GİRİŞ

Bu çalışmada, 20. Yüzyıl müziğinin en önemli bestecilerinden biri olan, halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir müzik dokusu içinde birleştirmekle çağımıza yeni renkler kazandırmış olan ve 20. Yüzyıl müziğinin müzikal öğelerini eserlerinde çok anlaşılır bir şekilde yansıtan Bela BARTOK' un eserleri çözümlenerek, bu alanda ki yeni çalışmalara bilimsel nitelikte zemin oluşturmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde, 20. Yüzyıl müziği, Bela BARTOK'un müzik fikri,hayatı ve eserleri ortaya konulmuştur. İkinci bölümde, araştırmada kullanılan yönteme ilişkin bilgilerin (araştırmanın modeli,evreni, verilerin toplanması ve çözümü) yer aldığı çalışma, üçüncü bölümde verilen; Bela BARTOK'un kuartetlerinin müzikal yapısının çözümlenmesi (armoni, form ve tartım yönünden) , elde edilen verilerden faydalanmak suretiyle yaylı çalgılar için bir kuartet oluşturulması ve araştırmaya ilişkin sonuç ve önerilerin ortaya konulmasıyla sona ermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

I. 20 NCİ YÜZYIL DÖNEMİ

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan kültürel değişim hareketleri sanat ve bilimde önemli yeni gelişmelerin meydana gelmesine neden olmuştur. Örneğin; Sigmund Freud gelişmiş psikoanaliz ve bilinçaltı çalışmaları ile, Albert Einstein izafet teorisi ile, Pablo Picasso ve Wassily Kandinsky soyut resimleri ile bu kültürel değişim hareketlerine Önemli katkıda bulunmuşlardır Müzikte bu hareketin önde gelen sanatçıları Debussy, Stravinsky ve Schoenberg olmuştur. (Kamien,1996:434)

20.yüzyılın başlarındaki kökten değişim hareketleri müzikte de etkili olmuştur. Bu zamanda özellikle ritm ve ses yüksekliklerinin organizasyonlarında, vurmalı ses kaynaklarında tamamen yeni yaklaşımlar vardır. Bazı besteciler, geleneksel yapıyı o kadar keskin bir biçimde bırakmışlardır ki, şiddetli bir düşmanlıkla karşılaşmışlardır.

20. yüzyılda tasvir edilen müzikal stil sadece bu yüzyıl içinde gelişmemiştir. Romantik dönemde fark edilen bireyselcilik ve çeşitlilik giderek daha yaygın olmuştur. Romantizm tabi ki bu yüzyılın sona ermesi ile bitmemiş, ancak yeni düşünceler ve yöntemler ile oluşturulan eserler romantizmin etkisini iyice zayıflatmıştır. I. Dünya Savaşı sıralarında bir çok besteci geleneği bırakmaya başlamışlardır. Kitle iletişim araçları ve mükemmel iletişim sistemleri dinleyicilerin önceki dönemlere göre müziği daha iyi işitmelerine, bestecilerin ise geçmişte yaygın bir şekilde duyulmayan yeni fikirlerin farkına varmalarına ve duygularını ifade etmelerine olanak sağlamıştır. Yeni teknoloji bütün dünya kültürlerinden yeni müzikal fikirlerin ve türlerin ortaya çıkmasına ve yayılmasına neden olmuştur (O'Brien,1987:436).

20.yüzyılın müziğinde önceki çağlardan daha çok deneycilik ve farklılık vardır. Batı müziği'nin yüzyıllardır temel aldığı ve üzerine inşa edildiği tonal sistem dahil, her şeyin doğruluğundan şüphe edilmiştir. 1900'lu yıllara kadar tonalite, batı müziğinde yol gösterici bir özellik olmuştur. Müzikal formlar, türler, stiller ve üsluplar 1600 ile 1900

yılları arasında radikal olarak değişmesine rağmen, tonalite değişmeyip aynı kalmıştır. Romantik dönemin sonlarında uzak tonlara modülasyonlar ve kromatik sesler sık kullanılmasına rağmen, majör ve minör diziler hala Barok döneminde olduğu kadar egemendir. Besteciler bu yüzyılda tonaliteyi tamamen ortadan kaldırmak düşüncesi ile onunla başa çıkmanın farklı yollarını araştırmaya başlamışlardır. Önceleri bütün bir eserin her yerinde organize edilmiş olan tonik-dominant ekseni giderek artan bir şekilde yıkılmıştır. Tonal dizilerdeki çekim merkezi tamamen açıklık ve tarafsızlık duygusu ile yer değişmiştir. Her çeşit uyumsuz, parçanın herhangi bir noktasında özgürce kullanılabilmiştir. Tonalitenin yerini alan diğer metotlar, çok tonluluk, geleneksel üçlü sistemin dışındaki sistemlerde armoni (dörtlü, beşli, ikili vb.), tam ses dizisi ve oktatonik dizi gibi yeni diziler olmuştur. Aynı anda iki ya da üç dizinin kullanıldığı atonal yapılar, çeyrek ses dizileri, tam ses dizisi, modal diziler gibi farklı diziler kullanılmıştır. Tam ses dizisinin tanınmamış, yabancı sesleri bestecileri büyük bir biçimde cezp etmiş ve onları majör, minör dizileri temel almış müziklerinin rutin seslerinden gittikçe daha çok kaçmaya ve müziklerini zenginleştirmenin yollarını araştırmaya teşvik etmiştir (Todd,1990:404).

Ayrıca 20. Yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlanmasıdır: Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte, esin kaynaklarının dalga dalga açılımında tüm geleneksel kuralların duvarları eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır. Müzik, kendi sanat disiplininin dışına taşarak, diğer sanat dallarını da kullanır ; geçmişe de uzanır; dünyanın dört bir yanındaki kültürlere de uzanır. Esin kaynağı bulmak için herşeye başvurabilir. Bu kaynağı şekillendirip sunmak için her türlü araçtan yararlanabilir: Müzik içi, müzik dışı sesler, doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile bir araçtır. (Say,1990;514)

İlk çokseslilığin ortaya çıktığı yapıtlardan, çokseslilığin ve biçim anlayışının bir takım kurallara bağlandığı 18. Yüzyılın Klasik dönemine dek geçen yaklaşık sekiz yüz yıllık süreden sonra, son yapıtlarıyla uyum kurallarını, daha az ölçüde de biçim anlayışını sarsmaya başlayan Beethoven'den (1770-1827) Debussy' e (1862-1918) dek geçen süre içinde örülen değişimler, genellikle müziğin ikinci öğesi (uyum) yönünden, çok sınırlı ölçüde olmuşken, Debussy' nin 1892-1894 yılları arasında yazmış olduğu "Bir Plan' ın (Kırtanrısı' nın) Öğleden Sonrası" adlı yapıtının ortaya çıkmasıyla (ilk çalınışı; Paris 22.12.1894) müziğin tüm öğelerinde değişim olayı daha hızlı ve kesin bir

biçim almaya başlamıştır. Debussy' nin söz konusu yapıtının seslendirilmesi, tüm müzik eleştirmenlerince çağdaş müziğin başlangıç tarihi sayılmıştır. (Say,1990:325)

