macarlar ile Türklerin yakın komşu olarak yaşadıkları çağlara götürdüğünü musiki yoluyla ve müzikoloji tarihinde ilk kez kanıtlayan belgeler oluşturduğunu önemle belirtmiştir.”³

1936 yılında Ankara Halkevi yetkilileri “ Ulusal Müzik” ve “ Halk Müziği” konularında üç konferans ve iki konser vermek üzere Bela Bartok’ u Ankara’ ya davet etmişlerdir. Bu konferanslarda, Macar halk ezgileri ile Türk ezgilerinin benzerlik ve ilişkilerini ortaya koymuştur. (Bkz.Ek.2)

1- Şenol, Mesude, Birbirinden ayrılan iki kardeşi müzikte birleştiren müzik adamı: bela bartok, Orkestra, Yenilik Basımevi, sy. 378, Yıl 45, İstanbul, 2007, s. 20

2- Refiğ, Gülper, Atatürk ve Saygun, Orkestra, Yenilik Basımevi, sy, 381, Yıl 45, İstanbul, 2007, s.3.

3- Refiğ, Gülper, “Saygun-Rapor-Bildiri ve Konferanslar”, Ahmet Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1991,s.65-66.

Bartok Macar müziğinin bambaşka temellere dayandığını ve halk müziğinin Liszt'in eserlerinde yer alan çingene müziğinden ayrı bir nitelik taşıdığını da savunmuştur. Halkların kardeşliğine inanan Bartok, halk müziği derlemelerinde yalnız Macar müziği ile yetinmemiş, Transilvanya bölgesinde çeşitli halkların Romen, Slovak, Sırp, Hırvat, Bulgar gibi ulusların etnik müziklerini de derlemiştir. Bunların dışında Kuzey Afrika'ya ve Anadolu'da da araştırmalar yapmıştır.

1.3.Eğitimci Olarak Bela Bartok ve 'Mikrokosmos'

Öğretmenlik, Bartok' un profesyonel müzik yaşamında en son sırada yer almıştır. Yazışmaları, konuşmaları ve makaleleri, onun öğretmenlik yapmayı çok sevmediğini ortaya koymaktadır. "Arkadaşı Antal Molnar Bartok'u 'Eser yazmaktan yorulduğunda piyano çalıyor, piyano çalmaktan yorulduğunda folklor ile ilgili bestelerine dönüyor, aralıksız yazmaktan parmaklarına kramp girdiğinde ise öğretmenlik yapıyordu."¹ şeklinde tanımlamıştır. Hemen hemen yarım yüzyıl boyunca yaylı çalgılar ve ses için eserler bestelemiş ve piyano literatüründeki çok sayıda eseri, başlangıç seviyesinden en zor seviyeye kadar pedagojik olarak düzenlemiştir. Bartok, her ne kadar öğretmekten zevk almasa da ve bu konuda isteksiz olsa da, eğitime yönelik tüm sorumlulukları her zaman çok ciddiye almıştır.

Bartok ilk öğretmenliğine henüz öğrenciyken, Macaristan' ın taşrasındaki Pozsony şehrinde özel dersler vererek başlamıştır. Bir süre sonra Budapeşte' de müzik çalışmalarına devam etmeye karar vermiş ve aynı zamanda geçimini sağlamak amacıyla bir kaç öğrenciye piyano ve teori dersleri vermeye başlamıştır.

1906 yılında kendi piyano öğretmeni olan Istvan Thoman' ın asistanı olarak Budapeşte Müzik Akademisine atanmış, ertesi yıl hocası emekli olduktan sonra da aynı okulda sürekli olarak piyano öğretmenliğine başlamıştır. Öğretmeni Thoman gibi Bartok' da, klasikleşmiş pedagojik yöntemlerin sadece yapay bir müzisyenliğe yol açacağına, iyi ve doğal bir müzisyenin gelişmesinin ise öğretmenin kendi kişisel gösterimiyle ve öğrencideki doğru fikirlerin, yorumların uyanmasıyla mümkün

1- Gillies, Malcolm, The Bartok Companion, Faber and Faber, London, 1993, S.79.

olduğuna inanmıştır. Ancak Bartok'un, klavye tekniğiyle ilgili konularla daha az ilgilenmesiyle öğretmeni Thoman' dan ayrıldığı söylenebilir. " Bartok' un Akademi' deki ilk öğrencilerinden biri olan Erno Balogh şöyle yazmıştır:

" ...onun bir öğretmen olarak yaklaşımının temeli şuydu: o önce müziği, sonra piyano çalmayı öğretiyordu. Kusursuz müzisyenlik onun rehberliğinin ve etkisinin en önemli kısmıydı. O, çaldığımız kompozisyonların yapısına, bestecinin niyetlerine, müziğin temel unsurlarına ve temel cümleme bilgilerine açıklık getirirdi. Cümleme, ritim, dokunuş ve pedal kullanımının detaylarını açıklama konusunda tükenmez bir sabrı vardı. Ritimdeki en ufak bir sapma veya dikkatsizliğe hiç hoşgörüsü yoktu. En çok ritmik orana, aksana ve dokunuşa itina gösterirdi. Bartok önce müzikal, daha sonra piyanistlikle ilgili olan problemleri çözme konusunda ısrarcıydı. Esasında piyanistlikle ilgili problemlerle çok ilgilenmiyordu. Doğal bir tekniği vardı ve zamanının virtüözü olarak tanınmasına rağmen, virtüöziteyi ikinci planda tutuyordu." ²

Bartok, repertuvar konusunda otoriter ama aynı zamanda da geniş fikirli olmuş ve çağın gelişmelerini takip etmiştir. Bartok, beste yapmayı öğretmenin, kendi eserleri için risk taşıdığını düşünmüş, başkalarının bir eseri nasıl bestelemeleri gerektiği konusunda fikir vermemeyi tercih etmiştir." Öğrencisi Selden Goth, birlikte yaptığı dersler hakkında şöyle söylemiştir:

" Öğretmenliği gelenekçi değildi ve uzun çalışmalarda heyecanlı ve zorlayıcı olduğu ortaya çıksa da,başlangıçta sistemini takip etmek kolay olmamıştır. İlk andan itibaren, en basit dört parçalı korallerin armonisini 'progresif' olarak yapmam ve bilinen şekilde sesi kısarak bitirmem için ısrar ederdi. Kontrupuanda, o zamanın saygıyla karışık korku duyulan kişisi olan Debussy' nin temalarını çalıştırırdı. Her enstrümana göre yazılan müziğin tematik olarak bağımsız olması gerektiğine tüm kalbiyle inanıyordu. Örneğin bir düo sonatta, keman ve piyano tamamen farklı tematik materyali çalmalı ve geleneksel yapıcı kompozisyon ilkelerinin yıkılması gerektiğini düşünüyordu. Bazı dersler tamamen, ezberden çaldığı Richard Strauss' un ' Salome ve Zarathustra' sını dinlemekle geçiyordu; bunlar o zaman Akademi' nin, şeytani ve yoz diyerek yasakladığı müziklerdi. Diğer dersler kendi derslerinin açıklamalarıyla geçiyordu; bu açıklamalar, bugün 'faydalı' olarak düşünülürken, o zamanlarda, şeytandan ilham alınmış gibi meslektaşlarını korkutuyordu." ³

Bartok daima Liszt' in eserlerinin savunucusu olmasına rağmen, 1920' lerde bile bu eserler Akademi' nin piyano müfredatının temelinde olmamıştır. Öğrencilerin eğitiminde, çağdaş eserleri arasında öncelikle Debussy, Ravel ve Kodaly' nin eserlerine

2- Gillies, a.g.e., a.y., s.81.

3- Gillies, a.g.e., a.y., s.82.

ağırlık vermiş, birlikte çalıştığı yetenekli öğrencileri sayesinde Bartok' un öğretmenlik yaklaşımı giderek az ve öz bir hal almıştır. Zamanının büyük bir kısmını öğretmenliğe adanmasına rağmen Bartok, besteleriyle eğitimci olarak çok daha büyük bir etki yaratmıştır. Genç müzisyenler için 'For Children' serisi, piyano çalışan çocuklara halk müziğinin basit ve romantik olmayan güzelliklerini kazandırmak için yazılmış iyi bir örnek olarak gösterilebilir.

Ancak Bartok' un pedagojik eserlerinin en iyilerini öğrettiği dönem, öğretme işiyle giderek daha az ilgilenmeye başladığı 1930' lu yıllardır. Bartok başka bestecilerin org müziklerini de düzenleyerek, Macar piyano öğrencilerinin öğrenimlerine önemli katkılarda bulunmuştur. " Söz gelimi Bartok' un, Bach' ın '48 Prelüd ve Füg' lerini düzenlemesindeki eğitim amaçlarını çeşitli şekillerde yansıtmıştır. Özellikle ilk iki kitabın, gözden geçirilmiş 1913 baskısında; parçalar, zorluk derecelerine göre değerlendirilip, volümler halinde düzenlemiş, formal analizler sık sık dip notlarla ve ayrıca kısaltmalar kullanılarak parti üzerinde sunulmuş, parmak numarası verme, cümleme, dinamikler ve artikülasyon işaretleri serbestçe önerilmiştir."

Bartok' un besteci olarak önde gelen eserlerinin aksine, pedagojik faaliyeti, özellikle düzenlemeleriyle kanıtlandığı gibi her zaman eğitimci müzisyenlere ışık tutmuştur.

Bu doğrultuda düşünüldüğünde, Bartok' un 'Mikrokosmos' serisi, piyano eğitiminde pedagojik olarak önemli bir yere sahiptir. 153 parçadan oluşan 'Mikrokosmos' (1932-1939) , oğlu Peter' in piyano eğitimi düşünülerek yazılmıştır. ' Mikrokosmos', yalnızca sistematik biçimde yazılmış piyano metodu değil, aynı zamanda bu 153 parçanın Bartok tekniği doğrultusunda sunulmuş bir metod olduğu bilinmektedir."⁴

Bartok'un oğlu Peter Bartok, Mikrokosmos eserinin oluşumu hakkında şunları söylemiştir:

O zamanlar babam yalnızca yetişkin öğrencilerle ders yapardı. Dokuz yaşıma geldiğimde (1933), piyano derslerine başlamam konusunda karar verdi. Babamın piyanoya başlatmak için kullandığı yöntem bilindik bir metod değildi. Başlangıç olarak notaları yalnızca söylemeliydim . Daha sonra , çalışmanın diğer kısmı olan ve parmakların bağımsız kontrolünü amaç edinen doğaçlama egzersizler çalınırdı. Bazen babam, piyano dersimiz esnasında benden beklememi ister, kendisi masasında bir

4-Yazar Yok, Musik Handbuch, Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1973,s.26

şeyler yazardı. Birkaç dakika sonra yazmış olduğu bir egzersizi veya kısa bir parçayı getirir ve onu hemen okuyup çözmemi ya da bir sonraki ders için çalışmamı isterdi.⁵

“Böylelikle bu serinin (Mikrokosmos) birkaç kolay parçası yazılmış, bununla beraber, benim öğrenebildiğimden hızlı bir şekilde ilave parçalar yazar, yeni bir fikir geldiğinde küçük kompozisyonlarını tekrar yazardı. Kısa bir zamanda alternatif parçaların meydana getirdiği bir koleksiyon oluştu. Daha sonra yazmış olduklarını yayımlamak üzere parçaları progresif olarak düzenledi.”⁶

Bela Bartok 1945’ lerin başında New York’ da, bu metodun isminin seçimi üzerine ‘Fragen Sie den Komponisten’ başlıklı bir yayın çerçevesindeki röportajda şunları söylemiştir: “ Mikrokosmos” , didaktik olarak yazılmış 153 parçadan oluşmuştur. Yani başlangıçta küçük ve kolay parçalardan başlayarak , zorluk derecesine göre sıralanmış bir piyano metodudur. “ Mikrokosmos “ kelimesi, beraber küçük bir dünya oluşturan farklı stillerdeki parçaların serisi olarak düşünülebilir. Buna küçüklerin dünyası da diyebiliriz”.⁷

“ Mikrokosmos” altı defterden oluşmaktadır. İlk dört defter, piyanoya yeni başlayanların çocuk ya da yetişkin – ilerleyen zaman içerisinde karşılaştıkları bütün problemleri önceden tanımlarına olanak sağlar. İlk üç defter, piyano eğitiminin birinci yılı ya da ilk iki yılı için hazırlanmıştır. Bu üç defter, her türlü teknik ve teorik açıklamalardan kaçınan klasik metodlara göre farklılıklar gösterir. Her öğretmen başlangıç aşamasında ne söyleyeceğinin ve herhangi bir kitap veya metoda bağlı kalmadan ilk bilgileri verebilir. Ancak burada, öğretmen ve öğrenciye seçme olanağı bırakmak için, herhangi bir problem bir çok parçada sunulmuştur. Yani öğrenciyi – ilerleyen zaman içerisinde karşılaştıkları bütün problemleri önceden tanımlarına olanak sağlar. İlk üç defter, piyano eğitiminin birinci yılı ya da ilk iki yılı için hazırlanmıştır. Bu üç defter, her türlü teknik ve teorik açıklamalardan kaçınan klasik metodlara göre farklılıklar gösterir. Her öğretmen başlangıç aşamasında ne söyleyeceğinin ve herhangi bir kitap veya metoda bağlı kalmadan ilk bilgileri verebilir. Ancak burada, öğretmen ve öğrenciye seçme olanağı bırakmak için, herhangi bir problem birçok parçada sunulmuştur. Yani öğrencinin 96 parçanın hepsini çalması

5- Bartok,Peter, “Vorwort”, Mikrokosmos,c., Boosey&Hawkes Musik, New York,1987.

6-Bartok, a.g.e., a.y.

7- Bartok, a.g.e., a.y.

gerekli değildir.

İlk dört defterin en sonunda bir takım egzersizler bulunmaktadır. Birkaç problem için birçok egzersiz öngörülmüştür. Öğretmen, zor olanları yetenekli öğrenciler için kolay egzersizleri de daha az yetenekli olanlar için seçmelidir. Bartok, en uygun olanının bu egzersizleri, parçalara çalışmaya başlamadan önce çalışmak olduğunu savunmaktadır.(Bkz. Ek.1)

“Parçalar ve egzersizlerin hepsi, müzikal ve teknik zorluklara göre – kolaydan zora doğru- sıralanmıştır. Tabii ki öğretmen, öğrencinin yeteneğine göre bu sıralamayı değiştirebilir. Parçaların metronom sayıları ve sürelerinin tam olarak uygulanması gerekli olmasa da , her şeyden önce, ilk üç defterde bunlara yaklaşık olarak uyulması yeterli olacaktır. Fakat öğrenci ilerleme gösterdiği sürece, özellikle son iki defterde parçaların asıl tempolarına kesinlikle sadık kalınmalıdır.”⁸

Parçalardan dördü (no. 43, 44, 45, 68) iki piyano için düşünülmüştür. Bu, öğrencinin beraber çalma alışkanlığını erken edinmesi için özellikle önem taşır. Bir diğer dört parça ise (no. 65, 74, 95, 127), piyano eşliğinde ses için yazılmıştır.

8- Bartok, Bela, Mikrokosmos, c.1 , Boosey&Hawkes Musik, New York, 1987, s.10

BELA BARTOK' UN MÜZİK STİLİ VE PİYANO ESERLERİ

“Bartok, Schoenberg ve Strawinski ile birlikte modern müziğin klasikleri olarak görülür”¹. Bilindiği gibi Bartok, müziğinde yalnızca ülkesinin değil, farklı kültürlerin müziğindeki folklorik materyalleri işlemenin yanında barok, klasik, empresyonist ya da çağının bestecilerinden de etkilenmiştir. Bartok bir besteci olarak çok yeni teoriler ortaya atmamış, müziği oluşturan ana unsurları (armoni, melodi, form vb.) geliştirme yolunu izlemiştir. Politonalite, bitonalite, atonalite gibi çağın öncü formlarına da ilgi göstermiş, fakat tamamıyla bu tarzda kalmak yerine , “ genişletilmiş ton sistemi “ adı altında geliştirdiği kendi stiline yönelmiş, tam ton, diyatonik, modal, pentatonik, kromatik ve kendine özgü ton dizilerini kullanmıştır.

Bestecinin neo-klasik stildeki erken dönemi, tını ve renk olarak Liszt, Strauss ve Debussy etkisindedir. “Dört Piyano Parçası” (1903) , “Rhapsody” (1904) , “Mavi Sakalın Şatosu” operasını (1911) , bu dönemde yazmıştır. 1902’ de Budapeşte’de Richard Strauss’ un “ Also Sprach Zarathustra” eserini dinlemesi, Bartok’ un orkestra müziği yaratıcılığını önemli ölçüde etkilemiştir. Bunun yanı sıra Bartok’un erken dönem eserlerinde ve piyano için yazdığı ilk eserlerde empresyonist ses ve tını renkleri; keman sonatında da (1903)’ nda Brahms ve Liszt’ in etkisi görülmektedir.

Bartok’un ekspresyonist etkisindeki olgun dönemi, 2. piyano konçertosunu yazdığı 1931 yılına kadar olan dönemi kapsar. Piyano için “ Allegro Barbaro”, “ Tahta Prens balesi” ve yaylı sazlar için yazdığı altı kuartetini bu dönemde bestelemiştir. Bu dönem eserlerinde pentatonizm, çekirdek melodilerin oluşturduğu folklorik modeller, doğuya özgü elementlerle birleşen canlı ritimlerle Strawinski ve ekspresyonizmin izleri görülür.

1- Weber, Horst, Komponisten, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2004, s. 13

1936' dan 1945' e kadar olan süreç, Bartok'un stilindeki son dönemi kapsar. Bu dönemde yazdığı " Orkestra için Konçerto" (1943) , keman konçertosu(1944) , viyola konçertosu (1945) ve 3. piyano konçertosu (1945)' nda Bartok tonal armoniye yakınlık göstermişse de, tonal özellik tam olarak belirgin değildir.

Son dönem eserlerinde eski ton dizilerini (iyoniyen, doryen vs.) ve pentatonik diziyi kullanarak , majör-minör sistemi içerisinde yeni ve kendine özgü armonisi ile yepyeni bir anlatım diline ulaşmıştır. Bazı eserlerinde oniki-ton sistemi, bitonalite veya bimodaliteyi kullansa da tonal merkezden uzaklaşmadığı görülür. "Kendi geliştirdiği ton sistemini baz alarak oluşturduğu her bir eser her zaman belirli bir ton çerçevesi içindedir. Örneğin op. 18 Etüdleri atonal tınlamasına karşın, gerçekte hepsi bir tona bağlı kalmaktadır."² Kullandığı tınılarla , açıkça çağdaş müzik izlenimi yaratsa ve ara sıra ekstrem nüanslar kullansa da, müziği hiçbir zaman atonal olmamıştır.

Bartok'un müziğinde, düzenli olmayan (aksak) ölçülere çok sık rastlanır. Bu ölçülerin her birinin birinci vuruşu özellikle belli edilmelidir. Bundan dolayı eserlerinde sanki sürekli "rubato" varmış izlenimi hissedilir. Bartok eserlerinde, halk müziğinden etkilenerek, halk şarkılarındaki ritmik öğeleri, alışılmamış dizileri, pentatonik ve bitonal yapıları, dörtlü akorları ve düzensiz ölçü birimlerini kullanmıştır. Bartok'un gözünde halk müziği, majör-minör tonalitelerinin çözümünün ve polimodalitenin kromatik gelişimine olanaklar sağlar. Bartok'un eserlerinde halk müziği unsurlarının kullanımı, farklı biçimlerde kendini gösterir. Melodinin özelliğini taşıyan süslü eşlikle beraber, asıl melodinin taklidi olan ve kendine özgü bir melodi yaratır.

"1918' de bestelediği piyano için " 14 Bagatel ", Bartok'un müzik yaşamının dönüm noktasına rastlar. Bartok bu eserini, 19. yüzyıl romantik piyano müziğinin taşkınlığına bir reaksiyon ve romantizmin bütün gereksiz dekoratif elementlerinden arınarak, tekniğin yalnızca belli sınırlar içerisinde hareket ettiği bir stil olarak ifade eder."³ Bagateller, geleneksel tonalitenin eğilimini ve Bartok' un halk müziğiyle

2- Sandor, György, Die Drei Konzerte für Klavier und Orchester von Bela Bartok, CD kitapçığı, , Sony Classical, Budapest 1989, s. 8

3- Weber, Horst, Komponisten, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2004, s. 15

uğraşmasından doğan kompozisyon tekniğinin izlerini gösterirler. Bagatellerden yalnızca ikisi (no. 4 Macar, no. 5 Slovak) otantik halk müziği stilindedir. Bartok' un son eserlerine iyi bir örnek olan 2. Bagatel' de daha çok simetrik yazı tekniği görülür . Kullandığı simetrik biçim burada, geleneksel tonalitenin fonksiyonunu değiştirirler.

1911 yılı Bartok' un müzik yaşamının dönüm noktası olmuştur. Tek perdelik operası “ Mavi Sakalın Şatosu” Bartok'un ilk olgun eseri olarak tanımlanır. “Bu yapıt, renk, tını ve stil bakımından Liszt, Strauss ve Debussy ile benzer çizgidedir.”⁴ Ayrıca 1911' de yazdığı piyano için “ Allegro Barbaro” da en popüler eserlerinden biridir. Piyano için yazdığı birkaç eseri (“Üç Burleske” op.8c, “ Yedi Taslak” op.9b) , “ Allegro Barbaro” nun öncüleri olarak isimlendirilebilir.

1926' dan sonra Bartok , verimli bir besteleme dönemine girmiş, bu yıllarda yazdığı eserlerde, tonal yazı ve kontrapuan yazı tekniğini geliştirmiştir.

“Bartok, annesinin gözetiminde piyano çalışmalarına başladıktan (1886) dört yıl sonra ilk piyano eserlerini yazmaya başlamıştır. Kendi listelemesine göre, 1890-1894 yılları arasında yaklaşık otuz kısa parça yazmış fakat bu eserleri basılmamıştır. Bu eserlerin yarıya yakını, dokuz polka ve üç mazurka dahil, dans parçalarıdır.”⁵ Bunların yanı sıra bir “ Marş”, batı etkilerinin görüldüğü “ İki Landler ” ve “ İki Vals” (biri , Johann Strauss' un “ Mavi Tuna “ valsinin melodilerinden alınmıştır) bulunmaktadır. Ayrıca Bartok, basit varyasyon denemelerinden ilki olan “ Radegund' un Yankısı “ eserini on yaşındayken yazmış, ikinci varyasyon denemesinde, Beethoven' ın “ Kreutzer “ keman sonatının ikinci bölümünü model olarak almıştır.

Beethoven' ın etkisi, Bartok' un üç bölümlü ‘sol minör sonat’ ında daha çok hissedilir. Eserin en başında Beethoven' ın “ Pathetique” sonatının ve 5. senfonisinin ‘kader’ temasının; sonatın final bölümünde ise re minör sonatının izlerine net bir biçimde rastlanır. Sol minör sonatıyla Bartok, 1898’ e kadar süren yeni bir yaratıcılık periyoduna geçmiş, bu süre içerisinde la minör ‘Fantezi’(bestecinin klasik dilinin yavaş yavaş romantik elementlere döndüğü görülür), “Üç Piyano Parçası” (daha çok Mendelsshon' un hafif, akıcı ve melodik dilindedir) ve op. 18 Scherzo (eserde Brahms

4- Yazar yok, Musik-Handbuch, Taschen Verlag, Reinberk bei Hamburg, 1973, s.24.

5- Gillies, Malcolm, The Bartok Companion, Faber and Faber, London, 1993, s.101.

yankıları duyulur; açılış motifi ise Brahms tarafından çok kullanılan Viyana dans motiflerinin etkisi görülür' sunu bestelemiştir. Hemen ardından iki sonat daha besteleyerek piyano yaratıcılığını bir kenara bırakıp oda müziği alanına yönelmiştir.

1898 Bartok için verimli bir yıl olmuştur. Sürekli ardı ardına gelen konser davetlerinin yanısıra çok sayıda müzik yazmıştır. Op. 21 ' Üç Piyano Fantezisi', günümüze kadar kalmış dikkate değer bir eserdir. Bu eserler, bestecinin op. 20 do minör piyanolu quarteti ve fa majör yaylı quarteti arasında tematik ve stilistik açıdan benzerlikler gösterir.

Budapeşte Akademisi' indeki öğrencilik yıllarındaki iyi arkadaşı ve yetenekli piyanist Felicie Fabian , Bartok' u, en güzel piyano eserlerinden biri olan si bemol majör Scherzo' sunu bestelemesi için yüreklendirmiştir. Bu eser varyasyon formunda olup kendi içinde bir çok stilistik etkileri (9. varyasyonda Liszt 'Marche Funebre', 3. varyasyonda Schumann, 5. varyasyonda Beethoven) barındırır.

1903 yılı, piyano için ' Dört Parça' nın yazıldığı verimli bir yıl olmuştur. Bu eser, senfonik şiir 'Kassuth' ve mi minör keman sonatıyla aynı zamanda yazılmıştır. Bu eserlerin ortak noktası ulusal Macar stilini yansıtmalarıdır. Birinci parça, sol el için olup, iki kontrast temadan oluşur; İkinci fantezi, staccato senkoplardan oluşur; diğerlerine göre daha basit bir yapıya sahip olan üçüncü parça ulusal Macar stili yansımalarını; dördüncü parça olan Scherzo ise, virtüözite doludur ve zamanın piyanistik idolü Erno Dohnanyi' ye adanmıştır. Bu bölüm daha çok batı vals ve Macar Czardas ritmlerinin bir sentezidir.

Bartok' un bir sonraki eseri op. 1 'Rhapsody' sidir. Bestecinin piyanistik olarak aktif olduğu ve aynı zamanda Liszt' in Macar Rapsodileri' nden etkilendiği yıl olan 1904 yılında yazılmıştır. Bu eser 1905' de Bartok tarafından piyano ve orkestra için uyarlanmıştır.

Op. 6 14 Bagatel ise, hem Bartok' un 1908' e kadar olan çalışmalarının bir sentezi, hem de sonraki eserlerinde önemli rol oynayan stilistik unsurlara bir bakış olarak görülür.

Bartok, bu eseri Debussy' nin kompozisyonları ve batı folk müziğiyle tanışmasından kısa süre sonra bestelemiştir. Her bir parça, Bartok' un müzik dilinin gelişimini oluşturan temeli gözler önüne seren özel etkileri içerir. Geleneksel batı etkilerini geride

bırakmış, otantik halk ezgilerini ve kendi stilini armonize ederek doğu stiline yönelmiştir. Bartok' un deyimiyle ' eski Macar halk şarkısı stili'yle pentatonik tonları bir arada kullanmıştır. 14 Bagatel' de, Bartok' un müziğine yansıttığı ve geliştirdiği bütün unsurlar görülür. 1. Dünya savaşından sonra yazdığı 'Microkosmos' (1926-39) eserinde bu 14 eserin etkileri bulunur.

Bussoni' nin de çok beğendiği ' 14 Bagatel' in çok zor ve çok modern olduğu gerekçesiyle Breitkopf&Hartel tarafından basılması reddedildi, ancak bir yıl sonra Budapeşte' de Karoly Roznyai tarafından basılabildi.

Bartok'un piyano literatüründe, ulusal stillerin birleşmesi olarak adlandırılan dönem, 1905' in sonlarında Zoltan Kodaly' nin Macar halk şarkılarının ilk basım çalışmaları sırasında başlamıştır. 1906' da Bartok, Macar köyleri ve Slovak sınırlarında kendi çalışmalarını yaparken inanılmaz derecede çeşitli, eski Yunan modlarını içeren materyaller bulmuş, daha sonra çok çeşitli, ayrıca bazı değişik ses dizilerini içeren Transilvanya ve Romanya halk şarkılarını da toplamıştır. Bartok' un ' Polimodal Kromatizm ' dediği yeni kromatik gam kavramı ilk defa 1908' de 1. Elegy' sinin , daha sonra 1911 yılına kadar bestelediği piyano eserlerinin temel tonal dili olarak ortaya çıkmıştır.

Bartok, halk müziği modlarına ek olarak üç çeşit ritmik formasyon kullanmıştır. Bunlar, Batı Avrupa' dan Parlanto Rubato, deklamasyon ve reçitatif özellikler içeren Tempo Guisto ve non staccato' nun takip ettiği noktalı ritm gibi elementlerdir. Ayrıca ton renkleri de Bartok' un piyano yaratıcılığında önemli bir stilistik unsur olarak yer alır. Besteci piyanoyu daha çok bir vurmali çalgı gibi değerlendirmiş (çekiçli bir Macar 'Cimbalom' enstrümanı) ve özel bir notasyon sistemi kullanmıştır.

'On Kolay Parça' olarak bilinen eserin orijinal adı aslında 'Onbir Piyano Resitali'dir. Onbirinci parça daha sonra Bagatel adını almıştır. 1908 yazında Bartok, Bagatel'i orijinal yerine almak için eseri 'On Kolay Parça' olarak adlandırarak bastırmıştır. Bartok' un deyişiyle bu eserler, pedagojik amaçla ve piyano öğrencilerini kolay modern parçalarla tanıştırmak amacıyla bestelenmiştir. Bu parçalardan bazıları:

'*İthaf*', 1. Keman konçertosunun dahice bestelenmiş motifleri ve Macar müziğinin karışık stilinin sentezidir;, '*Köylü Şarkısı*' no.1 Slovak stilinde yazılmış halk şarkısı imitasyonunun unison olarak işlenmesi; '*Sancılı Mücadele*', Slovak halk şarkısı

karakterinde, heterometrik melodinin kullanıldığı soyut kompozisyon; ‘*Parmak Çalışması*’, yapısal Slovak karakterinin tetrakordal motiflerle beraber kullanıldığı soyut bir kompozisyonudur.

23 Mart 1909’ da Bartok, ‘Çocuklar İçin’ adını verdiği ‘21 Gençlik Müzik Parçası’ için Rozsnay ile kontrat yapmıştır. Macar halk müziğine dayanan bu eserini, 21 parça daha izlemiş ve bu eserlerin yanı sıra ‘On Kolay Parça’ ve ‘14 Bagatel’ basımdan geldiği sırada Bartok, Slovak müzik folkloruna dayanan , çocuklar için 42 parça daha yazmıştır. Bartok bu parçaları resitalde seslendirdiğinde, “ bu parçalar piyano öğrencilerini halk müziğiyle tanıştırmakta ancak bu parçalarda özel bir plan bulunmamaktadır” gibi eleştiriler almıştır. Oysa Bartok’ un amacı aslında kendisinin yeni geliştirdiği müzik stiline, piyano öğrencileriyle melodik ve kolay şekilde tanıştırılmasını sağlamak olmuştur.