20. Yüzyıl , çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir. Önceki çağların akımları, ana rengini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir. Örneğin Rönesans "hümanizm" , Klasisizm "Aydınlanma" , Romantizm "bireysel duygu" gibi kavramlarla tanım kazanabilir. 20 yüzyıl ise, bu çeşit bir kavram sınıflandırılmasıyla tanımlanamaz. "Çoğulculuk" başlıca özelliktir. (Kütahyalı,1990:124)

20. Yüzyılın 19. Yüzyıla benzeyen tek tarafı, yüzyılın ilk çeyreğinden sonra başlamış olmasıdır. Yeni müzik, 1. Dünya Savaşından sonra, yani 1920 li yıllarda yörüngesine oturur. Böylece, dönemin çoğulcu özelliğinin yanı sıra, ayırdedici öteki özelliği de belirmiş olur : Yeni ses ve ritm yapılanmaları, yeni tınılar vb. (Say,1997:145)

Uyumsuz sesler, 20. yüzyıl müziğinin başlıca özelliğidir, ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, aslında müzik tarihi, uyumsuz sesleri arayışın tarihidir. 20. Yüzyıl bu olguyu tümüyle üstlenmiştir. Teknik bir sorun gibi gözüken "uyumsuz sesler"in kullanımı, yeni estetik kavrayıştan kaynaklanır. Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir. Modern sanat temelden çirkin bir sanattır. İzlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçilmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel olan her şeyden sinirli bir kaçış içersindedir. Debussy Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, STRAVİNSKİ , SCHÖNBERG ve HİNDEMİTH de bir espressivo-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir. Gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir. Ancak ne pahasına olursa olsun, izlenimci dönemin kendini beğenmiş duyusal estetizminden kaçış isteği ortadadır. Kuşkusuz ki izlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır:

ancak bu kültürün acayipliğini ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, izlenimcilik sonrası sanattır. Uyumsuz seslerin kullanıldığı bu müzikte ton duygusu ortadan kalkmaya başlamış, yerini tonsuzluğa (atonal yapıya) bırakmıştır. (Stochhausen,1974:34)

Dengesellik (tonalite), bir müzik yapıtında tüm seslerin temel bir ses çevresinde bulunması, bu temel sese göre değer kazanmasından oluşmaktadır. Dengesersiz (atonal) müzikte ise, artık temel bir ses ve bu temel sese göre öteki seslerin değerlendirilmesi söz konusu olmamakta, dizgedeki tüm sesler (on iki) eşit önemde ya da değerde sayılmaktadır. Seslerde eşitlik söz konusu olunca da dengeserliği yapacak uyumlu seslerin birlikte işittirilmesinden kaçınmak zorunlu olacaktır. Böylece, klasik uyum anlayışına göre kakışmalı sayılan, bu nedenle de az kullanılması, kullanıldığında da çözüme vardırılması zorunlu sayılan seslerin derecelendirilmesi anlayışı ister istemez ortadan kalkmakta, dahası, eski uygulamanın tam tersine, dengeserlik duygusundan kaçınmak için kalkışmalar, müziğin olağan, vazgeçilemez öğesi durumuna getirilmiş olmaktadır. Bilinen uyum kurallarının artık sözünün edilemeyeceği bu müzik kuruluşunda, yarım seslerin tümünü kapsayan 12 seslik dizgenin kullanılışı, yinelemeleri de ortadan kaldırmayı, böylece kısa ve öz bir anlatımı, hem de biçimin her parça için bir kendinceliğini gerektirmiştir. (Natties,1990:41)

Rönesans'tan bu yana gelişmekte olan tonalite kavramının 8 notalık skala içindeki kullanımı 20. Yüzyıl başındaki bestecilere yetersiz gelmektedir. Tüm seslerin, temel bir eksen çevresinde toplanması, bu sese göre değer kazanması ilkesi, önemini yitirmeye başlar. Besteci daha özgür olmayı, belli bir tona bağlılıktan kurtulmayı ister. Franz LİSZT, Gustav MAHLER, Richard STRAUSS gibi post-romantik besteciler, geniş soluklu yapıtlarında bu özgürlük kavramını hazırlamışlardır. Belli bir tonalite yerine sık sık değişen tonaliteler, sekiz sese bağımlılık yerine kromatik skaladaki 12 sesin eşit değerde ve özgürce kullanılabilmesi düşüncesi, sonraki kuşağın açılımlarına yol göstermiştir.(Say,1997:384)

Atonalite, her şeyden önce tonsuzluk olarak yorumlanmamalıdır. Yöntemin bulucusu Arnold SCHÖNBERG, "Belli bir tona bağlı olmayış veya birden çok tona bağlılık" tanımını yeğ tutar. Müzik yapıtının içindeki hiçbir akor ve ses merkez bir sese bağlı değildir. Geleneksel yapıda Do Majör tonuna bağlı bir parça, aynı tonun içinde dolaşıp sonuçta yine Do Majör' e dönen akorlarla uyuma varır ve dinleyicinin kulağında belli bir karar varmanın rahatlığını bırakır. Atonal müzik ise belli bir ton dizisinin

imzasını taşımaktansa 12 sesin sağlayacağı daha geniş olanaklarda gezinebilir. Piyanonun tuşlarından örnek alırsak, başladığımız noktanın bir oktav uzaklığı içinde, hem siyah hem de beyaz tuşların yarım aralıkları ile sağlanan 12 sesin herhangi birinden yola çıkılabilir. Her müzik tümcesi grubu, kendi başına bir tonaliteye bağlıdır. 12 sesin hiçbiri, bir diğerinden daha ağırlıklı, daha önemli değildir. Yapıt herhangi birinden başlayıp herhangi bir akor birleşimiyle son bulabilir. Notalar dizisel bir düzendedir. 11 nota kullanılıp bitmeden aynı sesler yinelenmez. Yapıtın akışı içinde dizi ters çevrilebilir, yönü değiştirilebilir, geriye doğru çalınabilir ya da aynı aralıklar içinde bir başka notadan başlayarak kalıp yenilenebilir. (Selanik,1996:2)

Eski müziğin duygusallığına sırt çevirmek ve hayalciliğin tam karşıtı bir tavır almak isteği öylesine ileri gitmiştir ki, besteciler 19. yüzyılın anlatım yollarını kullanmaktan bütünüyle kaçınmışlardır : Şiirde RİMBAUD kendine özgü yapay bir dile yönelmiş, SCHÖNBERG kendi on iki ton müziğini icat etmiş ve PİCASSO nun her resmi, yeni bir keşiften doğmuş gibi yapılmıştır. (Say,1992:874)

Bu bağlamda müzikte "ülküselleştirilmiş" bir uyum ve güzellik yerine, yeni müziğin ne gibi değişimlere yöneldiğini ele alabiliriz. Teknik açıdan, ezgi, armoni, ritm, form ve doku öğeleri, şu kökten değişimleri sergiler :

Tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamış, ya da özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, Antik makamlar (modlar) yeğlenmiştir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak tondışı / tonsuz (atonal) ezgi kavramına ulaşılmıştır. Bundan da öte, ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenmiştir.