Op. 8b ‘İki Elegy’ eserini Bartok, tonalitelerinin re minör ve do diyez minör olmasından yola çıkarak, ‘eski stil piyano tekniğine kesin dönüş olarak tanımlamıştır. No. 1 ‘*Mezar*’ bölümünde Bartok, pentatonik ve modal stillerden yararlanmış ve polimodal kromatizmin yanı sıra frijyen ve lidyen modlarının sonucu olan 12 ton sistemini de kullanmıştır. No. 2 *Molto adagio, quasi rubato* bölümünü ise iki yıl sonra bestelemiştir. Bütün kompozisyon, girişsel motto teması, onun dönüşümleri ve ritmik değişimler üzerine kuruludur. Bunların hepsinde Lidyen-Frijyen polimodu kullanılmıştır.

1909 yazında Bartok, Romanya köylülerinden yüzlerce vokal ve enstrümantal melodiler toplamış ve bundan sonra ‘İki Romen Dansı’ nı bestelemiştir. Bu eser, bestecinin Romanya halk müziği unsurlarını taşıyan ilk eseridir. No. 2 *Allegro Vivace* olan ilk dans, halk müziği tonlarıyla değil, orijinal materyalle bestelenmiştir. Ancak bu parçanın tematik imitasyonunun orijinal halk müziğinin bir çeşidine yakın olduğu görülebilir. No. 2 *Poco Allegro* bölümünün oluşumu için ise Bartok, opusu tamamlamak için bir eş parçayı aramaya koyulduğunda, ilk dansın vokal kaynağına yönelir ve ilk dansın ilk melodi kısmını motto temasına çevirir. Ancak bu motto temasının, ilişkili tematik materyalle zaman zaman yer değiştirerek ikinci planda yer aldığı görülür.

Bartok’ un piyanist ve besteci olarak kazandığı ün, ‘ Üç Burlesgues’ gibi parçalarla kendisinin virtüöz repertuarını genişletmeye teşvik etti. Bu eserdeki ilk parça 1908’ de

bestelenmesine rağmen, eser 1911’ de bitmiştir.

Op. 9a ‘Dört Ağıt’ eserinde Bartok’ un tonal yazımını hissetmek olanaksızdır. Romanya yas melodilerini kullanmıştır ve bu melodiler, Bartok’ un Liszt’ in eserlerinde keşfettiği oktatonizmin, halk müziğinde de varlığını kanıtlamıştır.

Bartok, ‘op. 9b Yedi Eskiz’ eserini 1908-1910 yılları arası, ilk olarak 14 Bagatel’ de ortaya çıkan yeni piyano stilinin temsilcisi olarak bestelemiştir. Eskizlerden sadece dördüncüsü, ‘eski tip piyano stiline ait dekoratif kırık akorları’ dikkate alınınca ‘İki Elegy’ eserine, ‘Bagateller’ ve ‘On Kolay Parça’ eserleri ele alındığında, ‘Eskizler’ piyanoda teknik zorluklar açısından Bagateller’e daha yakındır.

1908’ de bestelenen no. 1 ‘*Bir Kızın Portresi*’ piyano tekniği açısından daha mütevazidir ve dört kısımdan oluşur. Temaların gelişimi olan ritmik şema şarkımsı bir yapıdadır. Bartok’ un ikinci eskiz için yazdığı no. 2 ‘*Tahtrevalli*’ bölümünün el yazmalarının birinde, bütün piyano partisi sayfanın ortasından başlayarak spiral çizerek yazılmıştır. Bu eserde Bartok, Lidyen-Friyjen polimodal ortamda minör ve majör akorlarının ikili mizacını kullanmaktadır. Zoltan Kodaly ve eşi Emma’ ya ithaf edilen no. 3 ‘*Lento*’, 14 Bagatel’ in izinde, tam-ton dizisine farklı biçimde, deneysel yaklaşmıştır. No.4 ‘*Non Troppo Lento*’ bölümünde ise Bartok, ‘İki Elegy’ de de yaptığı gibi eski stil piyano müziğine dönüş yapmıştır. Bu eskiz ayrıca rubatoları ve motif akorun işlevselliğiyle daha çok ağıtsal bir karakter taşır.

Romanya’nın eski adı olan Walachia’ dan gelen bir sonraki eskiz - no. 6. ‘*Walachia Stilinde*’ gerçek bir transilvanya-romanya halk müziği taklididir. Romanya müziği ritmik şemasının baz alındığı bu eserde gilssando ve gayda tonu kullanılmıştır. Son eskiz olan no. 7 ‘*Poco Lento*’, görüldüğü kadarıyla empresyonist politonaliteye yönelik bir çalışmadır. Ancak akor formlarına bakılırsa, polimodal kromatizmin içeriğindeki iki tam-ton çalışması da mevcuttur.

1911 yılında bestelenen ‘Allegro Barbaro’ nun en meşhur ve en çok çalınan eseri olduğu söylenir. ‘Romen Dansları’ ndan ilkinin yakınlığına rağmen, Macar, Romanya ve Slovak halk müziği stillerinin bir karışımıdır. ‘A’ bölümünün melodisinin ilk yarısı Orta Asya’ da kullanılan pentatonik dizinin tetrakord formudur, ikinci yarısı ise eski Macar pentatonik dizidir. ‘B’ bölümünde Slovak temasının değişik yarıları zaman zaman Macar halk şarkısı ile birleşmiştir.

1920' lerin başından itibaren konserlerinde Domenico Scarlatti' nin eserlerini seslendiren Bartok, aynı zamanda Couperin' in eserleri üzerinde de çalışmıştır. Hatta bazı konserleri için ön klasik eserler çalışmış, aynı zamanda Stravinsky' nin neoklasik stiliyle de tanışmaya başlamıştır. Bartok' un 1926 yılında yazdığı eserleri teknik ve form bakımından o zamanlar Avrupa' da moda olan neoklasik stille bağlantılıdır. Ancak onu Stravinsky' den ayıran en önemli nokta, bestecinin 'eski müzik'i tek yanlı kabul etmeyi tamamen reddetmesi olmuştur. Alıntı tekniği hiç kullanılmamış, klasik akor pasajlarını disonanslarla çarpıtmamış ya da barok dönemin melodik modellerini modern çerçeveye oturtmamıştır.

1926' da yazdığı üç ayrı piyano dizisinde halk müziği alıntısı yapmamasına rağmen Bartok' un müziğinin kökü halk müziğine dayanır. Haziran 1926' da Bartok, beste yapmaya konsantre olmak için bütün ailesini tatile gönderip Budapeşte' de Szilagyı Dezso meydanındaki evde yaşamaya başlamıştır. Amacı bir piyano konçertosu bestelemektir. O yazın sonuna kadar yazmaya başlayamadığı konçertonun temellerini daha önce bestelediği eskizler ve büyük ölçekli piyano eserleri oluşturmuştu. Eskizler, Bartok' un " Piyano Sonatı" nı ve "Kapıların Ardında" eserini haziran içinde yazdığını gösterir. 'Out of Doors' eserinin bölümleri, ' *Davullar ve Borularla* ', ' *Barcarolla* ', ' *Musettes* ', ' *Gecenin Müziği* ' ve ' *Kovalamaca* ' olarak sıralanmaktadır.

Bartok' un diğer bir eseri 'Dokuz Küçük Piyano Parçası', tonalite ve dramaturji açısından birbirinden daha bağımsız bir dizidir. Yayımcı, eseri 1-4, 5-8 ve 9 olmak üzere üç cilt halinde basmıştır. Bölümlerin sıralaması şöyledir.:

No.1-4 ' Dört Diyalog' (kontrupuan stilinde iki parçalı küçük eserler)

No.5 'Menuetto'

No.6 'Arya'

No.7 'Marcia dele bestie'

No.8 'Tamburin'

No.9 'Preludio- All' Ungherese' (hızlı-yavaş rapsodi formunda)

Bartok, kısa bir tatilden sonra Budapeşte' ye dönünce '1. Piyano Konçertosu' üzerinde çalışmaya başlamıştır. Piyano sonatının final bölümü ve Musette üzerinde de aynı zamanlarda çalışmış olduğu tahmin edilir. Bartok, yaklaşık on üç dakikalık piyano sonatını, beş tane oldukça zor piyano parçasını ve çok zor bestelediğini ifade ettiği

‘Dokuz kolay Pişano Parçası’ eserlerini de bu dönemde yazmıştır. Bu eserlerin eskizlerinde, daha sonra ‘Mikrokosmos’ da yerini alacak olan ve önceki eserlere konmamış parçalar bulunmaktadır.

“ I. Pişano Konçertosu, yine 1926’da yazdığı pişano sonatına stil bakımından oldukça yakındır. Bartok bu konçertosunda, sonatında olduğu gibi pişanoyu vurmali çalgı gibi kullanır.”⁶

İlk pişano konçertosunda Bartok, klasik dönem stiline küçük bir dönüş yapmıştır. Eserin ilk ve final bölümleri bestecinin klasik Vişana formlarının sonat ve rondo prensiplerini nasıl benimsediğini gösterir.

Eser 1926 yılında Budapeşte’ de bestelenmiştir. Konçerto’yu ilk kez 1 Temmuz 1927’ de Frankfurt’ da, Wilhelm Furtwaengler yönetiminde Bartok seslendirmiştir. İkinci seslendiriliş, 18 Mart 1928’ de Budapeşte’ de şef Ernst v. Dohnanyi’ nin yönetiminde yine Bartok seslendirmiştir.

İlk bölüm ‘Allegro moderato’, Lidyen tadında, mi majör tonalitesinde ve uzun bir girişle başlar. Bu giriş kısmı, aynı zamanda konçertonun geri kalanını hazırlamaktadır. Ekspozisyon, hepsi kendi içinde pişanistik karaktere sahip beş ayrı tematik oluşum sunar. Aksanlar ve sık ölçü değişimleriyle etkisini gösteren ritmik buluş ‘Allegro Barbaro’ yu hatırlatır. İki şekilde göze çarpan tema, kuvvetli ritmik özelliklerden ve Strawinsky’ deki gibi kısa ve basit motiflerden oluşmaktadır. Yani konçertonun tümü, buradaki ritm-motif ilişkisinden meydana gelmektedir.

Eser ilk duyuluştta ifade ve biçim bakımından kendini belli eder. Yani armoni yürüyüşüyle ve melodik çizgiyle değil, aksine ritmik güç, hareketin enerjisi, tekrarlardaki dinamikler ve temadaki geometrik efektler göze çarpar. Eserde ara sıra melodinin soru-cevap ilişkisi dışında hemen hemen hiç rahatlama görülmez. Konçerto her ne kadar ritmik olarak ön planda olsa da, melodi çizgisi pişanonun virtüözitesi ile kendini fark ettirir.

İkinci bölüm ‘Andante’ de ritim ve hareket ön plandadır. Bölüm arada sırada biraz hareketlense de, genelde ağıt formunda süregelir. Bartok bu bölümde, timpani yanında

6- Mehtiyeva, Naile, Konser Klavuzu, 1. Basım, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003, s.10.

üç vürmalý çalgý daha tasarlamýştır. Bu enstrümanlaryn piyanonun yakýnında durmasýnı ve böylelikle beraberliđin kusursuz iřlemesinin öneminin belirtmiřtir. Vürmalý çalgýlaryn üç-sekizlik ritmi, piyanonun ilk kısa motifiyle melodik olarak geliřtirilir. Ayrıca bu bölümün orta kısmında piyanonun vürmalý gibi kullanýlması, Bartok stiline polifonisine tipik bir örnektir. Burada barok polifonisinin Bartok üzerindeki etkisi hissedilir. “Bartok’un barok döneme olan ilgisi, belki de Bartok’un önceleri Benedetto, Marcell Scarlatti, Purcell, Rossi, Frescobaldi, Azzolino della Ciaia gibi birçok İtalyan bestecisinin çok sayıda org için yazýlmýř eserlerini yeniden düzelterek yazmasýndan kaynaklandýđý düşünölmektedir.”⁷

Uсталık gerektiren final bölümü ‘Allegro molto’, varyasyon prensibinde rondo formunda yazýlmýştır. Bölümün formunun önemi ise Bartok’un sýklýkla kullandýđý ölçü deđiřimlerinin yaný sıra halk řarkýsý tonlarynı hatýrlatmasýdır. Son bölümün temasý, hemen hemen altmýř ölçölük , büyük ve muazzam bir ostinato ile kendini gösterir. Bölümün canlılıđý oldukça sürükleyicidir. Bu bölüm, Bartok’un keman sonatlarýnın final bölümleriyle, daha barbarca, daha sert ve daha acýmasýz olması dýřında sýk bir benzerlik göstermektedir.

Bu konçerto Bartok’un kesinlikle en iddialý ve en zor görünen konçertosudur. Konçertonun solo piyano partisi oldukça iyi bir virtüözite gerekmektedir. Bartok’un da ifade ettiđi gibi “son derece zor” olan bu eser, yalnızca teknik olarak deđil, ritmik gerilimin canlılıđýnı aktarabilmek açasýndan da oldukça zordur.

Bartok, ‘2. Piyano Konçertosu’ nu 1930-1931 yıllarında yazmýştır. İlk seslendiriliřini 23 Ocak 1933’ de Hans Rosbaud yönetiminde Frankfurt Radyo Orkestrasý eřliđinde Bela Bartok, Budapeřte prömiyerini ise Otto Klamperer yönetimindeki Filarmoni Orkestrasý eřliđinde Lajos Kentner gerçekleřtirmiřtir.

“Bartok bu konçertoyu, “Cantata profana” eserinin tamamlanmasýndan hemen sonra yazmaya bařlamýştır. 1939 yılında konçerto hakkındaki düşüncelerini bir İsviçre gazetesinde řöyle dile getirmiřtir: “ 1. Piyano konçertosu 1926 yılında tamamlanmýştır. Eser hem orkestra hem de dinleyici açasýndan oldukça zor olmasına rađmen bařarılı bir yapıt olarak görüyordum. Bu yüzden birkaç yıl sonra (1930-31) birinci konçertoya karřıt olarak ikincisini yazmaya karar verdim. Bu konçerto, orkestra için ilki kadar zor

7- Sandor, György, Die Drei Konzerte für Klavier und Orchester von Bela Bartok, CD kitapçýđı, Sony Classical, Budapest, 1989, s.9.

olmamakla beraber, tematik olarak daha farklı ve çoğu tema halk tarafından daha çok beğenilen özellikler taşır. Eser, anlaşılma kolaylığıyla erken dönem eserlerimden olan ‘op.3 Orkestra Süiti’ ni (1903) hatırlatır.”⁸

2. Piyano konçertosu ilkinde göre daha az sert ve canlılığı daha azdır. Bu iki konçerto 18. yy.’daki geleneksel anlayışla birbirlerine bağlanırlar. Prensipte olarak barok konçertolarında olduğu gibi, solo enstrüman ve orkestranın eşitliği anlayışını ve orkestrasyondaki bir takım ortak benzer elementleri anımsatır. Buna göre 1. ve 2. konçertoların final bölümlerinin başlangıçları örnek gösterilebilir. Bu iki konçerto, benzerliklerinin yanında form ve karakter olarak belirgin farklılıklar da gösterirler. Bartok’un ifade ettiği gibi “güzel tematik” ve “basit biçim” bestecinin fantezi dolu tını renkleri ve orkestrasyondaki yeni canlılık 2. konçertosunda göze çarpar.

“Birinci bölümün ilk motifi, Strawinsky’nin ‘Ateşkuşu Süiti’ inden bir alıntıdır.”⁹ İkinci bölümün teması ise daha zarif ve dans havasındadır ve bu iki özellik birinci ve üçüncü bölümde kendilerini gösterirler. Birinci bölüm nefesli ve vurmali çalgılardan oluşur. İkinci bölüm, yaylı çalgılar ve timpani; scherzo da yaylı çalgılar, nefesli ve vurmali çalgılardan bir grup; üçüncü bölümde ise tüm orkestra katılır.