Tonal armoninin tonik ve dominant gibi çatkıları eski dönem müziğine bırakılmıştır. Uygu çeşitleri arttırılmış, giderek "tonal yönteme göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilmiştir." Tonalite kavramı kalktıktan sonra "tonal armoni" den söz açılması zaten olanaklı değildir. (Selanik,1997:58)

Ritim, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öğe durumunda kurtarılmış, önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede 20. Yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiştir. Çok-ritimlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. Aksak tartımlara yer verilebilmiştir, "ostinato" (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve "senkop" (gecikme

ya da öncellemeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır. Form, Munch'un resminde görüldüğü gibi değerlendirilmiştir. Klasik formlar, ruhu korunarak değişime uğratılabilmiştir. Benzerliklerden ve yinelemelerden kaçınılmış, "bozulan biçim' den yeni ve özgür bir biçim yaratılması" yoluna gidilmiştir. Yapıtın ne türlü bestelendiği sezdirilmemeye çalışılmıştır. Fazla konuşmaktan kaçınılmıştır. (İlyasoğlu,1996:16)

Konturpuan yeni bir gözle ele alınmış, ses partileri bağımsız bir akış kazanabilmiştir. "Tını" kavramı yeni boyutlara ulaşarak "ses nesnesi"nin doğal ya da yapay tüm öğeleri kapsaması öngörülmüştür : "Müzik yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip, çevremizdeki bütün seslerden yararlanılması yolunda elektronik gereçler" kullanılmıştır. (Say,1997:174)

20. yüzyıl müziğinin burada çok kısa olarak belirtilen teknik özelliklerini içerik açısından değerlendiren ve kendi içinde tutarlılık gösteren akımlar doğmuştur. Oysa bu akımların bütün bir yüzyıl boyunca geçerli olabileceğini varsaymak, değerlendirme yanlışlarına götürebilir. Her şeyden önce, 20. Yüzyılı 1950 öncesi ve sonrası olarak iki ayrı zaman diliminde ele almak zorunluluğu vardır. (Say,1992:159)

Ayrıca, bestecileri ve yapıtlarını belirli bir akımın ya da eğilimin şablonu içinde değerlendirmek de yanlış olur. Çünkü 20. Yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir. Üslup çoğulculuğu (Stilpluralizmus) kendini asıl burada gösterir. Yine de 20. Yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stilleri, Ekspressionizm (Anlatımcılık), Neo Klasisizm (Yeni-Klasikçilik), BARTOK' un öncülük ettiği halk müziği gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gürültüsünü yansıtmayı temsil eden Füturizm (Gelecekçilik) gibi başlıklar altında toplamak olanaklıdır. 1950 Sonrası eğilim ve tekniklerin ise, Dizisel Müzik, Elektronik Müzik, Aleotorik (Rastlantısal) , Geç-Dizisel Müzik, Post-Modern Müzik gibi adlar taşıdığını bilmekte yarar vardır. (İlyasoğlu,1996:25)

Anlatımcı müzikte seyirciyi şaşırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildir. Karikatürcünün, insanın çirkinliğini gösterebilmesi doğal bir şey sayılıyordu. Bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, ülküselleşmesi yerine çirkinleştirmeye gitmesine bir türlü katlanamıyorlardı. Fakat Munch, bir bunaltı çığlığının güzel olmayacağına, yaşama yalnız hoş yanından

bakmanın ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilmiştir. Çünkü anlatımcılar, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin pek dürüst bir şey olmadığına inanmışlardır. Ayrıca anlatımcılık doğayı fotoğraf makinesinin objektifine bırakmıştır. Önemli olan iç görüntüdür. İç görüntü anlatılırken, nesnelerin görüntüsü çarpıtmaya uğratılır. Nesne görüntü, soyutlama süzgecinden geçer. İnsanın iç görüntüsü aslında müziğin alanıdır. Müzikte anlatımcılık, doğaya ve doğaya uygunluğa karşı bir direnmeyle başlamış, bunların karşıtlarını, doğa dışı, doğaya aykırı olanı yakalamaya çabalamışlardır. (Usmanbaş,1965:243)

Titizlikle üzerinde durulması gereken bir başka nokta da müziğin içeriğidir. O da öbür güzel sanat dalları gibi soyutlaşmıştır; kişinin bunalımlarını, çağın gerilimlerini, hızlı yaşantısını ve kaygılarını yansıtır. Daha da önemlisi, müzik estetiğine getirilen yeni görüştür. Buna göre müzik, artık güzeli anlatmak ve dinleyicinin hoşuna gitmek zorunda değildir. Çirkin olanı da rahatça anlatabilir. Asıl önemli olan, anlatımın etkililiği ve inandırıcılığıdır.

20. yüzyıl geleceğe dönük yönleriyle canlılık gösterdiği kadar, geçmiş çağların stillerini de yeni bir gözle değerlendirmeyi gündeme getirmiştir. Yüzyılın başlarındaki atılımların etkileri, 1.Dünya Savaşı yıllarında da sürmüş besteciler çeşitli yönlerde değişik sınırları zorlayarak yeni buluşlara yönelmişlerdir. Bu bağlamda geleneklerde bağları kopartmak istemeyen, geçmişin tonal merkez, melodik girişim ve amaca yönelik müziksel düşünüler gibi değerlerini yeniden anlamlandıran bir akım doğmuştur. Bu akıma yeni klasikçilik akımı adı verilmiştir. (Selanik,1996:68)

"Anlatımcılık"ın tam tersi yönde gelişen yeni klasikçilik, öznel deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok çağı müziğinin ve Klâsizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler belki de hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile, geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak herşeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır. (Kütahyalı,1987:35)

1930'lu yıllarda güçlenen yeni klasikçilik, ilke olarak tonal dir. Eski biçim ve türleri, özellikle konturpuanı yeniden değerlendirmenin yanı sıra iki tonluluk ve çok tonluluk gibi teknikleri başarıyla kullanan yeni klasikçi akım, 1911'de Max REGER' in eski üslupta konser parçası ile uç vermiş, Ferrucio BUSONİ' nin görüşleri ve

tanımlarıyla adını bulmuştur. Fransız Altılıları ve bu grup içinde bulunan özellikle HONNEGER ile MİHAUT, ayrıca STRAVİNSKİ ve POROKOVYEF, yeni klasikçi besteciler olarak tanımlanmıştır. Yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitiren bu akımın asıl temsilcisi, hatta simgesi HİNDEMİTH' tir. (Say,1997:485)

Çağımız müziğini geliştiren önemli etmenlerden biri de folklordur. Halk ezgilerinden uzanan çizgi, melodi kavramını yalınlaştırırken, yerel ritim coşkuları, karmaşık ve yoğun bir çatı örer. Ulusal müziği Alman-Avusturya egemenliğine karşı bir kale olarak gören 19. Yüzyıl bestecileri, halk ezgilerini sanat müziği bağlamında gündeme getirmişlerdir. 20. Yüzyılda halk müziğinin gündeme gelmesi ise daha değişik nedenlerden kaynaklanır. Her şeyden önce halk arasında söylenip çalınan müzik, gün geçtikçe ölmekte olduğundan, arşivlenip kaydedilerek canlı tutulması gerekmektedir. Modal kalıplardaki bu ezgiler, bestecilerin imgelemine yeni katkılarda bulunabilir. Ayrıca 20. Yüzyılda sömürgeciliğin sona ermesiyle, ülkelerin kesin coğrafi sınırlarını çizmeleri gibi kesin bir kültür kimliği kazanmaları da söz konusudur. Her ülke kendi ulusal özelliğini taşıyan müziği üretmelidir. (İlyasoğlu,1996:27)

Halk müziğinin çoğu malzemesi şarkı olarak kuşaktan kuşağa, kulaktan kulağa kaldığından bu müzikte konuşma dili, dilin vurgusu ve yapısı büyük önem taşır. Halk danslarının değişken ritim yapısı ise poliritmik (çok ritimli) yapıyı doğurur. (İlyasoğlu,1996:281).

Özellikle armoni olmak üzere diğer müziksel öğeler, tonal anlayıştaki değişiklikten doğal olarak etkilenmişlerdir. 19.yüzyılın sonlarındaki kromatizm önceki dönemlerden daha karmaşık bir armoniyi yaratmıştır. Klasik dönemin basit, üçlülerden oluşan akor oluşumlarının yerine romantikler tamamen tonal karışıklığa sebep olan kromatik yapıyı ile yedili ve dokuzlu akorları kullanmışlardır. Yirminci yüzyılın bestecileri sadece bu uygulamalara devam etmekle kalmamışlar aynı zamanda akorları önceki dönemlerden daha az işlevsel kullanmışlardır. Bir akorun (örneğin, dominant yedili) işlevsel armonide normal olarak birinci dereceye ilerlemesi beklenirken, çağdaş besteciler bunu zorunlu bulmamışlardır. Bazı besteciler üçlü aralıklardan oluşan akor yapılarından kaçınmışlardır. Dörtlü aralıklardan ve ikili aralıklardan oluşan armoniyi tercih etmişlerdir. Renkli icatlar adını verdikleri farklı akorlar türetmişlerdir. Aynı zamanda on iki ton sisteminde oluşturulan sıra seslerden akorlar meydana getirmişlerdir. Genelde akorlar uyumsuz aralıkları olduğu kadar değişik yükseklikteki

sesleri içerdiklerinden, armoni önceki dönemlerden daha uyumsuz olmuştur. Bu paralellikteki uygulamaların sıklığı (özellikle Claude DEBUSSY' nin eserlerinde) 19.yüzyılda işlevsel olmayan armoninin temel uygulamalarını ortaya çıkarmıştır. (Cangal,2002:281)

Teknik açıdan bakıldığında, (Tartım, Ezgi Armoni, Biçim ve Doku gibi öğeler göz önüne alındığında,) çağdaş müziğe kazandırılan yeniliklerin, belirli bir gelişim mantığını izlediği ve bir çok yeniliğin geçmişe dayalı olduğu görülür. Örneğin, çağımızda çok kullanılan kompozisyon yazım tekniği; temanın yineleme sırasında sondan başa doğru okunmasıdır. Bu teknik, çağımızdan biraz farklı bir yaklaşımla 14'üncü yüzyılda bile kullanılıyordu. (Guillaume de Machault: <Ma Fin est Mon Commencement) (<Başım Sonumdur> sözleriyle başlayan Yengeç Kanon.) teknik gelişim açısından, çağımız ile geçmiş arasındaki en önemli ayrılık; yeniliklerin müzik sanatına büyük bir hızla sokulması, bunların özümsenmesi için, belirli bir zaman aşımının bırakılmamasıdır.

Bütün bu açıklamaların yanı sıra, bir yapıtın doğru yorumlanmasına ve iyi anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülerek, bazı teknik hususlara da yer verilmesi doğru olacaktır. Bunları şu noktalarda toplayabiliriz:

1- Çağdaş ezgide majör ile minör diziler bırakılmış, ya da büyük bir özgürlük içinde kullanılmıştır. Yeni anlatımda ezgisel yönden başvurulan yollar ise şunlardır:

a) Pentotanik dizilerin kullanılmıştır. (RAVEL: Piyanolu Üçül, ikinci Bölüm, Bartok: <Pensilvanya akşamları>).

b) Ortaçağın kilise makamlarına yeniden yer verilmiştir. (RAVEL: Yaylı Dördül, birinci bölüm: Frikya makamı, BARTOK: Birinci Piyano Konçertosu, Birinci Bölüm: Dorya makamı).

c) 20. yüzyıl müziğinin armonisel yapısı alışılagelmişin dışında kalmıştır. Bir sesin ardından herhangi bir ses gelebilir. Bir ses herhangi bir sesle tınlayabilir. Bir ses topluluğunun ardından herhangi bir ses topluluğu gelebilir. Herhangi bir birleşimde herhangi bir gerginlik ya da gürlük herhangi bir uzunlukta gelebilir. Bunların başarıyla ortaya konması bulundukları yazı ya da biçim koşullarına, bestecinin ustalığına ve derinliğine bağlıdır. Armonisel sürecin anlaşılması, ses aralıklarının ve armoni açısından anlaşılmasıyla başlar. Uyguların bir armoni olarak yürümesinde, uyguyu

kuran aralıkların uyuşma – kakışma dereceleri göz önüne alınır. Armonisel gerginliğin bilincinde olmak armonisel yürüyüşü daha etkili kılar.

d) 20. yüzyıl bestecileri çeşitli diziler kullanmış olmakla birlikte bunlar arasında tam ve yarım perdelerin özel düzenlenişlerinden ötürü yedisi önemli yer alır. Bunlardan iyonya dizisi biline majör dizidir. Eolya doğal minör dizidir. Lokriya eksik beşlili karar uygusuyla dikkati çeker. Lidya dördüncü perdesi yarım ses inceltilmiş bir majör dizidir. Miksolidya yeden sesi yarım ses kalınlaştırılmış bir majör dizidir. Dorya altıncı perdesi yarım ses inceltilmiş bir minör dizidir. Frikya ikinci perdesi yarım ses kalınlaştırılmış bir doğal minör dizidir. Bunlardan herbiri özel rengi getirecek olan uygularla armonilenirler.

2- Yalın bir ezgisellik veya ezgi gelişimine dayalı bir kuruluş (yapı) gözetiliyorsa, dizi anlayışı yürürlüğe girer. Ya ezginin yapısında dizisellik egemen olur, ya da belirginleşen ezgi veya motif dengeserliği çağrıştıracak nitelikteyse, eşlik seslerinde dizisel yöntem anlayışı yürürlüğe girer, veya en azından ezgiyi oluşturan seslerle kakışma yaratabilecek bir veya birkaç ses birlikte işittirilir. Böylece:

a) Dengeserliğin kalıplaşmış etki ortamından kolay bir sıyrılış sağlaması ve bir sesin, kakışma yaratacak başka seslerle birlikte duyurtulmasının daha dikkat çekici, daha parlak bir tınlayış getirmesinin gözetilmesi.

b) Yığın seslerin çoğalıp azalması, aralıkların sıkıştırılıp genişletilmesi, en tizden en pese dek tüm seslerin birlikte –renk ayrımları gözetilerek ve belirginleştirilerek- duyurtulması, yığının bölümleştirilmesi, bir öbeğin durağan, öteki öbeğin buna karşıt olarak hızlanan, yavaşlayan devinimler içinde bulunması, bu arada yeğinliğin azaltılıp çoğaltılması

c) Doğu ülkelerinin sanat müziklerine temel olan makamların, genellikle yine doğu ülkeleri bestecilerince kullanılması (Adnan Saygun: İkinci Yaylı Dördül: Bestenigar makamı).