İlk konçertonun birinci bölümündeki nefesli-vurmali çalgıların rengi ve piyano efektlerindeki sertlik, bu konçertonun birinci bölümünün orkestrasyonunda da görülür. İki bölüm yaylıların gösterdiği esas tınıya karşıt olarak tamamen başka bir karakter gösteren timpani ve zil efektleriyle devam eder. İlk bölümün ardından daha lirik ve kişisel duyulmakla birlikte olağanüstü gizemli ancak çok da fazla yumuşak değildir.

Final bölümünde ise orkestranın tümü kendini gösterir. Burada tını, rejistir ve müzikal çizgilerdeki karşıtlıklar bir doygunluk hissi meydana getirir. ‘Allegro Barbaro’ tarzındaki rondo temasının enerjisi, yaşam sevinci ve gücü, bize ağır bölümün meditasyon atmosferinden çıkarır ve adeta ‘Allegro molto’ finaline tekrar götürür.

8- Kroo, György, Bartok Handbuch, Universal Edition, Wien, 1974, s.161.

9- Kroo, a.g.e., a.y., s. 162.

ÜÇÜNCÜ PİYANO KONÇERTOSU

Eser 1945 yılı yazında bestelenmiştir. Orkestrasyon yarım kalmış ve son on yedi ölçüsü Tibor Serly tarafından tamamlanmıştır. İlk seslendirilişini 8 şubat 1946' da Eugene Ormandy yönetimindeki Philadelphia Orkestrası eşliğinde György Sandor gerçekleştirmiştir.

Bartok' un ölüm ve yaşam sınırındaki son iki yılı hummalı bir çalışma içinde geçmiştir. Bu süreçte Bartok, yaşam gücünün yeniden alevlenmesiyle yaratıcılığını en iyi şekilde sergilemiş ve önemli eserler ortaya koymuştur. 'Orkestra için Konçerto', 'Solo Keman için Sonat' ve planladığı en az dört-beş büyük eser hazırlıkları içinde olmasından dolayı kendisine sipariş edilen birkaç eseri geri çevirmiştir.

'Orkestra için Konçerto' eserine başlamadan önce Bartok, yayımcısı Hawkes' dan bir mektup alır. Bu mektupta yaylı çalgılar için konçerto serisi ve modern bir tarzda 'Brandenburg Konçertosu' yazması fikri öne sürülmektedir. 'Solo Keman için Sonat' ının oluştuğu zamanlarda, Hawkes ondan yeni şeyler istemiş ve bir koro eseri bestelemesini önermiştir. 1944 yılında dünyaca ünlü Lener Kuartet'in öncüsü Jenö Lener, 'İki Piyano için Sonatı' ndan yola çıkarak Bartok' dan Orkestra ve Kuartet için bir konçerto yazmasını istemiştir. Bartok, bu öneriyi dikkate almamış, aynı şekilde sonraki yıl bir orkestra şefinin, ondan 'Genesis' başlığı altında prelüdlere yazması isteğini de geri çevirmiştir. Buna karşın 1945 yılının başında William Primrose için bir viyola konçertosu siparişi almış ve birkaç hafta sonra yayımcısı tarafından yeni yaylı çalgılar kuarteti yazması istenmiştir. Bunun dışında Bartok' dan iki yeni piyano konçertosu bestelemesi ve bunlardan birinin iki piyano için olması teklif edilmiştir.

"Bartok bir mektubunda "bu gerçekten güzel bir fikir ama bu kadar notayı ne zaman ve nerede yazacağım konusunda bir fikrim yok. Sanıyorum bu New York' da olamaz " demiştir. Bartok, şubat ayının sonunda sipariş verenin güvenilir olmadığını düşündüğünden siparişlerden iki piyano için olanı reddetmiştir. Oğlu Peter' e yazdığı

mektupta “ annene bir konçerto yazmak istiyorum. Bu uzun zamandır beni meşgul eden bir düşünce. Eğer bu konçerto üç ya da dört yerde seslendirilebilirse bu, reddettiğim diğer eserler kadar çok para getirebilir.” demiştir.”¹⁰

1940 yılında yayımcı Hawkes, 3. Piyano Konçertosunu yazması gerektiğini Bartok’a hatırlatmıştır. Ancak Bartok, içinde bulunduğu depresif durumu sebebiyle kendinde bu eseri yazacak gücü bulamamış, ayrıca 1939 yılında bir piyanist olarak kariyerine son verişini onu tedirgin etmiştir. Bartok eşine adadığı bu eseri, yaşamının son anlarında yazmıştır. Belki de bu konçerto, Bartok’ un eşine bir vasiyeti ya da jestiydi. Ancak eşi Ditta’nın konçertoyu uzun süre çalmaması onun, Bartok ve bu eseri bir çok kötü hatıralar ve eşinin ölüm döşegindeki görüntüsü ile bağdaştırdığını düşündürmüştür.

Bu eser kısmen, Bartok’ un kendi içinde karışıklık olmayan, erdemli, yaşamın zorluklarına aldırmayan ve hayatın güzelliklerini anlatan yönünü sergilemesi nedeniyle de dikkat çekicidir. Diğer konçertolarına kıyasla daha yumuşak karakterli, daha kadınsı, piyano partiyonu da daha az karışık ve daha az yorucudur. Bununla bağlantılı olarak eşinin karakterini bu konçertoda yansıtmış olması olasıdır.

1.Bölüm : Allegretto

Birinci bölümde çocukluğun güzelliği, endişesizliği ve yaşamın zorluğundan uzak bir dünya hissedilir. 3. Piyano konçertosunun diğer bir özelliği ise doğa ile özdeşleşmesidir. Burada gecenin ürkütücü gürültüsü değil, parlak güneş ışığı altındaki tarlalar, çimenler ve kuşların mutlu cıvıltıları duyulur. İlk tema keman ve viyolaların eşliğinde kuşların uçuşu ve hareketleri olarak hissedilir. Piyanonun kullanılış biçiminde hiçbir gösteriş, sertlik ve vurmali çalgı efekti görülmez.

Konçertonun ana tonalitesi olan mi majör, Bartok’ un kompozisyonlarında ilk defa görülmemektedir.. Ancak bu eser, erken dönemindeki ‘mi’ temelli kompozisyonlarına – 1. Piyano Konçertosu, Piyano için Sonat – zıtlık teşkil edecek şekilde bu tonalitedeki 19. yy. müzikleriyle kuvvetli bir benzerlik gösterir (Mendelssohn’ un “Bir Yaz Gecesi Rüyası”, Wagner’ in “Waldesrauschen” eseri). Özellikle ilk bölümdeki yaylı çalgıların

10- Kroo, György, Bartok Handbuch, Universal Edition, Wien, 1974, s.232.

girişini buna örnek gösterilebilir.

İkinci ölçünün sonunda başlayan piyanodaki ana temanın heybetli ritmi, 19. yy. Macar ‘verbundos’ dansının yeniden hayat buluşu gibidir. Bartok’un gençken ilgilendiği ancak 1904 ya da 1905’ de eserlerinde kullanmaktan vazgeçtiği bu dans, 1910’ ların ortalarında ‘ Tahta Prens’ de tekrar hatırlamıştır. 1920’ lerin sonundan keman rapsodileri zamanına kadar tekrar fikrini değiştirmeye başlamıştır. Bu değişim kendini ikinci keman konçertosunun zarif ve asil temasında gösterir. “ Contrasts” (1938) ve son olarak “ 3. Piyano Konçertosu” unda ‘verbundos’ ritminin teması, araplandaki yaylı çalgıların eşliğinde eşsiz bir olağanüstülikle kendini belli eder.

Partitür incelendiğinde, doğaçlama izlenimi veren melodideki ani duruşların, araplandaki belirgin sistemi ve düzenliliği maskeleyen işlevselliği fark edilir. Öyle ki, her ne kadar modların majör karakteri açıkça seçilse de, her ölçünün açılışı ‘mi’ tonalitesinin farklı dizi ya da dizi parçacıklarını oluşturur.

Yaylıların girişinde, mi, fa diyez, la ve si notalarından oluşan dört farklı yükseklik duyulur. İkinci ölçüde piyano ile do diyez’in eklenmesiyle bir an için pentatonik bir yapı oluşmaktadır. Ardında 3. ölçüde sol diyez eklenir; dördüncü ölçüde ise majör dizinin tamamı için gerekli olan re diyez yerine re naturel’in gelmesiyle miksolidyen dizisi elde edilmektedir. Beşinci ölçüde sol diyez yerine gelen sol naturel doryen modunu, altıncı ölçüde sol diyez ve la diyez’in gelişiyle liden karakteri hissedilmektedir.

Allegretto ♩=88

Ana Tema

Piyano

Orkestra

p Yaylı Çalgılar

3

Piyano

Orkestra

5

Piyano

Orkestra

7

Piyano

Orkestra

18. ölçüden itibaren orkestranın açılış temasını çalmaya başlamasıyla, sonat formunun geçit (köprü) kısmına gelinmekte, tema bu defa köprü görevi üstlenerek orkestrada renklendirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci temanın tonalitesinin sol majör olduğu düşünülürse (en azından başlangıcı için), Bartok' un birincil ve ikincil temalarının bu suretle bağlantılı olduğu söylenebilir.

Bu bölümün açılışı olan (2. ve 3. ölçüler) si, la, do diyez, si motifi, köprünün başlangıcında (18. ve 19. ölçüler) si, la, re, si motifine dönüşür.

The image shows a musical score for Piano and Orchestra. The Piano part is written in treble clef and features a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 10). The Orchestra part is written in treble and bass clefs and includes the 'Ana Tema' (Main Theme) starting with a forte (f) dynamic. The score shows the transition from the piano's opening motif to the orchestra's main theme.

İkincil temanın final sesleri olan re ve si genişletilerek, daha sonra, şakacı ölçüler zincirine dönüşüp yeniden ortaya çıkar.

The image shows a musical score for Piano and Orchestra. The Piano part is written in treble clef and is marked 'p. scherzando'. It features a complex melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 4, 3, 1). The Orchestra part is written in treble and bass clefs and is marked 'pp'. It features a complex melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 3, 1). The score shows the transition from the piano's scherzando section to the orchestra's section.

Aynı zamanda birincil temanın ilk dört notasındaki bu küçük dönüşüm, ayrıca başka bir süreci başlatır. Ekspozisyonun (temanın yeniden duyulması) sonunda bu motif

kornolarla daha da genişletilmiş olarak duyulur.

Piyano

(dim.)

Orkestra

(dim.)

Korno

mp

Bölümün gelişme kısmının başında da ana temanın başka bir çeşitlemesi duyulur.

Piyano

6

6

6

6

6

6

Orkestra

f, cantabile

2

6

6

6

6

Piyano

Orkestra

Ana motifin tersten getirilmiş hali ‘yeniden sergi’ de orjinali ile birleştirilmiştir. Böylelikle birinci bölümün bütün önemli temaları tek bir melodik hücrenin varyasyonları olarak yorumlanabilmektedir.

Ana Tema

Piyano

Orkestra

mf

p

mf

3

2. Bölüm : Adagio religioso

Bu bölümün sıra dışı bir açılışı vardır. Bölüm, yaylı çalgılardaki birbirini taklit eden (imitativ) bir girişle başlar.

Bölüm, yaylı çalgıların girişinden sonra piyanodaki koral ile devam eder. Birinci koral, lidyen modunda bir çeşit şükran duasıdır.

Birinci Koral

Piyano

p molto, espress., legato

1945 yılı yazında Bartok, iyileşebileceğine ve yeniden yaşama umudunu kazanabileceğine inanmış, aynı zamanda dünyanın geleceğine öncekinden daha olumlu bakmaya başlamıştır. Macaristan' a geri dönme düşüncesi onu cesaretlendirmiştir. Her ne kadar 'disiplinli ve tutkusuz do majör' (Bartok do majör tonunu bu şekilde yorumlarmış) ile başlasa da, giderek heyecan ve sempati uyandırarak güç kazanan bu bölümde, terkedilmiş yurda duyulan özlem dile getiriliyor gibidir. Bu tansiyonun kuvvetlendirilmesi, farklı koral çizgilerinin uzunluklarının, ritimlerinin ve armonilerinin değişimi yoluyla takip edilebilmektedir.

Piyanodaki ilk üç koral çizgisi aynı ritme sahiptir. Ancak dokuz ölçüye yayılmış dördüncü koral, her ne kadar aynı üslupta başlasa da, bazı partilerde, yeni bir ritmik yapı olan köşeli üçlemeler görülür.

İkinci Koral

Piyano

Üçüncü Koral

Piyano

Dördüncü Koral

Piyano

cresc.

Piyano

5

dim 3

Beşinci final koralı, hem ritim hem de armoni olarak diğerlerinden farklıdır. İlk akorun içeriğinde öncekiler gibi unison ya da üçlü akorlar yoktur. Tristan akoru ile ilintili, romantizmin üzüntülü ve dramatik armonisi karakterindedir. Bu akor çeşitli transpozisyonlarda, koralin çözümünden önce en az dört defa duyulur.

Beşinci Koral

Piyano

f *meno f*

Piyano

4

Kullanılan modların majör ile başlayıp pentatoniğe dönüşü, özlemi duyulan yurdun müzikal sembolü olarak yorumlanabilir. Çünkü Bartok, pentatoniyi daima eski Macar halk şarkılarının başlıca karakteristiği olarak görmüştür.

Bu bölümün 'scherzo' sunda, tıpkı 2. piyano konçertosunun 2. bölümünde olduğu gibi doğa sesleri su yüzüne çıkar. Önceki müziğe zıt olarak (Bartok önceleri, müziğinde doğa unsurunu ürkütücü olarak kullanmaktadır) bu 'doğa müziği' korkudan uzaktır. Bu bir gece müziği değil, geniş bir günışığı müziğidir. Bu sesler hışırtılar, cırcır böceği, kurbağa sesleri gibi esrarengiz değil, daha çok kuşların şarkılarıdır.

Bu melodinin, ikinci bölümün temasının müzikal temeli olduğu açıkça görülmektedir. Zira, bölümün başındaki ilk iki koral çizgisinin (16. ve 24. ölçüler) bu melodiden çıktığı sezilmektedir.

The image displays two systems of musical notation for Piano and Orchestra. The first system shows the Piano part with a whole rest and the Orchestra part with a melody starting on a low note. The second system shows the Piano part with a triplet of eighth notes and the Orchestra part with a melody starting on a low note.

2. Bölümde ‘scherzo’ dan sonra gelen ‘yeniden sergi’ de ise tema farklı bir biçimde duyulur. Bu kısımda, piyanonun bölümün başında çaldığı beş korali bu defa orkestra çalmakta, piyano ise Bach’ ın ‘İnvention’ larına benzeyen melodik ve aynı zamanda kendi içinde birbirini taklit eden iki partinin melodik çizgisiyle ortaya çıkmaktadır.

The image displays two systems of musical notation for a Piano and Orchestra. The first system is labeled 'Piyano' and 'Orkestra'. The Piano part is in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The first two measures show a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The Orchestra part is also in 4/4 time, with a piano (*p*) dynamic. The first two measures show a long, sustained chord in the right hand and a supporting line in the left hand. The second system is labeled 'Piyano' and 'Orkestra'. The Piano part is in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The first two measures show a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The Orchestra part is also in 4/4 time, with a piano (*p*) dynamic. The first two measures show a long, sustained chord in the right hand and a supporting line in the left hand. The first system is labeled 'Birinci Korali'.

3. Bölüm : Allegro vivace

‘Attaca’ finali, ‘joie de vivre’ ve olumluluk duygusundan türemiştir ve bu, Bartok’un eserlerinin son bölümlerinde sıklıkla görülmektedir. Ancak diğer finallerinin aksine, sadece bu ‘rondo’ ya benzer yapıyla halk müziği havasındadır.