ç) Kromatikliğe yer verilmesi (HİNDEMİDT' in çeşitli yapıtlarında da görüldüğü gibi bu tür eserlerde uygunun görevi çoğunlukla değişmediği,renginin değişmesi için bu tür bir yol izlendiği görülmektedir).

d) Kromatik dizideki bütün seslerin eşit önemde olduğu, Tonsuz (atonal) bir ezgi kavramının yaratılması (SCHÖNBERG, İkinci Yaylı Dördül, üç ve dördüncü bölümler).

e) Ezginin kesinlikle ortadan kaldırılması (İlhan Baran: <üç soyut dans>, STRAVİNSKİ: <Bahar sungusu>ndaki çeşitli geçitler).

3- Çağdaş müzikte Tartım, ezgi ile Armoniyi düzenlemek ve güçlendirmek gibi yardımcı bir işlev yapmamaktadır, önemli bir anlatım gücü kazanmıştır. Örneğin, STRAVİNSKİ' nin <Bahar Sungusu> balesindeki bazı geçitlerde, ezgi kullanılmadığı, Armoni değişmediği halde, tartım tek başına anlatımı etkili kılar. Böylece de, çağımızın devingenliğini ve yaşam hızını simgeler. Bu alanda görülen önemli yenilikler şunlardır:

a) DEBUSSY' den başlayarak ölçü çizgileri kaldırılmıştır.

b) İkiye karşı üç,üçe karşı dört gibi çapraz tartımlar büyük bir yoğunluk ve karmaşıklık içinde kullanılmıştır.

c) Anlatıma bulanıklık kazandırılması amacıyla, çok tartımlılığa ve her ölçüde gösterge değiştirilmesi yollarına başvurulmuştur.

ç) Aksak Tartımlar (Batının Terim bilimiyle <Bakışımsız tartımlar>) sık sık kullanılmıştır.

d) Cazın da etkisiyle, aksatımlara ve vurguların yer değiştirilmesine önem verilmiştir.

4- Armoni kavramı, 20'nci yüzyılda köklü bir değişim geçirerek çağımıza özgü müzik dili oluşturulmuştur. SATİE ve DEBUSSY 'nin müziğinde, klasik armoninin beşli ve yedili uyguları, ton içindeki çatkısal görevlerini ve önemlerini yitirmiştir. Gerilim ve çözüm (çeken-eksen) kavramı ortadan kalkmış, her uygu, başka bir uyguya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır. Klasik Armoni' de büyük ve küçük üçlülerin üst üste konulması ile, beşli, yedili ve dokuzlu uyguları oluşturulmaktadır. Çağımızın müziğinde bu yöntem zorlanarak, bir yandan söz konusu uyguların çeşitleri artırılmış, bir yandan da onbirli ve onüçlü uyguları oluşturulmuştur. Ayrıca, ikili, üçlü, dörtlü, beşli ve yedili gibi aralıkların üst üste konulmasıyla da uygu kurulabilmiştir. 20. Yüzyıl bestecileri üçlülerle uygular yaptıkları gibi dörtlülerden oluşmuş uygularda kullanmışlardır. Bunlar klasik ve romantik bestecilerin üçlü uyguları arasına koydukları dörtlü geçit seslerinden çıktığı gibi koşut ortaçağ dörtlülerinden de çıkmış olabilir. Dörtlülerle uyguların tam dörtlü renginde olabilmesi için gerekli dikkati göstermek, çevirmelerinden ancak bazılarını kullanmak gerekir. Yoksa kolaylıkla onbirli onüçlü yada katma sesli uygulara dönüşebilirler. Dörtlülerle uygular tam ya da artık dörtlülerden yapılır. Uygular belirli aralıkların üstüste konulmasından yapılabileceği

gibi karışık aralıkların üstüste konulmasından da yapılabilir. İkili üçlü dörtlü aralıklardan yapılma uyguların çevirmelerinde çıkan değişik aralıklar karışık armoni sayılmaz, çünkü bu gibi uygular belirli aralık yapısındaki temel uyguya hemen dönüştürülebilir. Herhangi bir uygu (ikili, üçlü, dörtlü, çok uygulu, karışık) herhangi bir nota eksen alınarak aralıkların ters çevrilmesiyle ayna yazısı denilen çevirmeye uğratılıp aslıyla birlikte tınlatılabilir. Ayna armonisinde üçlü, dörtlü, ikili uygular çevrilince aynı yapıda uygular meydana getirirler. Üçlü çevirmeleri çok uygulu uygular ; çok uygulular , çok uygulu, karışıklar, karışık uygular meydana getirirler. Çok sayıda ikili aralığının bir araya getirilmesiyle oluşan <Salkım> uyguları sık sık kullanılmıştır. Beşli ya da yedili uygularından bir kaçı aynı anda kullanılarak <Birleşik Uygular> kurulmuştur. Tonsuz müzikte ise, tonal yönteme göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak bir Armoni arayışı içine girilmiştir.

5- Kesin dengeserlik belirtisi taşıyan bir ezgi, ya da bir tınaş veya bir aralık, türlü kakışmalara karşı bir zıtlık öğesi olarak ya da belirli bir amacı vurgulamak için kullanılır. Tek sesten, kakışmalı yığınlaşmaya, ya da kakışmalı bir yığından tek sese yönelmek olurludur.

6- Uyguların kuruluşu bakımından veya kontrapunta dayalı çizgilerin karşılaşmasından –birbiri içine girmesinden- doğacak çatkılamalarda, geleneksel uyum anlayışı ters yönde işler; kakışmalar sağlayabildiği olanaklar sonsuzluğu bakımından temel, uyumluluk ise, dingin bir etkinlik yaratmak açısından sınırlı ve özel olarak başvurulabilecek bir yol sayılır.

7- Her yapıt kendi biçimini özgürce getirebileceği gibi, daha başlangıçta hiçbir biçim sınırı gözetilmemişte olabilir. Bu tür çalışmalar için “ açık biçim ” deyimini kullanmak uygun bulunmaktadır. Bu durumda, yapıtı seslendirecek sanatçıların önünde ya tını, tartı sınırlarını az çok belirleyen bir çizim (grafik) bulunur, yapıt bu grafiğin belirlemelerine uyar biçimde seslendirilerek oluşur, ya da yapıtta kullanılacak seslerin çalgılara göre bölümleştirmesi yapılabilir, seslerin nerede, ne süreç içinde, hangi sıraya göre, hangi yükseklikte kullanılacağı ya belirtilir ya da bunların seçimi çalgıcıların seçimine bırakılmış olabilir. Böylece hem “açık biçim” anlayışı öngörülmüş, hem de “dekgeliş raslantı” besteyi amaçlanmış olabilir. Bir yapıtta, kesin biçim açık-biçim, kesin notalama-dekgelişe bağlı notalama, tüm yapıtın kuruluşunda yeğlenmiş tek biçim

olabileceği gibi, yukarıda belirtilen yöntemlerden bir kaçı veya tümü de yer yer kullanılabilir.

8- Üç bölmeli Lied, Çeşitleme, Rondo ve Sonat gibi klasik biçimler, çağımızda da kullanılmış, fakat onun ruhunu yansıtacak yolda değiştirilmiştir. Lied biçiminde, A'nın yeniden gelişi, çoğunlukla gizlenir. Sonat biçiminde, her iki tema arasındaki eksen-çeken ilişkisi kaldırılmış, temaların <yeniden serim> kesiminde yer değiştirmesi de denenmiştir. Örneğin, BARTOK' un Beşinci Yaylı Dördülünün birinci bölümünde, anılan kesimde önce ikinci tema, sonra da birinci tema gelir. Temalar aralık yönünden (inicilik ya da çıkıcılık yönünden) de ters çevrilmiştir. Öte yandan, iki temalı Sonat Biçimi, biraz değiştirilerek, A-B-C-B-A kalıbına uyan <Yay biçimi> oluşturulmuştur. (Bartok: Yaylılar, Vurmalar ve Çelesta için Müzik, üçüncü bölüm) DEBUSSY' nin öncülük ettiği başka bir biçimsel yenilik de, temanın yerini herhangi bir çalgı tınısının ya da tartım kalıbının almasıdır. Çek besteci Alois Haba ise <Temasız> (Atematik) müziği denemiştir. 1945'ten sonraki dönemde ise, belirgin bir biçim kalıbına girmeyen, sadece o yapıta özgü <Açık biçim>ler aranmıştır.

9- Bir yapıtın başarılı sayılmasında zorlayıcı hiçbir ön kural, hazır reçeteler yoktur. Ulaşılmak istenilen beste, sınırını bestecinin kendisinin çizmiş olduğu bestedir. Çağdaş bestede biçim, özel bir seçim söz konusu değilse, geleneksel biçim anlayışı yönünden, en geniş anlamda "çeşitleme" biçimine uygunluk gösterir. Ancak, eski bestede yatay çalışma ürünü olan, ezgiye dayalı bir çeşitleme anlayışı tek başına geçerli değildir. Çağdaş bestede ezginin görevini, bir çok sesin birden duyulmasından oluşan (devinimli veya devinimsiz) yığınlar, ses katmanları da diyebileceğimiz ses yüzeyleri almıştır. Bu ses yüzeylerinin tartı, tını ve aralık değiştirimleriyle (daha darlaşıp, daha genişleyerek), (uzayarak, kısalarak), (şiddetlenip, yeğnileşerek) çeşitlemeleri yapılabilir.

10- Geleneksel biçim ve uyum kurallarının yürürlüğü zorunlu değildir. Buna karşılık, kontrapunta dayalı bir gelişme gözetilerek, eski biçimlere uyulabilir veya tümden yeni biçimler ortaya konabilir.

11- Uyumsal anlayış genellikle, ya ses salkımlarının genişleyip darlaşmasıyla (ayrı iki sesten tüm seslerin birlikte duyurtulmasına kadar), ya da ses çizgilerinin (ezgi veya ezgicik-motif) birlikte duyulmasından doğacak kontrapuntal yapı gereği varlaşır.

12- Polifon müzik tekniği (Kontrapunkt), çağımızda bütün ses partilerinin elden geldiğince bağımsız bir devinim içinde yürütülmesi gibi yeni bir nitelik kazanmıştır.

<iki tonlu> <Çok tonlu> ve <Çok tartımlı> yazı yöntemleri de Polifon müziğe çağdaş niteliklerini kazandırmaktadır.

Orkestralama, çağımızda doruk noktasına ulaşmıştır. BEETHOVEN ile BERLİÖZ dönemlerinden başlayarak bu alanda edinilen deneyimlerin sağladığı olumlu birikim, ayrıca, 20'nci yüzyılda çalgı yapım tekniğine getirilen gelişmeler, bu başarıya katkıda bulunan önemli etkenlerdir.

14- Her yapıt, kapsadığı çalgıların tını, renk özellikleri göz önünde bulundurularak ve tüm olanakları araştırılarak, denenmemiş ses-bileşimlerine ulaşabilmek amacı gözetilerek yazılır.

15- Sesleri geleneksel notalama yöntemiyle saptamak tümden kalkmış olmamakla birlikte, nota yazımında kolaylık sağlamak veya değişik çalış biçimlerini, yöntemlerini belirtmek amacıyla, çoğu besteciye göre değişen, ama büyük bir kısmı artık tüm bestecilerce hep bir belirti doğrultusunda kullanılan simgeler (işaretler), notalama yöntemleri içine girmiştir.

II. KUARTETİN OLUŞUMU VE DÖNEMLERE GÖRE GELİŞİMİ

Kuartet, dört çalgı için bestelenen bir oda müziği türüdür. İcracılar da aynı adla anılırlar: SMETANA Kuarteti, BORODİN Kuarteti gibi.

Kuartet, 1700'lü yıllarda, yani Barok çağında bir yandan *sonata a* guattro' dan, öte yandan da kendi içinde *esposizione, svilup-po* ve *rîpresa* (sunuş, gelişme, ve sunuşun yeniden işlenişi) parçalarına ayrılan *forma-sonata*' dan gelişmiştir. Barok çağının tipik bir özelliği olan *basso* continuo' nun ortadan kaldırılışıyla, zaman akışı içinde, dört çalgı arasında hem otonom bir biçimde gelişme süreci, hem de eşdeğerlilik ilkesinin gerçekleşmesi sağlanmıştır.

Aşağı yukarı 1700'lü yılların ortasında, kuruluş şemasını sonat formundan alan ve *vivace-lento-piû vivace* ya da *allegro-adagio-presto* gibi üç ayrı tempolu bölümden oluşan kendine özgü bir kompozisyon türü olarak ortaya çıkmıştır. Bu bölümlere sonradan, sonat ve senfonide olduğu gibi, bir kural olarak üçüncü bölüm için bir *minuetto* eklenerek bölüm sayısı dörde çıkarılmıştır.

Formasyonuna gelince, 1. keman, 2. keman, viyola ve çellodan oluşan, İtalyanların *kuartetto d'archi,* Almanların *Streichqu-artett,* Fransızların *quatuor a*

cordes, İngilizlerin de *strmgkuartet* diye adlandırdıkları *yaylı çalgılar kuarteti* bütün kuartet tipleri içinde, özellikle *HAYDN* 'dan sonra, en Önemlisi, en ünlüsü ve en yaygın olanıdır.

Bir başka formasyon da keman, viyola, çello ve piyanodan oluşur. Ayrıca, yalnızca nefesli çalgılar ya da çeşitli çalgı kombinasyonları için bestelenmiş kuartetler de vardır.

1700'lü yılların sonlarına dek 1. kemanın yerine flütün geçebilmesi, dahası, gelişim sürecinde henüz olgunluk aşamasına varmamış olan yaylı çalgılar kuartetinin nefesli çalgılar kuartetine dönüştürülebilmesi mümkündü. Örneğin, senfoninin doğuşunda olduğu ölçüde kuartette de önemli rol oynayan *G.B. SAMMARTİNİ* (1700-1775)' nin bestelediği 20 yaylı çalgılar kuarteti *ad libitum* (isteğe göre) birinci kemanın yerini flütün alışıyla, flüt ve üç yaylı çalgıdan oluşan bir kuartet olarak da çalınabiliyordu.

Bilinen ilk kuartet bestecisi *A. CALDARA* (1670-1736), bu yapıtlarına *kuartetti d'archi* yerine *sonate a quattro* adını vermişti. Tıpkı onun gibi *G.TARTİNİ* (1692-1770) de bestelediği dört kuarteti *Quattro sonate per due violini, viola e violincello* (İki keman, viyola ve çello için dört sonat) diye adlandırıyordu. Bu sıralarda Mannheim Okulu'nun kurucularından olan Çek asıllı *FX. RİCHTER* (17091789)'in de kuartet bestelediği biliniyor.