Tema, Macar halk dansı tarzında stilize edilmiştir. Ritmik yapı, Bartok’ un saptadığı Macar noktalı ritimler içindeki en yumuşak çeşittir.

Piyano

Orkestra

Piyano

Orkestra

Episodların dinleyicide daha çok barok benzeri bir müzik dinliyormuş etkisi yarattığı da söylenebilir.

İlk episod, eserin 228. ölçüde piyano ile başlayan şakacı bir ‘fugato’ dur ve ilerleyen ölçülerde bu temanın ters çevrilmiş şekli de görülmektedir.

Piyano

Orkestra

Fugato

p

9

Piyano

Orkestra

16

Piyano

Orkestra

Piyanonun ‘füg’ temasını tamamlamasıyla beraber, hemen arkasından orkestra aynı temayı çalmaya devam eder. Orkestra ve piyano arasındaki bu diyalog, bölümün sonraki episoduna kadar devam eder.

23

Piyano

Orkestra

Eserin bu kısmı, Bach’ı andıran yazısı ve sürpriz bir şekilde duyulan 2/4’ lük trio ile antik bir ‘menuet’ dir.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Piano and Orchestra. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf dolce*. The Orchestra part is also in a grand staff, starting with a dynamic marking of *p, grazioso*. The second system continues the Piano and Orchestra parts. The Piano part is in a grand staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *p*. The Orchestra part is in a grand staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. A tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$ is placed above the first measure of the Piano part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Bartok bu bölüm için partitürde herhangi bir tempo belirtmediği gibi başka bir yorumlama açıklamasında da bulunmamıştır. Bunlarla birlikte ilk iki bölümdeki eksiklikler ve metronom sayılarının olmamasının çözümü, Tibor Serly, piyanist Louis Kentner, Boosey&Hawkes' in editörü Erwin Stein ve Macaristan doğumlu Eugene Ormandy tarafından getirilmeye çalışılmıştır.

BELA BARTOK'UN ESERLERİNİN LİSTESİ

PIYANO İÇİN

14 Bagatel, op.6 (1908)

10 Kolay Parça (1908)

İki Elegie,op.8b (1909)

Çocuklar için (4 ciltte toplanmış 85 kolay parça,1909; gözden geçirme:1945)

7 Skeç, op.9 (1908-10, gözden geçirme: 1945)

Üç Burlesk (1908-11).

Allegro barbaro (1911)

6 Rumen Halk Dansı (1908-15)

Romanya Noel Karol'ları ya da Colinde parçaları (1915).

Sonatina (1915).

Suite,op.14 (1916)

On beş Macar Köylü Şarkısı (1914-18)

Üç Etüd, op.18 (1918)

Doğaçlamalar (15 Macar köylü şarkısı üzerine; 1920)

Sonat (1926)

Out of Doors (1929)

9 Küçük Parça (1926)

Üç Rondo, (Halk müziği gereçlerinden: No.1,1916; No.2 ve 3,1927)

Küçük Süit Parça (iki piyano için,1939)

SOLO ÇALGI VE ORKESTRA İÇİN

Orkestra için Rapsodi (1904)

Piyano ve orkestra için Burlesque (1904).

Keman ya da viyolonsel ve orkestra için 1. Rapsodi (1928)

Keman ve orkestra için 2. Rapsodi (1928)

ODA MÜZİĞİ

Gençlik döneminde yazılmış üç keman sonatı: Do minör,op.5 (1895); la majör,op.17 (1897); mi minör (1903)

Piyanolu Kuartet, do minör op.20(1898)

Yaylılar Kuarteti, fa majör (1989)

Duo (iki keman için 1902)

Albüm Yaprakları (keman ve piyano için, 1902)

Piyanolu Kentet (1904)

Altı Yaylılar Kuarteti: No.1, op.7 (1908); No.2,op.17 (1915-17); No.3 (1927); No.4 (1928); No.5 (1934); No.6 (1939)

İki Keman Sonatı: No.1 (1921); No.2(1922).

44 Duo (iki keman için,1931)

Contrasts (keman, klarnet ve piyano için, 1938)

Keman Sonatı (1944)

KONÇERTOLARI

Piyano Konçertosu No.1 (1926)

Piyano Konçertosu No.2 (1931)

Piyano Konçertosu No.3 (1945)

İki piyano ve orkestra için konçerto (1930-31)

Keman Konçertosu No.1 (1908)

Keman Konçertosu No.2 (1939)

Viyola Konçertosu (1945, tamamlanmamış, Tibor Sely tarafından gözden geçirilip orkestrasyonu yapılarak 1949'da dünya prömiyeri gerçekleşmiştir.)

SES MÜZİĞİ

20 Macar Halk Şarkısı (şan ve piyano için; bu eserlerin 10'u Bartok'a, 10'u Kodaly'e aittir; (1906, gözden geçirme: 1938).

Sekiz Macar Halk Şarkısı (şan ve piyano için, 1907-17)

Üç Köy Tablosu (kadın solo şarkıcılar ve oda orkestrası için, 1926)

Yirmi Macar Halk Şarkısı (şan ve piyano için, 4 cilt, 1929)

Cantata profana (tenor, bariton, koro ve orkestra için, 1930)

Yirmi yedi Parça (kadınlar ya da çocuklar korusu için, 1935)

ORKESTRA İÇİN

Scherzo (1902)

Kossuth (senfonik şiir,1904)

Süit No.1, op.3 (1905)

Süit No.2, op.4 (1907, gözden geçirme: 1943)

İki Portre, op.5 (1908)

İki Tablo, op.10 (1910)

Dört Orkestra Parçası op. 12 (1912)

Dans Süiti (1923)

Beş Macar Halk Şarkısı (1927)

İki Macar Halk Şarkısı (1928)

Orkestra Konçertosu (1943)

Yaylılar, Vurmalılar ve Çelesta için Müzik (1935)

Divertimento (yaylılar orkestrası için, 1939)

OPERA

Mavi Sakalın Şatosu, op. 11 (1911)

BALE

Tahta Prens (1916)

Akıl Almaz Mandarin, op.19 (1918-1919)

KAYNAKLAR

- Bartok, Bela, Mikrokosmos, c.1 , Boosey&Hawkes Musik, New York, 1987, s.10
- Bartok, Peter, Mikrokosmos, c.1 , Boosey&Hawkes Musik, New York, 1987, s. 6
- Dinçer, Mahir, Anadolu Kültür Sanat Ekini, yay. y., Ankara, ts.
- Gillies, Malcolm, The Bartok Companion, Faber and Faber, London, 1993
- Kroo, György, Bartok Handbuch, Universal Edition, Wien, 1974
- Mehtiyeva, Naile, Konser Klavuzu, 1. Basım, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2003
- Refiğ, Gülper, “Ahmet Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi”, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1991
- Refiğ, Gülper, “Atatürk ve Saygun”, Orkestra, Yenilik Basımevi, sy, 381, Yıl 45, İstanbul, 2007, ss. 2-6
- Say, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, c. 1, 1. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005, ss. 172-175
- Sandor, György, “Die Drei Konzerte für Klavier und Orchester von Bela Bartok”, CD kitapçığı, Sony Classical, Budapest, 1989, ss. 8-13
- Şenol, Mesude, “Birbirinden Ayrılan İki Kardeşi Müzikte Birleştiren Müzik Adamı: Bela Bartok, Orkestra, Yenilik Basımevi, sy. 378, Yıl 45, İstanbul, 2007, ss. 16-22

Weber, Horst, Komponisten, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2004, ss. 13-19

Yazar Yok, Musik Handbuch, Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg,
1973, ss. 23-26

E K L E R

EK 1

(2 Piyano için)

Allegro, ♩=96

Piyano I
mf
43
f

Piyano II
f

più f
mf

più f
mf

(2 Piyano için)

Vivace, ♩=112

Piyano I

44

Piyano II

(2 Piyano İçin)

Tempo di marcia, ♩=106

The musical score is written for two pianos, labeled "Piyano I" and "Piyano II". It is in 2/4 time and marked "Tempo di marcia, ♩=106". The score is divided into two systems, with a measure number "55" at the beginning of the second system.

System 1:

- Piyano I:** Starts with a treble clef and a forte (*f*) dynamic. The melody features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3). The bass line consists of chords with a fifth (5) and a first finger (1).
- Piyano II:** Starts with a bass clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3). The bass line features a triplet of eighth notes (3).

System 2:

- Piyano I:** Continues with a triplet of eighth notes (3) and a first finger (1). A dynamic marking of *in rilievo* is present. The bass line features a triplet of eighth notes (3) and a first finger (1).
- Piyano II:** Features a first finger (1) and a forte (*f*) dynamic. The melody features a fifth finger (5) and a triplet of eighth notes (3). The bass line features a triplet of eighth notes (3).

System 3:

- Piyano I:** Features a first finger (1) and a *piu f* dynamic. The melody features a triplet of eighth notes (3). The bass line features a triplet of eighth notes (3).
- Piyano II:** Features a first finger (1) and a forte (*f*) dynamic. The melody features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3). The bass line features a triplet of eighth notes (3).

System 4:

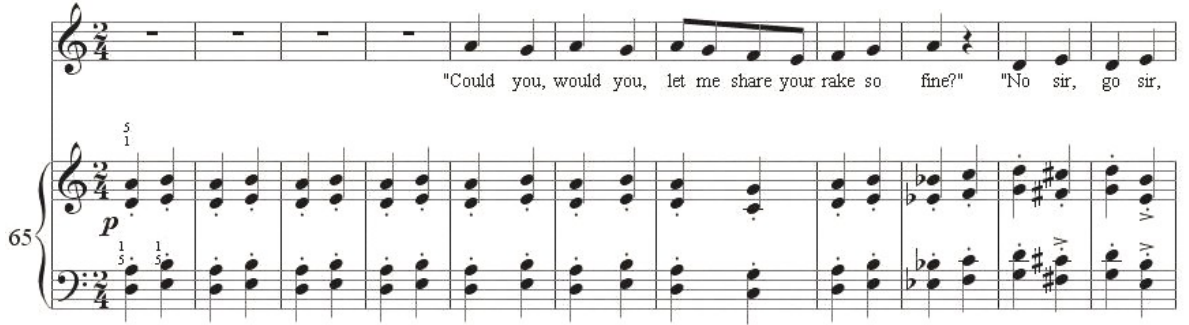
- Piyano I:** Features a first finger (1) and a forte (*f*) dynamic. The melody features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3). The bass line features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3).
- Piyano II:** Features a first finger (1) and a forte (*f*) dynamic. The melody features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3). The bass line features a first finger (1) and a triplet of eighth notes (3).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with several triplet markings (the number '3' above a group of notes) and a dynamic marking of *(sempref)*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplet markings. The bottom system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and a dynamic marking of *p* (piano), which changes to *f* (forte) in the final measure. The bass staff contains a series of chords and a dynamic marking of *f*.

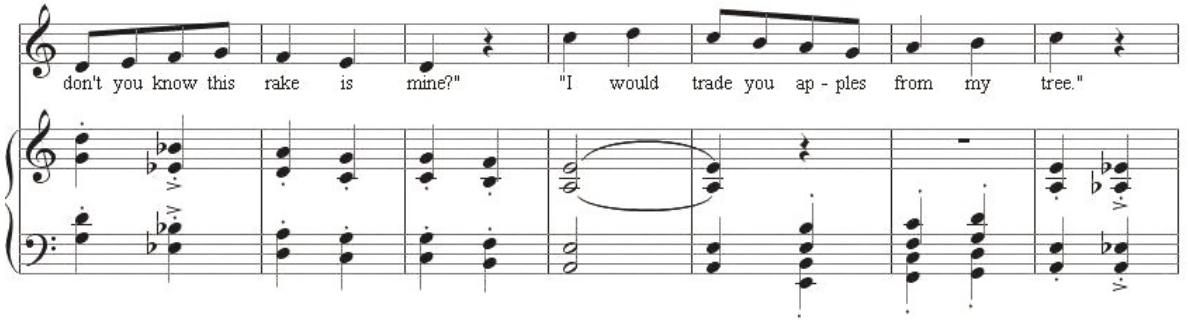
(Ses ve piyano için)

Allegretto, ♩=96

65



"Could you, would you, let me share your rake so fine?" "No sir, go sir,



don't you know this rake is mine?" "I would trade you ap - ples from my tree."



"Ne - ver! My fine rake is just for me!"

(Ses ve Piayno İçin)

Allegro con brio, ♩=120

f

I've got chick - ens, fine and fat. Fox-y likes them, I know that.

95

poco poco più tranquillo

But I'll catch him, wait and see, Put him where he can't get free. In the pri - son, in the jail,

e rallentando . . . *al* ♩=ca 88 **Tempo I.**

I-rons roud his head and tail. Don't you wor - ry, my fat hen, Fox-y won't go free a - gain

(Ses ve piyano için)

Ben ritmato, ♩=120

127

mp

Oak trees in the for-est, you've been here so long, Sad and si-lent,

dream-in of a youn-ger day. Leaves, like tears, are fal-ling for love gone a - way,

Emp-ty branches sway-ing to a lost bird's song.

rallent.

cresc. f p

a tempo

There a-bove the field the bird is fly-ing low. Fly-ing, cry-ing, lost and lone-ly as the tree. To the corn field,

f

(sim.)

Detailed description: This system contains the first two lines of the score. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "There a-bove the field the bird is fly-ing low. Fly-ing, cry-ing, lost and lone-ly as the tree. To the corn field,". The piano accompaniment is in grand staff. The right hand plays chords with fingering 5 3 1 and 5 2 1. The left hand plays a melodic line with fingering 1, 2, 3, 5, 5, 1, 1, 5 and a *(sim.)* marking.

there to sing un - hap - pi - ly Of a love who flew a - way so

^

3

5

3 2 1 2

Detailed description: This system contains the second two lines of the score. The vocal line continues with the lyrics: "there to sing un - hap - pi - ly Of a love who flew a - way so". There is an accent (^) over the first note of "unhap". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Fingering includes 3, 5, 3, 2, 1, 2.

long a - go.

mf *f* *ff*

pochiss. allarg

Detailed description: This system contains the final two lines of the score. The vocal line ends with the lyrics: "long a - go.". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics are marked *mf*, *f*, and *ff*. The tempo marking *pochiss. allarg* is present. Fingering includes 1, 1, 3, 1, 5, 5, 4, 3.

(Solo piyano için)

Andante, ♩=110

67

p

v

(Solo piyano)

Moderato, ♩ = 80-84 *cantabile*

69 *mf* *simile*

p *mf cantabile*

f *mp*

cresc. *f*

(67 ve 69 numaralı parçalar için egzersizler)

(67)

(67)

a)

(69)

b)

EK 2

BELA BARTOK' UN ANKARA KONFERANSLARI*

Birinci Konferans

“ Sayın Bayanlar, Baylar,

Ankara Halkevi İdaresi, müzik folkloru ve buna bağlı konularda size bazı konferanslar vermek üzere buraya davet edilmek onurunu bana verdi. Bu daveti büyük bir sevinçle kabul ettim; çünkü böylelikle önce; Türk ve Macar uluslarının kültür yakınlığını doğrulama, ikinci olarak da müzik folklorü vadisinde her iki ulusun işbirliğine yol açmak umudunu taşımaktayım. Bu işbirliği yalnızca iki ulus için değil, aynı zamanda uluslar arası bakımdan büyük önem taşımaktadır. Çünkü gerek Türk gerek Macar folklorünü oluşturan malzeme görünüşte o kadar çok ortak niteliklere sahiptir ki, buna ilişkin konuların çözümü ancak ortak bir çalışma sonucu mümkün olabilir. Bunun için, bizi ilgilendiren noktalar hakkında sizinle konuşma fırsatını bana verdiğinden ötürü Halkevi İdaresi' ne en sıcak teşekkürlerimi sunarım.