Bütün bu yapıtların ortak özelliği, melodimin 1. kemana verilişi ve geriye kalan üç çalgının ona eşlik eden armonik temeli oluşturma görevini yüklenişlerinde yatıyordu.

Yaylı çalgılar kuartetinin başlı başına ve kendine Özgü bir tarz olarak gelişmesi, hemen hemen aynı zaman dilimi içinde İtalya'da ve Almanca konuşulan ülkelerde başlamıştır. Fransa, 19. yüzyılın ikinci yarısına dek bu gelişim sürecinin dışında kalmıştır.

Nasıl ki 16. yüzyılın sonlarına doğru güzel sanatların beşiği olan Floransa'da birkaç müzisyen, yazar ve düşünür, Camerata fi orentina diye adlandırılan bir grup oluşturup, eski Yunan traged yasını yeniden canlandırmak amacıyla, opera sanatının kuramsal temellerini atmışlar ve bu hazırlık döneminin sonunda da J. PER (1561-1633) dünyanın İlk operası olan Dafne' yi 1595 yılında bestelemişse; yine aynı kültür kentinde 1767'de dünyanın ilk profesyonel kuarteti kurulmuştur.

Kuartet şu üyelerden oluşuyordu: *P NARDİNİ* (1722-1793), 1. keman; *F. MANFREDİ* (1729-1777), 2. keman; *G.G. CAMBÎNİ* (1746-1825), viyola ve *L. BOCCHERİNİ* (1743-1805), çello.

Bu öbek, hem İtalya'da hem de başka ülkelerde verdiği çeşitli konserlerle bir yandan kuartet türüne duyulan İlginin artmasında, Öte yandan da kuartet besteciliğinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Bunlardan NARDİNİ 6, BOCCHERİNİ 97, CAMBİNİ de 170'ten çok kuartet bestelemişlerdir.

Aşağı yukarı 10-15 yıl kadar sonra -her ne kadar sürekli bir profesyonellik amacıyla olmasa da -Viyana'da J. *HAYDN* (1732-1809), W A. *MOZART* (1756-1791), *K.D.v. DİTTERSDORF* (1739-1799) ve J. *K. VANHAL* (1739-1813)'m bir araya gelip ara sıra kuartet çaldıkları da biliniyor.

O zamanlar İtalya'nın en önemli kuartet bestecisi *BOCCHERİNİ* ' dir. Bu formun tipik şemasını -İtalyan çalgı müziğinde sık sık rastlanıldığı gibi- fantezinin ağır bastığı belirti bir özgürlük anlayışıyla ele almış, *minuetto' yu* özellikle İspanyol kökenli bir dansla değiştirmiş ve Op. 58 ve Op. 64'te yer alan kuartetleriyle de yaratıcılığını olgunluk düzeyine çıkarmıştır. O yıllarda İtalya'da göze çarpan bir başka besteci de 19 kuartetiyle *G.B. VİOTTİ* (1755-1824)' dir.

Almanca konuşulan ülkelerde ise, aynı periyotta *HAYDN* ve *MOZART,* kuartet sanatını daha da yüksek bir performansa taşırlar. Ama bu süreç aşama aşama gelişmiştir. Örneğin, HAYDN' ın Op. 3 No:5 kuartetinde güzel melodisiyle ünlü *"seranat",* birinci keman tarafından çalınmakta, öteki üç çalgı ise ona yalnızca *pizzicato* ile eşlik etmektedirler. *Divertimento* ya da *kuartetto conce-tante' ye* yakın olan bu ilk denemelerinden sonra HAYDN, Op. 20 kuartetleriyle olgunluk aşamasına girer ve artık çalgılar, görev dağılımı açısından oda müziğinin gereği olan özgürlük ve eşdeğerliliğe yavaş yavaş kavuşurlar.

HAYDN, minuetto' nun yerine *scherzo' yu* koyar, son kuartetlerinde ise ilk bölümün başında *lento* tempolu bir *introduzioneye* (girişe) yer verir. 1797-99 yılları arasında yazdığı Op. 76 ve 77 kuartetleriyle HAYDN, en olgun yapıtlarını yaratarak romantik dilin adeta eşiğine varır.

MOZART' ın bestelediği ilk 13 kuartette açıkça İtalyan ve HAYDN etkileri görülüyorsa da, son 10 kuartetinde kendi kişisel dilini bulmuş ve bu yanını daha da geliştirmiştir. Böylece kuartet formu, müzik dilinin en İnce keşiflerinin yapıldığı,

virtüozitenin de her çeşit gösterişten uzak ve sazlar arasında dengeli bir biçimde dağıtıldığı en önemli ve en ciddi oda müziği konumuna girmiştir.

HAYDN ve MOZART' tan aldığı kalıpla *L. V. BEETHOVEN* (1770-1827), bu türe dehasının en özgün ve en devrimci ifadesini yansıtmıştır. Op. 59'dan Op. 135'e dek bestelediği 11 kuartetle armoni ve sonorite dilinin adeta dibini kazarak yaşadığı çağın kavrayış olanaklarını ve estetik anlayışını çok aşmıştır.

HAYDN ve MOZART' ın etkileri altında bestelediği gençlik yapıtları olan Op. 18 6 kuartette kendini arayan, ama henüz bulamayan bir BEETHOVEN vardır. Tıpkı Op. 55 *"Eroica"* Senfonisi ve Op. 57 Sonata *Appassionata"da* olduğu gibi, *Op. 59 "Rasumowsky" Kuartetleriyle* ise Klâsik çağı perfeksiyona ulaşarak kapatan, Romantik çağı da perfeksiyonla açan, özgün kişiliğine kavuşmuş bir BEETHOVEN la karşı karşıyayız.

Koruyucusu ve müziksever Rus kontu RASUMOWSKY' ye sunduğu *Op. 59 Fa majör, Mi minör ve Do majör üç kuartetle ve daha sonra bestelediği Op 74 Mi-bemol majör "Harfenquar-tett"* ve *Op. 95 Fa minör "Kuartetto* serioso"yla BEETHOVEN, bütün 19. yüzyıl bestecilerinin beslenecekleri kaynakları yaratmıştır; öyle ki, ondan sonra gelenler için kuartet bestelemek, ustalığın kanıtlanması yolunda akademik bîr zorunluluk halini almıştır**.**(Orkestra 2001, sayı: 334)

BEETHOVEN, yaşamının son iki yılına sığdırdığı altı kuarteti bestelerken bütün bütün sağırdır. Müziği yalnızca iç dünyasının tinsel derinliklerinde yaşamaktadır. Kulakları hiç duymayan bir insanın, en ince ayrıntılarına varana dek, eşsiz güzellikte sonorite zenginliklerini nasıl yarattığı sorusunun bugüne dek hiçbir bilimsel açıklaması yapılmamıştır. Sorunun yanıtı ancak, müziğin özünün metafiziksel bir kaynaktan geldiğini ileri süren Pythagoras felsefesinde ya da eski Hint felsefesinde bulunabilir.