Bugünkü birinci konferansımda, şimdiye kadarki çalışmalarımız ve bu çalışmaların Macar halk müziği materyaline ilişkin başlıca verimi hakkında bilgi vereceğim.

Folklorle biraz olsun uğraşanlar, küçük ülkelerin, özellikle politik yönden az çok baskı altında kalmış bulunanların , kendi halk türkülerini büyük bir çabayla toplamaya koyulduklarını bilirler. Böylece bu ülkeler , halk türkülerinde gizlenmiş olan hazineleri koruyarak ulusal duyguyu kamçulamak, böylece baskıya karşı yeni bir denge kurmak istiyorlardı. Bu uğurda harcanan çabaların verimlerini örneğin Lehlilerde, Çeklerde, Slovaplarda; daha sonraları, Fin ve Rutenlerin ilim noktasından bir örnek olabilecek değerdeki olağanüstü koleksiyonlarında ve en yeni olarak da Bulgarlarda buluruz.

Macaristan' daki folklor çalışmalarının canlanması başka ülkelerdeki aynı tür hareketlerden iki noktada ayrılır:

* Dinçer, Mahir, “ Bela Bartok' un Ankara Konferansları”, Anadolu Kültür Sanat Ekini, yay. y., Ankara, ts.

- 1- Çok güç olan derleme işine katılan yaratıcı müzikçiler, bu işi güç beğenircesine estetize ederek değil, aksine tümüyle ilimi noktadan çalışmışlardır;
- 2- Folklore duyulan ilgi yalnızca Macar halk türküleri üzerine olmayıp, aynı zamanda komşu ülkelere de yönelik olmuştur.

Ne yazık ki savaş ve savaştan sonraki karışıklıklar bu çalışmanın devamını olanaksızlaştırdığından, ancak 1906' dan 1918' e dek, yani on iki yıllık bir çalışma dönemi olarak hesaplamak doğru olur. Bu on iki yılın gözle görülüp elle tutulacak verimi, yarıdan çoğu Macar, geri kalanı da Slovak, Ruten, Romen olmak üzere yazı ve fonografla sözleri de birlikte saptanmış binlerce türküdür.

Bu keşiflerin en dikkat çekenlerinden biri “ Çingene Müziği” adı verilen müziğe aittir. Bu tarza kimse yabancı değildir. Başka bir yerde duyulmamış olsa bile, çingene saz topluluklarının bol bol yer aldıkları Budapeşte Radyosu programlarında müziği her zaman dinlemek mümkündür. Liszt' in “Macar Rapsodileri”, Brahms' ın “Macar Dansları” ve Sarasate'nin “Çingene Melodileri” , hep “Çingene Müziği” denilen müzik tarzının ilham etmiş olduğu eserleridir. “Denilen” deyimini özellikle ve ısrarla kullanıyorum. Zira bu müzik yanlış olarak “Çingene” adını almıştır. Liszt bile çingeneler ve müziklerine ait yazdığı eserde, bu müziğin yalnız çingenelerin kültürü ürünü olduğunu söylemekle hata ediyor. Çünkü çingene çalgı topluluklarının çaldıkları bu melodilerinin çoğunluğu aynı sınıftan olan Macar müzikseverlerinin meydana getirdiği eserler olduğu bugün yadsınmayacak bir durumdur. Bunlar müziğe hevesli Macarlar tarafından söylenir; çingene çalgı toplulukları ise yalnızca çalarlar.

Bu müzik için “Macar Halk Sanat Müziğinin’ nin çingeneler tarafından icrası” veya kısaca “ Çingene Konseri” demek en doğrusudur. Liszt' in “Macar Rapsodileri” veya buna benzer eserlerle bu Macar Halk Sanat Müziği tüm dünyada tanınmış olduğundan “Macar Halk Müziği” denince hemen her zaman “Çingene Müziği” adı verilen bu müzik anlaşılır. Oysa incelemelerimizde şu sonuca vardık ki; bu Halk Sanat Müziğinden ayrı, bir tür halk müziği vardır ve bu müzik türünü köylülerimiz kullanmaktadır. Bu “Köylü Müziği” gerek sayıca gerek estetik bakımdan ötekinden kat kat üstündür. Bizim köylü müziğimizin çoğunluğu anlatımda klasik yalınlığı , biçimdeki objektifliği dolayısıyla hiçbir yönden bıkkınlık vermeyen binlerce melodiden oluşur. Buna karşın Halk Sanat Türküleri ve özellikle çingene tavrı, önceleri insanı

büyülemekle birlikte, giderek bıkkınlık ve yorgunluk veren bir romantizm içinde yüzmektedir. Şu halde, sanat bakımından Köylü Türküleri , Halk Sanat Türkülerinden çok daha değerlidirler ve bu değer beste kadar güfte için de geçerlidir.

İncelemelerimizin diğer ve daha önemli bir sonucu da ayırıcı özelliği beş sesli bir dizi olan çok eski bir müzik üslubunu keşfetmemizdir. Bu melodiler gittikçe kaybolmakta ve yalnız çok yaşlı kişilerce söylenmektedir.

Çalışmaya yeni başladığımız sıralarda bu pentatonik üslubun kaynağının Asya ve Kuzey Türklerine ait olduğu duygusunu taşıyorduk. Bunu doğrulayacak delile ise henüz sahip değildik. Bu deliller son on yılda ve “Çeremis” melodileri biçiminde ortaya çıktılar. Bu melodilerde aynı pentatonik diziyeye ve aynı “inici” melodi yapısına ait örneği hayretle gördük ki bunlar, bizim eski biçimdeki melodilerimizin belirgin özellikleridir. Çeremis melodileri “Variante” ları olan Macar melodilerinden başka –Kazan yöresine ait- kuzey Türk melodilerinin “ Variante” ları olan Macar melodileri de bulduk.

Bütün bu tür müziklerin ortak tek bir kaynaktan çıktığı açıkça bellidir ve görünüşe bakılırsa bu kaynak da eski bir kuzey Türk müziği kültürü merkezidir.

Türk ulusuna ait bu unsurların Macar ulusu tarafından bin yılı aşkın süredir korunmuş olması hayrete değer. Gerçi arada Türk ırkından olan Kumanlar gibi bazı budunlar Macaristan’ a girmişler bu olaylar da bu müziğin yaşamasına yardım etmiştir. Ancak, her şeye karşın , eski müziğimizin korunmuş olmasına şaşmamak elden gelmez.

Ülkemizde tüm bunlardan başka bir de yepyeni müzik yapısının varlığını saptadık. Bu, gençliğin kullanıp yeğlediği melodilerinin ritmi keskin, yapısal açıdan bölümlere ayrılmış, simetrik bir formda, ilk düşüncenin yinelenmesiyle bir sonat lied formundadır. Majör tanalite yanında sık sık doryen, miksolidyen, eoliyen, frijyen modları bulunur. Böyle olmakla birlikte, bu yeni melodilerde bile eski Türk pentatonizmi, melodi konusunda açık olarak yaşamaktadır. Bu tür melodiler bundan ancak 70-80 yıl önce meydana gelmişlerdir; hatta bunların çoğu yirminci yüzyıla aittir. Demek ki bizde ne ulaşım araçlarının yetkinleşmesi, ne gramofon, ne de uygarlığı diğer gerekleri yeni bir Halk Müziğinin gelişimini engelleyememiştir. Bu türküler çalışma sırasında ve yürüyüşte söylenir, danslarda çalınır.

Açıklamalarımın asıl noktalarını bir kez de özetlemek için müsaadenizi isteyeceğim.Gördük ki:

- 1- Macaristan’ da yabancı ülkelerde de az çok tanınmış bir “Çingene müziği vardır. Buna tümüyle hata olarak “Çingene Müziği” denilmiştir. Çünkü bu bir Macar Halk Sanat Müziği’ inden, diğer bir deyişle, şehirlerdeki çingene topluluklarının icra ettikleri, fakat yaratmadıkları, gerçek bir Macar müziğinden başka bir şey değildir. Bizim köylerimizdeki çingenelerin de kendilerine ait bir çingene Halk Müzikleri varsa da, bunların şehirlerde çalan çingene çalgı topluluklarının dağarlarıyla ilgisi yoktur.
- 2- Macaristan’ da, Macar Halk Sanat Müziği’nden bütünüyle ayrı ve son yıllar içinde keşfedilip açığa çıkarılmış, çok eski zamanlarda hiç kuşkusuz bir kuzey Türk kültür kaynağından çıkmış, keza bir gerçek Macar Köylü Müziği bulunmaktadır.
- 3- Bu Köylü Müziği, Macaristan’ ın Çağdaş Yüksek Sanat Müziği’ nin doğuşunda büyük bir itici güç olmuştur”.

İkinci Konferans

“Bayanlar, Baylar,

Bugün size, halk müziğinin, son otuz yıl içinde bilimsel müzik üzerindeki etkisinden söz etmek isterim. Bu konuya değinmeden önce, önemli bir soruyu yanıtlamak gerekiyor. Bu soru şudur: Halk müziği deyiminden doğru olarak anladığımız nedir?

Bu deyim, Batı, Orta ve Doğu Avrupa’ da tümüyle aynı anlamı taşımadığından bu soruyu yanıtlamak güçtür. Bu görüş ayrılıkları, yalnızca halk müziğinin koşul ve uygulamalarının -hiç değilse bu günlerde- Batı ve Doğu Avrupa’ da farklılığından ileri gelmektedir. Aynı zamanda bu ayrılık, Batı Avrupa’ daki yaşam farkının, yani şehirliyle köylüler arasındaki uygarlık ayrılığının Doğu Avrupa’ya oranla daha az oluşundan ileri gelmektedir. Biz Macaristan’ da şehir halk müziği ile, köy halk müziği arasındaki farkı tümüyle görüyoruz; yani bizde şehir ve küçük şehirlerdeki halk, köylülerin halk müziklerinden tümüyle başka bir yapıya, kendine has bir müziğe sahiptir.

Batı Avrupa’ da şehir ve köylülerin müzikleri, aksine aynı türdendir. Düşüncemizi daha iyi anlatalım. Oralarda şehirliyle köylülerin kendilerine özgü bir müzikleri yoktur. Doğu Avrupa şehirlerinde yaşayanların halk müziğine “ Şehir Halk Müziği” denilebilir.

Diğerine ise hemen hemen tümüyle köylüler tarafından işlendiğinden “ Köylü Müziği” adı verilebilir. Şimdi bu iki müzik arsındaki fark nedir?

Bizde şehir halk müziği, gerçekte aralarında bazı benzemeler olmasına karşın, ruh olarak herhangi bir formülle betimlenemeyecek farklılıklar gösteren “melodi kişilik”lerden oluşur. Böylece bunlara “tip melodileri” değil, “birey melodileri” demek doğru olur. Köy müziğinde ise durum tümüyle başkadır. Gerçekte, bunlarda da aynı tür müzik biçimleri oluşuyor. Yine bu yolla Macar köylerinde “eski” denilen ve birkaç yüz ezgiyi kapsayan bir ezgi biçimi bulduk. Bu ezgiler yapı ve şema bakımından bir diğerinin tümüyle aynısıdır. Böylece bunlar “aynı cins” bir köylü ezgi biçimi veya bir “köylü ezgileri sınıfı” oluştururlar. Diğer açıdan eski biçim türkülerinden tümüyle farklı, fakat kendi aralarında aynı karakterde binlerce türküyü içeren modern bir türkü biçimi bulundu. Böyle bir türkü ailesini oluşturan türküler ayrı ayrı alındığı takdirde birbirlerine o denli benzerler ki, çoğunlukla aynı türkünün değişiklikleri olduğu sanısını uyandırır.

Asıl köylü müziğinin ezgileri, klasik bir açıklık ve yalınlıkta hiçbir zaman yorgunluk vermeyen bir yapıda yaratılmıştır. Kanımca, bu ezgilerin her biri çok yüksek bir artistik kusursuzluk gösterirler. Bunlar, bir müzik düşüncesinin en yalın yolla, en açık ve kusursuz bir biçimde anlatımının ölümsüz örnekleridir. İlginçtir, Kuzey Afrika Araplarının şehir ve köy müzikleri arasında büyük bir fark buldum. Vahalardaki köylerin müziği, Arap köylerinin kahvelerinde duyulan müzikten bütünüyle ayrıdır. 1. Konferansında sizlere bazı Macar köylü ezgilerini sunmuştum. Şimdi de diğer ulusların köylü müziklerinden örnekler veriyorum.

Çağdaş bilimsel müzikte popüler müziğin etkisi öteden beri kendini hissetmiştir. Çok uzağa gitmeye gerek kalmaksızın şu son iki-üç yüzyılı gözden geçirmek yeterlidir. Bach’ın yapıtlarında koral ezgilerinin oynadığı önemli rolü düşünelim. 17. ve 18. yüzyılların bildiğimiz “Pastoral” ve “ Musette” i aslında “Viol” veya “Gayda” ile çalınan belirli bir halk müziğinin taklitlerinden başka bir şey değildir. Viyana Klasikleri’ nin halk müziğinin ne denli etkisi altında kaldıkları herkesçe bilinmektedir. Örneğin Beethoven’ın “Pastoral Senfoni” sinin birinci bölümündeki öz ezgi (ana tema), bir güney Slav halk türküsüdür.

Bununla birlikte, halk türküsünün bilinçli ve programlı olarak ele alınmasına ancak

“Romantikler” de rastlanır. Bunu ilk olarak Liszt’ in rapsodilerinde ve Chopin’ in mazurkalarında görüyoruz. Sonraları Grieg, Smetana, Dvorak gibi “ulusal” olarak tanımlanan besteciler, halk müziğini yapıtlarında daha geniş bir ölçüde kullanmışlardır.

20. Yüzyılın başlarında “Post-Romantizm” in aşırılıkları, hoşgörülü davranılamayacak hale gelmiştir. Sonunda, artık bu yolda yürüme olanağı kalmadığı düşüncesi oluşmaya başlamıştı. Tek çözüm yolunun 19. yüzyıla kesin olarak sırt çevirmek olduğu seziliyordu. O zamana dek bilinmez olan köylü müziği, tasarımılanabileceklerin en kusursuzu ve çeşitli olanıdır. Söyleme gücü umulanın üstünde olup, her türlü gereksiz duygusallık ve süslemelerden uzaktır. Bazen aşırı yalınlığından ötürü “ilkel” gibi görünür. Oysa hiçbir zaman “basit” değildir. Müziğe yeni güç vermek için bundan daha uygun bir devinim başlangıç noktası düşünülemez.

Köylü müziğinin ana koşulu nedir?

Ana koşul, bestecinin, ülkesinin köylü müziğini tanıması, onun anlatım araçlarına, şairin ana diline olduğu gibi sahip olmasıdır. Bunu elde etmek için Macar besteciler, köylü müziğini kendileri toplamaya çalışmışlardır. Burada, kişisel bir kanım üzerinde ayak direyeceğim. Düşüncem odur ki, ancak yerinde, sahiplerinin yanı başında yaşanmadıkça, köylü müziğinin bir müzikçiyi tam anlamıyla etkilemesi olanaksızdır. Yani yalnızca derlenmiş malzemeyle çalışmak yetersizdir. En önemli nokta da köylü müziğinin sözcüklerle betimlenmesi olanaksız en içten karakterini yapıtına yansıtmasıdır. Bir bestecinin yapıtını köylü müziği ve bunların doldurması yetersizdir. Bu uygulamanın sonucu, tümüyle yüzeysel ve sahte bir bezekten başka bir şey olmaz.

Bundan sonra sorulabilecek soru –ki teknik bir sorudur- şu olabilir: Köylü müziğinin etkisi bilimsel müzikte nasıl görülebilir?

İlk yol, olduğu gibi, yada çok az bir değişiklikle sunulan halk türküsüne bir eşlik veya belki bir “prelüd” , bir “interlude”, bir de son bölüm eklemektir. Bu, Bach’ in korallere yazdığı prelüdlere benzer çalışmalardır. Bunlar iki türlü olabilir: Birinci türde eşlik, prelüd, interlude gibi tüm eklemler ikinci derecede önemli olup, değerli bir taşın yerleştirildiği yere takılması gibi, türküye yalnızca bir çerçeve oluştururlar.

İkinci türde ise aksine, eklenen bölüm en önemli durumda bulunur ve türkü bu tarzda yalnızca bir “moto” (devinim) halinde kalır. Bu iki tür arasında -kuşkusuz- belirgin sınır yoktur. Bir çok ara biçimler olasıdır. Bununla birlikte, bütün hallerde

büyük önem taşıyan şey, ezgi çerçevesinin kendi karakterinden çıkmış olması, yüzeysel ve gizli özelliklerinden uzaklaşmış bulunmasıdır. Bir başka deyişle, ezgi ve ona yapılmış eklemeler, birbirlerinden ayırt edilemeyecek bir bütün oluşturmaktadır.

Köylü müziğinin bir başka etki biçimi de bestecinin gerçek köylü müziği kullanacağı yerde, bu müziği yansılama (taklit) yoluyla kendince öğeler oluşturması, bunları yapıtında eksiksiz kullanmasıdır. Bu ve az önce söylediğim etki arasında hiçbir fark yoktur.

Konumuzu iki noktadan daha inceleyebiliriz:

Gerçekten, önce şu soru akla gelir, halk müziğine dayandığı ya da onun ezgilerini kullandığında, bestecinin çalışması kolaylaşır mı?

Genel kanı, bu yolla çalışmanın bir bölümünden, sanıldığına göre, ezgisel gereci yaratmaya ait olan en güç bölümünden arınmış olduğu yönüyle, bestecinin işinin hafiflediği yönündedir.

Deneyim, bu kanının tümüyle yanlış olduğunu gösterir. Halk türküleri üzerinde çalışmak en güç ya da hiç değilse, özgün bir ezgisel eleman yaratmak kadar güç bir iştir. Hazır bir ezginin işlenmesinin başlı başına bir güçlük kaynağı oluşturacağını düşünmek yeterlidir. Daha bir güçlük de doğu ülkelerinin köy türkülerinin temel özelliklerine uyabilmektir. Onu gereğince ortaya çıkarmak ve sönük bırakmamak için, her şeyden önce bu özelliklere nüfuz edebilmelidir. Bu tür ezgileri kullanmak veya yalnızca çok seslendirmek için “esin” denilen şeye, özgün bir yapıt oluştururken ki kadar gerek vardır.

İkinci soru da şu olabilir: Köylü müziğinin kullanılması yaralı mıdır; aksine zararlı mı ?

Bu soruya yanıt vermeden önce, halk müziğine dayanan çağdaş müzikle, “atonal” adı da verilen on iki yarım tonlu müzik arasındaki ilişkileri inceleyelim.

Bu iki tür arasında ortak noktaların az olduğunu itiraf etmeliyim. Hiç değilse şu durumda, atonal bir halk müziğinin tasarımlanamayacağı düşünülürse, bu durum doğal bulunur. Sonuçta, “tartışılması bile olanaksız bir biçimde tonal” olan köylü müziğini, atonal bir bilimsel müziğe esas olarak almak olanaksızdır.

Diğer eğilimleri atarak yalnız köylü müziğine yönelme eğilimini burada savunacak değilim kuşkusuz. Bence önemli olan nokta bu eğilimin çağdaş öteki eğilimler

yanındaki doğruluğunu belirtmektir. Daha önce de söylediğim gibi, bu yolda çalışan besteciler birçok yenilik ve esinleri köylü müziğine borçludurlar.

Öte yandan, bu eğilimin işi kolaylaştırma isteğinden kaynaklanmadığı da anımsattım. Bununla birlikte bazıları daha az hoşgörülü oluyorlar. Bu yolda çalışan bestecilerin ancak beceriksizlik yüzünden köylü müziğini kullandıklarını, dikkate değer kişiler, birkaç yıldan beri söylemekte. Başka bir deyişle bu, yapay araçlarla güç kazanmak isteyen güçsüzlüğün dile getirilmesidir.

İleri sürülen bu görüş bütünüyle hatalıdır. Böyle düşünenler olayı nasıl görüyorlar?

Bir bestecinin, müziksel düşünceleri olmadığında, kendisine gerekli esini elde edebilmek için halk türküsü derlemelerine mi saldırdığını sanıyorlar? İşin bu denli basit olmadığını daha önce yaptığım açıklamalar yeterince göstermiştir.

Sanatta yeni şeyler söyleyen her kişi, sanatını, bulunan bir sanatın toprağından çıkarma hakkına sahiptir. Hatta, kökleri daha eski bir sanata dalmış bulunmayan bir sanat düşünülemez. Önemli olan kullanılan şey değil, kullanım biçimidir. Her artistik yaratışta (yalnız müzikte değil, her sanatta) en önemlisi yaratı gereci değil, yapım gücüdür.

İster bizim ister başkasının olsun, elimizde bulunan gerece artistik, özgün bir biçim vermek. Önemli olan budur.

Üçüncü Konferans

“ Bayanlar, Baylar,

Bugün üçüncü konferansında, halk müziğinin ereği (hedef) ve nasıl derlenmesi gerektiğinden söz etmek isterim.

Yaklaşık bir buçuk yüzyıl önce Avrupa’ nın her yanında köy sanatına ilgi duyulduğunda, halk türkülerini yalnızca güzellik bakımından derlemeye başladılar. Amaçları elden geldiğince güzel ve sanatsal yönden değerli deyiş ve ezgiler elde etmektir. Halk türkülerinin olanaklar ölçüsünde özelliğini koruyan, bozulmamış biçimlerinin saptamaya çalışıyorlardı. Bunu başaramadıklarında, çeşitlemelerinden en doğru sandıkları bir parçayı tekrar yaratmaya çabıyorlardı. Bu yolla taranmış ve süslenmiş parçaları halkın zevk alması ve sanatçıların esinlenmesi için ortaya attılar.

Şairler ve besteciler gerçekten esinlendiler. Türlü halk deyişlerini ve eski ezgileri iyi kötü benzettiler. Çünkü halkın çoğunluğu basit ve yalın parçalardan çok süslü püslü olanlardan hoşlanıyordu.

Halk ezgileriyle fanteziler, rapsodiler ve diğer parçalar yazıldı. O zamanki derlemelerin uygulama ve ereği bulundu. Zamanla derlemeciler, çalışma sırasında dikkate değer bazı özelliklerin farkına vardılar. Gördüler ki halk müziğinin çeşitlemelerinin ayrılışında da çoğu kez bazı kurallara uyulmaktadır.

Şu halde, çeşitlemeleri incelerken bu sağlam, şu çürük, öbürü ise parçanın aslı demek, belki aşırı bir cesarettir. Türlü dil konuşan halkların müziğini kıyaslamalı bir biçimde incelerken de aynı ezgilere ve ezgi biçimlerine, hatta aynı anlamda sözcüklere rastlanır. Ya da onun aksine bazı ezgilerin ve ezgi biçimlerinin kesin olarak ancak bazı alanlara has olduğunu saptadılar.

Ayrıca, bazı halkta ya da belirli alanlarda söyleme biçiminin (ses verimi, ses rengi, tempo vb.) de belirgin özellikleri vardır. Bu özellikler, o halkın müziğinin karakterini oluşturmaktadır. Şu halde, bir ezginin yazılabilen sesleri kadar, söyleme biçiminin ezgiyi ortaya çıkaran diğer nitelikleri de önemlidir.

Yavaş yavaş farkına vardılar ki, bir dizeden öbürüne geçerken görülen değişiklikler (özellikle ezgiyi süsler bakımından) türkücünün duraksamasından, o parçayı bilememesinden ileri gelmiyor; belki halk ezgilerinin önemli bir niteliğini de bu değişme oluşturuyor. Halk ezgisi canlı bir yaratık gibi her an değişmektedir. Şu halde; bir ezgi şöyle ya da böyledir denemez. Belki falan dakikada falan yerde şu biçimde saptadım denilebilir. Tabii doğru saptamak koşuluyla. Söz buraya gelmişken şunu da ekleyelim; halk müziğinin bu söyleme biçimi, büyük sahne sanatçılarının söyleme biçimine benzer ezberlenmiş biteviyelik yerine, değişen ve zengin niteliklerdir.

En yeni biçimlerle yapılan bir araştırma ile sınırlı bir alanın müziğini az çok öğrendikten sonra, araştırmanın ikinci evresi gelir. Belli alanların gerecini bir diğeriyle kıyaslayarak, birleşen ve ayrılan niteliklerini saptamak gerekir. Başka bir deyişle, betimleyici müzik folklorunun yerini kıyaslamalı müzik folkloru alır. Bu kıyaslamalı araştırma sırasında, kıyaslarda dilbiliminde olduğu gibi, çoğu kez şaşılacak sonuçlar elde edilir.

Şu ana dek halk müziğini derleme eğrinden söz ettik. Şimdi de derlemenin nasıl

yapılması gerektiği konusunda birkaç söz söylemek isterim.

Süre azlığından ötürü, yalnızca en önemli koşullara değineceğim.

İlk iş derlemeye hazırlanmak, daha önce derlenmiş olan gereci tanımak olmalıdır. Böylece, bizden önce yapılan araştırmaların eksik yanlarını öğrenerek, çalışmamızı ona göre düzenleyebiliriz. Örneğin; bizden önce halk müziğini derleyenlerin elde ettikleri gereçler arasında belli cins örnekler az ise, ya da yoksa, o zaman bunları özel bir dikkatle araştırırız. Derlemeciler belirli bazı alanlara uğramamışlarsa, özellikle o alanlara uğrarız. Elimizde bulunan gerecin önceden incelenmesi, bizi tümüyle zıt yönde aydınlatabilir.

Şöyle ki; bir bölgede bulunan zengin gereçler, o bölgede daha bilinmedik ezgilerin varlığına tanıklık ederse, o zaman, o zengin ve tüketilmemiş kaynağı savsaklayamayız. Eldeki gerecin daha önceden çok iyi incelenmesi, belli başlı varyant ulamlarının (zümrelerinin) iyice saptanması bakımından da önemlidir. Böylece kendi isteğimize göre seçtiğimiz derleme alanında bulunma olasılığı olan varyantları da araştırabiliriz.

Derleme alanının seçimine tarih, budunbetim (etnografya) ve diğer etmenler de yön verebilir. Yabancı etkisi az olan ve şehirle çok ilişkisi olmayan köyler, sonuç olarak, daha çekicidirler.

Örneğin; sanayi ve maden işletme alanı yabancıların uğrak alanı olduğu için sakıncalı sayılabilir. Kasabalara giden geleni çok olan, çerçilik eden (bir tür gezgin tuhafiyeci) köy halkı da bu konuda salık verilemez. Yaşamın yüzyıllardır geleneklere bağlı olarak sürdüğü eski köyler yeğlenmelidir. Henüz göçebe yaşantısı sürdüren oymaklar da halk müziğini derleme bakımından elverişlidirler.

Derlemelerin, olanaklar elverdiğince asıl yerinde, bir başka deyişle, köylerde ve göçebelerin yaşadığı yerlerde yapılmasının gerekli olduğunu özellikle belirtmek isterim. Yabancılar arasına düşmüş köylülerden, örneğin şehirlere yerleşen uşaklardan, çerçilerden ve savaş tutsaklarından derleme yapma salık verilemez. Yurtlarından ayrılan insanlar, bireyi oldukları köylerin müzik çevresinden, söyleme biçimlerini değiştirecek derecede uzaklaşabilirler. Hiç değişmediğini ve en iyi türkülerin kusursuz olarak elde edildiğini varsaysak bile, türküyü söyleyenle köylü arkadaşları arasında karşılıklı isteklendirme, yüreklendirme olmadığından, gereç eksik kalacaktır. Birçok köylü bir arada ve kendi çevrelerinde dinlendiğinde, derleme sıcaklık kazanır.

Halk müziğini araştırmada fonograf ve gramofon, artık savsaklanmayacak bir öge olmuştur. Bilimsel bakımdan ancak, notaya alınmanın dışında fonografla da saptanmış parçalar doğru olarak belgelenmiş sayılabilir. Notaya alan ne denli becerikli olursa olsun, birçok incelikleri tümüyle yazamaz. Çünkü bu incelikler, parçayı söylemeden söylemeye değişebilir. Kaç kez yinelersek yineleyelim, asıl ezgiler değişmese bile, o ezgiyi süsleyen ögeler her defasında aynı değildir. Bu nedenle, ne denli başarılı olursak olalım, o ezgiyi ancak yaklaşık olarak yazmış oluruz. Sonuç olarak, elde edilen ezgi asıl ezgi değildir.

Ayrıca halk ezgilerinde söyleme biçimini, sesin rengini belirtebilmemiz de olanaksızdır. Çünkü bunun için elimizde işaretler bulunmamaktadır. Açıklama yoluna gidilse bile yararı olmaz; çünkü kimse onu imgeleyemez. İşte fonografla derleme bu nedenle önemlidir.

Sesi fonografla saptamanın bir başka yararı daha vardır; çalarken dönme hızını yarıya indirerek anlaşılması güç gibi görünen süsleme ve ritmleri daha iyi anlar, ölçer ve sonunda daha sağlıklı olarak notaya alabiliriz. Bu, ezginin her parçasını büyüteçle inceleme gibidir.

Gerekli ilk hazırlıklardan sonra derleme alanına gitme işi kalır. Zamanı seçmek de önemlidir. Derlemeci, köylünün boş zamanını kollamalıdır. Herhangi bir töre ya da gelenekle ilgili ezgiyi tam sırasında dinlemek istiyorsak, zamanını beklemekten başka çıkar yol yoktur.

Bundan sonraki konu şudur: Neyi derlemeli?

İlke olarak, genel isteğe göre halk müziği kavramına giren her şey derlenmelidir. Bir başka deyişle, belirli bir süreçte dış zorlama olmadan, köylü halk içinde geniş ölçüde yayılan her ezgi, tüm ülkede derlenmelidir.

O halde tek bir köylünün dışardan, özellikle şehirde öğrenerek getirdiğini bildiğimiz ya da tahmin ettiğimiz ezgisini derlemeyeceğiz.

Doğal olarak, okulun ya da radyonun öğrettiği parçaları da tanımımız dışında kaldığı için derleyemeyeceğiz. Bunlardan başka her parçayı, ayrı ayrı her köyde, hiç olmazsa kuramsal olarak derlemek gerekir.

Başlangıçtaki bu salık vermeler gelişigüzel çalışmayıp bir seçme yapılması gerektiğini gösterir. Bundan sonraki salık vermenin ereği, eskiliği bilinen ya da

varsayılan, unutulmaya mahkum parçaları kurtarmaya yöneltmiştir. Yalnız ezgi değil, belki onun söyleniş biçimi de saptanmalıdır.

Halk müziğinde eskilik niteliğini ne belirler?

Köy müziğinin her dalında göreneğin büyük etkisi ve köyün yazılı olmayan yasalarınca belirlenmiş ereği vardır. Eskiden köylerimizde çalgı ve türkü bireyin isteğine göre değil, belki köy yaşamını düzenleyen güçlü yasaya, göreneğe göre çalınır ve söylenirdi. Köylüler, geleneklerin buyruklarına hemen hemen içgüdüyle ve içten gelen bir gereksinimle uyarlar. Düğünler belli bir törene bağlıdır. Ürün kaldırma zamanında, buna özgü türküleri söylemeyi, yemek-içmek gibi doğal bir gereksinim saymaktadırlar. Kına türkülerini ya da ürün kaldırmaya özgü türküleri yalnızca zevk için başka bir yerde söyletemezsiniz. Çünkü, bu yakışık olmaz.

Türkünün, özellikle yaşlı insanların güvenini kazanarak söylenmesi konusunda belli başlı bir kural yoktur. Her derlemeci, buyrukla iş görülemeyeceğini daha yola çıkarken iyi bilir. Bazı yaşlılar, kalabalıkta türkü söylemekten hoşlanmazlar; o zaman “topluluk” içinde çalışılmaz. Kaynak kişi sıkılgan ise, yalnızken daha iyi sonuçlar verebilir.

Fonograf, notaya alma isteğini artırır; çünkü alınan parçayı hemen çalma olanağı vardır. Bu, toplanan kişilerin hoşuna gider. Notadan sonra herhangi bir şakanın katılmış olması, türkücünün isteğini artırır. Çünkü, haberi hemen yayılır ve köy odası meraklılarla dolar. Böyle zamanlarda ürün de artar; zira herkes bilgisini satarak fonografa sesini aldirmek, sonra da kendi sesini dinlemek ister.

Eski ezgilerin unutulmak üzere olduğu yerlerde iyi bir parçanın ele geçirilmesi, tıpkı avcılıkta olduğu gibi, biraz da rastlantı ve şans işidir.

Ezgileri notaya alırken bunların tempolarını, elden geldiğince doğru olarak, metronomla saptamak gerekir. Fonografsız derlemede, gerekirse söz bölümlerinin (dörtlükler) uzunluğunu da kronometreyle ölçebiliriz. Derlenen parçada sesin yüksekliğini de doğrulukla saptamak gerekir.

Şimdiye dek ezgilerin bağımsız bir varlık gibi tek başına derlenmesi konun edildi; Nasıl ki böcek ya da kelebek uzmanı da böcekleri, kelebekleri toplama ve hazırlamayla yetinmez, yalnız bunlarla yetinirse koleksiyonu ölü kalır: geçen yaşam olaylarının betimlenmesi bile konuyu aydınlatmaz. Onun için gerçek doğa bilimci hayvanları

yalnızca toplamak ve onları hazırlamakla kalmaz, belki hayvanların yaşamlarının en gizli evrelerini olanaklar ölçüsünde öğrenmeye ve betimlemeye çalışır. En canlı betimleme bile ölüyü diriltmemekle birlikte, Cansız koleksiyonlara az da olsa bir canlılık verir. Bu gibi nedenler, halk müziğiyle uğraşanları, belirli ezgilerin yaşamını inceden inceye araştırmaya yönelir.

Başta, az da olsa, kendisinden parça derlenecek kişinin biyografisini öğrenmek zorundayız: kaç yaşındadır, işi gücü nedir, okumuş mudur, nereleri gezmiştir, erkek ise askerliğini yapmış mıdır, nerede ve ne kadar; ekonomik durumu iyi mi, yoksa yoksul mu? Köylüler onun hakkında ne söylüyorlar, hazır cevap mı ve bilgisiyle ilgili öyküler var mı?..

Sonra sıra, ezgi ile bunu söyleyecek kişinin ilişkisini incelemeye gelir. Söylediği parçayı ne zaman, nerede ve kimden öğrenmiştir, başka bilen var mı; köyündeki birkaç kişi mi yoksa tüm köy halkı mı biliyor? En sevdiği türküler hangileridir; niçin?

Sonra, sözü edilen türkünün yaşantılarındaki rolü betimlenmelidir. Bu türküyü ne zaman söylüyorlar, neden söylemeleri gerekir, hangi halk geleneği ya da oyunuyla ilgilidir? (Halk gelenek ve oyununun oluşumu ayrıntılı olarak yazılmalıdır.) Dans havası söz konusu ise dansın adı, (hareketler elden geldiğince tam betimlenmeli) kimler ve ne zaman oynarlar; kim çalar, dans ederken ezgiyi birlikte söylerler mi, ezgiyi yalnızca dans edenler mi, izleyiciler mi, yoksa hep birlikte mi söylerler?

Gerekirse çalgıları da inceleme söz konusu olabilir. Bu çalgıyı kendisi mi yapmıştır? Çalgının parçaları ölçülerek ayrıntılı biçimde betimlenip her parçaya verilen ad yazılmalıdır.

Ayrıca, genel müzik terimlerine de dikkat etmeliyiz. Çünkü çevrede buna verilen adlar değişebilir.

Bunlardan başka, aşağıdaki konuların da, araştırılması önemlidir:

Bir ezgi yalnız bir şarkıcı veya şarkıcı grubundan değil, belki ikinci ve üçüncü şarkıcı ya da şarkıcı grubuna yineleterek alınmalıdır. Kararlaştırılan bir ezgiyi söyleyen şarkıcı veya şarkıcı grubuna yineleterek tempo ve ses yüksekliğinin değişip değişmediğini belirlemeliyiz.

Bu ezgileri değişik yaşlardaki insanlara yineletmeli ve bir köyde alınan ezgi on beş – yirmi yıl sonra aynı köyde:

- 1- Olanaklar ölçüsünde daha önce söyleyenlere yineletilmeli;
- 2- Bir ezgi alınırken genç kuşaktan, yaşlı olmayan insanlar yeğlenmelidir.

Sayın dinleyicilerim; görüldüğü gibi, halk müziğini derleyen görevi hayli ağırdır. Çoğu kez o, kararsızlık çekebilir. Yöntemine uyararak az, ancak her yönüyle iyi araştırılmış ezgiler mi saptasın; yoksa, fırsatı kaçırmamak için araştırma yönünü savsaklayarak elden geldiğince çok parçayı mı fonograf ve notaya alsın? Bu iki seçenektен hangisini yeğleyeceğini, o anda oluşan ortam saptar.

Şimdi de birkaç ayrı konuya değinmek istiyorum. Bunların çözümünü ancak Türkiye’deki folklor hareketinin gelişmesinden bekleyebiliriz. Bunların başında, müzik yazısında (edebiyat) “Bulgar ritmi” adı verilen konu gelir. Daha önce, Bulgar ritminde olan bir Bulgar ezgisi gösterdim. Bunların özelliği –bir dereceye kadar çok kısa değerlerin tek ölçüde bakışsız (asimetrik) olarak büyük değerler oluşturmasıdır. Önceden gösterdiğim örnekte her ölçü yedi \ sekizlikten oluşur ve bunlar 3 + 2 + 2 olarak ayrılmışlardır. Bir başka Bulgar ritmi türünde bazı ölçüler dokuz \ sekizlikten oluşur. Fakat bunlar bakışık (simetrik) 3 + 3 + 3 sekizlik parçalara ayrılmayıp, belki, 3 + 2 + 2 + 2 biçiminde ayrılır.

Bulgar halk müziğinde bu tür ritimler pek çoktur; ezgilerinin hiç yoksa yarısı bu kurala uyar. Bu tür ritimler Batı Avrupa müziğinde tümüyle bilinmediği ve başta onu Bulgarlar inceledikleri için, geçici olarak “Bulgar ritimleri” diyelim. Ancak, bu tür ritimleri –az olmakla birlikte- Erdel’deki Rumenler’ in havalarda da bulabiliriz.

Bu ritim türlerinin diğer Türk boylarında olup olmadığını, varsa, hangi biçimlerde olduğunu ve nereye dek yayıldığını öğrenmek çok önemlidir. Çünkü bu ritmin daha sonraları Bulgarlar’la ortaya çıktıktan sonra çevreye yayılıp yayılmadığı ya da kaynağının Orta Asya olup olmadığı, ancak bu incelemeler sonunda belirlenecektir. Sunu da eklemeliyim: İstanbul Konservatuvarı’ndaki plak koleksiyonunuzda, Trabzon yöresinde alınan plaklarda yine bu ritim türünü gördük.

Bir başka konu da “Uzun Hava”lardır. Bu ezgi türünün Türk pentaton düzeniyle hiçbir ilgisi yoktur. Uzun havalarda diatonik dizinin ilk beş derecesini, tuhaf bir bağırarak söyleme biçimi için kullanıyorlar. Arap ve Acem örnekleri kaynağının orası olduğuna karar verecek niteliktedir. Ancak bu biçim, önceleri (hatta bir bölümüyle günümüzde de) Ukrayna ve Romanya’ya yayılmış durumdaydı. Rumen örneklerinde,

önce, kemancılar havayı seslendiriyor, sonra bir bayan bu havayı seslendiriyor. Daha sonra da çalgıcılar, konuya hiç de uygun olmayan oynak bir dans havasını ekliyorlar.

Size İran' dan bir örnek verecek olursam, bu örneklerden, aynı ezginin çeşitlemeleriyle karşılaştığımızı kolaylıkla karar verebiliriz. Güçlü bir olasılıkla, bu ezginin kaynağı Arap-İran ülkesidir. Şimdiye dek bilinen İran, Irak ve Cezayir örnekleri bunu doğruluyor. Geriye şu konu kalıyor: Bu ezgiler kuzeydeki Rumenler hatta Ukraynalılara dek nasıl yayıldı? İran ve Irak yönünden aracı bağ şimdilik bilinmiyor. Bu ezgiler Anadolu türkülerinde belliyse onlar aracılığı ile ulaşmış olur. Öyleyse bunun araştırılması önemlidir.

Macar ve Çeremis halk müziğinde varlığını gösterdiğim, Rumenler' in bir bölümünün halk müziğine güçlü bir biçimde etkisi olan, dağınık bir biçimde halk müziğinde de görülen bir tür Kuzey Türk pentatonik öğelerinin köylerinizde ve halk ağzında yaşadığını gösterebilerseniz, "Eski Türk Müziği Kültürü Hegemonyası" parlak bir biçimde kanıtlanmış olur. Ve bununla, haklı olarak övünebilirsiniz.

Türk ulusal karakterini taşıyan müziği yaratmanın asıl koşulunun, köylerinizdeki müziğin elden geldiğince iyi öğrenilmesine bağlı olacağını yinelemeye gerek yok sanırım. Tabii ulusal müziği geliştirmenin ikinci koşulu da yaratıcı, yetenekli bestecilerinizin olmasına bağlıdır.

İkinci koşul yakın gelecekte gerçekleşmese de zararı yok. İlk koşulun, yani halk müziğini en kısa sürede derleme işini başarmanın daha önemli olduğu kanısındayım. Derleme ve kurtarılan gereçler uzun yıllar bekledikten sonra da yetkin sanatçı, ona dayanarak Türk Ulusak Müziği' ni yaratabilecektir.

Türk halk müziğinin bir an önce derlenmesinin ortak yararımıza olduğu, önceki sözlerimden ortaya çıkar. Onun için Macar müzik folkloruyla uğraşanlar adına Türk kardeşlerimden rica ediyorum: İnceleme işini yurdunuzda başarmak için çok iyi derleyiniz ve bunları bastırma konusunda elden geleni yapınız. Macarlar coğrafi durumlarından ötürü, halk müziğini inceleme biçimlerini daha önce elde ettiler. Bu ortak çalışmada yardımcı olmaya hazırdırlar.

Ve sözlerimi şu tümceyle bitirmeme izin veriniz:

Bilimin bu dalında Türkler' le Macarlar' ın dostça işbirliğini sağlayınız."

EK 3

SÖZLÜK

Bimodalite : İki farklı modun aynı anda kullanılması.

Bitonalite : İki farklı tonalitenin aynı anda kullanılması.

Cimbalom : Macaristan'da kullanılan bir çeşit büyük boy santur.

Deklamasyon : En uygun anlatımla söylenen

Dramaturji : Dram sanatı yazmak.

Fonograf : Ses kaydı yapmak üzere kullanılan ilk aygıt.

Heterometrik : Farklı metrik yapı.

Joie devivre : Yaşam sevinci.

Monograf : Bir konunun özel bir durumu inceleyen, kitap, belge veya yazı.

Pentatonizm : Aralarında yarım perde bulunmayan beş sesin oluşturduğu ardışık dizi.

Tetrakord : Dört sestten oluşan ve bir tam dörtlü içerisinde dizilen ardışık ses dizisi

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Yeri ve Yılı : Ankara-1977

Öğr.Gördüğü Kurumlar	Başlama Yılı	Bitirme Yılı	Kurum Adı
Lise	: 1991	1994	Hacettepe Üniv. Devlet Konservatuvarı
Lisans	: 1994	1998	Hacettepe Üniv. Devlet Konservatuvarı
	1999	2003	Hannover Müzik ve Tiyatro Yüksek Okulu

Yüksek Lisans :
Doktora :
Medeni Durum : Evli
Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi : Almanca-İyi düzeyde

Çalıştığı Kurum(lar):	Başlama ve Ayrılma Tarihleri	Çalışılan Kurumun Adı
	1. 02.01.2004 -	Uludağ Üniv. Devlet Konservatuvarı

Yurtdışı Görevleri : -
Kullandığı Burslar : DAAD Alman Bursu
Aldığı Ödüller :

Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Topluluklar :
Editör veya Yayın Kurulu Üyelikleri :
Yurt İçi ve Yurt Dışında katıldığı Projeler :
Katıldığı Yurt İçi ve Yurt Dışı Bilimsel Toplantılar:

Yayımlanan Çalışmalar:

“In Memoriam NECİL KAZIM AKSES “ (1908-1999), Özgür AYDIN ve Emre ELİVAR ile birlikte Cordaria firması tarafından yayınlanan CD, 1998, Hannover-Almanya.

Diğer

-2 Ocak 2007 Keman-Piyano Resitali / Ayvalık
-27 Nisan 2006 Oda Müziği Konseri / Bursa
-25 Nisan 2005 Viyola-Piyano Resitali / Bursa

- 06 Haziran 2005 Keman-Piyano Resitali/Bursa
- 02 Haziran 2005 Viyolonsel-Piyano Resitali/Bursa
- Şubat 2005 Keman-Piyano Resitali / Studtgart- Almanya
- Ocak 2005 Keman-Piyano Resitali / Bursa
- Aralık 2004 Solo ve Keman-Piyano Resitali / İstanbul
- 20 Mayıs 2004 Solo ve Oda Müziği Konseri / Bursa
- 02 Haziran 2004 Solo ve Oda Müziği Konseri / Bursa
- 15 Nisan 2004 Oda Müziği Konseri/ Bursa
- 25 Nisan 2003 Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası ile Konser(Solist)/Bursa
- 18 Mayıs 2003 Konser / Hannover-Almanya
- 20 Nisan 2001 Resital / Hannover-Almanya
- 19 Mayıs 2001 Resital / Obernhausen-Almanya
- 18 Mayıs 2001 Resital / Gelsenkirchen-Almanya
- 26 Mayıs 1999 Resital / Hannover-Almanya
- 07 Mayıs 1999 Resital / Hannover-Almanya
- 03 Ekim 1997 Resital / Mainz-Almanya
- 28 Nisan 1997 Resital / Ankara
- 28 Mayıs 1997 Resital / Ankara
- 06 Haziran 1997 Resital / Ankara
- 05 Mayıs 1996 Resital / Ankara
- 09 Haziran 1995 Resital / Ankara
- 03 Haziran 1994 Resital / Ankara
- 11 Nisan 1994 Hacettepe Üniv. Okul Orkestrası ile Konser (Solist)/Ankara
- 18 Mayıs 1993 Resital / Ankara
- 20 Mayıs 1992 Resital / Ankara

Aylin ÇAKICI