F. SCHUBERT' in (1797-1828) bu alanda on beş denemesi vardır. Son dördü, özellikle de *"Der Tod und das Madchen"* (Ölüm ve genç kız) başlığını taşıyan *Re minör* tonalitede olanı, olağanüstü güzellik ve derinlikte başyapıtlardır. *E MENDELSSOHN* (1809-1847) yedi, *R. SCHUMANN* (1810-1856) ve *J. BRAHMS* (1833-1897) üçer kuartet bestelemişlerdir.

Her bîri ustaca yazılmış olan bu yapıtların ortak özelliği, sonat, lied, seherzo ve rondo (sonat) bölümlerinden oluşan şemayı yalnızca geleneksel çerçevesi içinde değerlendirip BEETHOVEN' in orta dönem, özellikle de Op. 59 RASUMOWSKİ

Kuartetleri'ni kendilerine örnek alışlarında yatar. BRAHMS' ın *Do minör, La minör ve Si-bemol majör* üç kuarteti ile SCHMANN' ın *La majör* kuarteti içlerinde en başarılı olanlarıdır.

O sıralar Almanca konuşulan ülkelerin dışında öteki müzik formları daha önemli sayılıyordu. İtalya'da operaya verilen büyük önem, oda müziğine duyulan ilgiyi karartmıştı; ama bu, genellikle inanıldığı gibi, kuartet besteciliğinin bütün bütün savsaklandığı anlamına gelmez. En ünlü opera melodilerinin kuartet uyarlamaları, bu tarzın orada yaşadığını gösterir. *L. CHERUBİNİ* (1760-1842) altı, G. *DONİZETTİ* (1797-1848) on dokuz, *A. BAZZİNİ* (1818-1897) altı ve G. *BOTTESİNİ* (1821-1889) iki kuartet bestelemişlerdir. Bu sonuncusu, Floransa'da Kuartet Derneği'ni *(Societâ di Kuartetto)* kurmuş ve İtalya'nın birçok bestecisi de oraya üye olmuşlardı. Buna karşın G. *VERDİ 'nin* (1813-1901) *Mi minör* Kuartetinin dışında, yukarda anılan yapıtlardan hiçbiri uluslararası büyük bir üne varamamıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Slav bestecileri de kuarteti keşfettiler. Alman kontrpuanının sert disiplininden ve ondan zorunlu olarak doğan akademik ortamdan uzaklaşıp Çekoslovakya ve Rusya'daki gelişmelere kulak verirsek, oradan esen yeni rüzgârların canlandırıcı serinliğini duyumsarız. Her ne kadar onlar, kuartetin dört bölümden oluşan şemasına sadık kalmışlarsa da, Slav ırkına özgü duygusal durumlardaki karşıtlıkların daha özgürce vurgulanışları, melodik ve ritmik zenginlikler, majör ve minör tonaliteler arasında çok sık ortaya çıkan değişimler ve sevinçle üzüntünün iç içeliği gibi özellikler, yeni ve renkli bir atmosfer yaratmıştır.Özellikle Ulusal Çek Okulu'nun kurucusu *B. SMETANA 'nın* (1824-1884) bestelediği *"Yaşamımdan"* başlığını taşıyan *Mi minör* ve *Re minör iki kuartet,* bu yeni duygu atmosferinin kokularını getiren başyapıtlardır. Onu izleyen *A, DVORAK* (1841-1904) on üç kuartet bestelemiştir. Kendini bulma çabalarını yansıtan ilk yedi denemeden sonra DVORAK, 1877'de yazdığı *Op. 34 Re minör Kuartet'le* olgunluk aşamasına girer ve *Op. 96 Fa majör* ve *Op. 105 La-bemol majör kuartetleriyle* de yaratıcı gücünün doruğuna varır. Bütün bu yapıtlar, melodilerinin güzelliği, ritmik komplikasyonlar, özgün armoniler ve sonorite zenginliğiyle göze çarparlar. O sıralar Rusya'nın en önemli kuartet bestecileri *A. BORODİN* (1833-1887) ve *P.İ.*ÇAYKOVSKİ' dir (1840-1893).

Fransızlar, kuartet alanında kendilerini Slav uluslarından daha sonra göstermişlerdir. C. *FRANCK 'in* (1882-1890) ölümünden bir yıl önce bestelediği *Re*

majör Kuartet, her ne kadar hak ettiği üne erişememişse de, BEETHOVEN' dan sonra bu alanda yapılan katkıların en başta gelenlerinden biridir. *Saint SAENS' in* (1835-1921) oldukça geç, 1899 ve 1919'da yazdığı yapıtları ise teknik açıdan bütün kusursuzluğuna karşın, duygusal açıdan biraz kuru ve akademik kalırlar. (Orkestra 2001 sayı:335)

20. yüzyıl, çoksesli müzik alanında her türlü denemenin ve araştırmanın yapıldığı, klâsik ve romantik normlara karşı savaş açıldığı, ya da başka bir deyişle, bu normların yeni bir yorum süzgecinden geçirildiği çağdır.

Çağdaş müziğin babası sayılan *C. DEBUSSY* (1862-1918) *Sol minör Kuartet'ini* 1893'te bestelemişse de, bu tam anlamıyla 20. yüzyıla özgü bir yapıttır. DEBUSSY, dört bölümlük klâsik kuartet formuna sadık kalmış, ama modal ve tam ton skalayı kullanışıyla olsun, yalnız kendine özgü akıcı armonileri ve doku kurgularıyla olsun, çok özgün ve sonraki kuşaklar için örnek bir yapıt yaratmıştır. Onu izleyen M. *RAVEL* (1875-1937) de 1902'de bestelediği *Fa majör Kuartetle* akademik görevini anti akademist bir kişilik olarak yerine getirmiştir, bu iki modern yapıt günümüzde en çok sevilen ve çalınan kuartetler arasındadır.

20. yüzyılın ilk yansında Viyana Okulu'nun atonal müzik bestecilerinin de kuartet sanatının gelişim sürecine katkıları büyük olmuştur. *A. SCHÖNBERG* (1874-1951) *Op. 7 No-.l* Kuartetinde dört bölümü tek bir bölüm içinde eritmiş ve sonat formunu anımsatan her şeyi ortadan kaldırma eğilimi göstermiştir. *Op. 30 No:3 ve Op. 37 No-A Kuartetler* İse bestecinin biçemsel gelişiminin daha olgun ifadeleridir. Yapıtlarındaki kısalık ve şaşırtıcı tınılarla dikkat çeken *A. WEBERN* (1883-1945) *1. Kuartet'ini* 1905'te ve serial tekniğe güzel bir örnek oluşturan *2.* Kuartetini ise 1938'de yazmıştır. A. *BERG 'in* (1885-1934) de bu tarza iki önemli katkısı olmuştur: *Op. 3 Kuartet* ve *Lyrische Süite* (ürik Süit).

İtalya'da O. RESPİGHİ (1879 - 1936) 'nin 1924'te bestelediği Quartetto Dorico, 20. Yüzyılın en ilginç, en özgün ve en derin yapıtlarından biridir.

G.F. MALİPİERO (1882 – 1974) yazdığı sekiz kuartetle 20. Yüzyılın BARTOK, ŞOSTAKOVİÇ, Villa-LOBOS ve HİNDEMİTH' le birlikte en verimli kuartet bestecilerinden biridir.

20. yüzyılın Rusya'sının en önemli ve en verimli kuartet bestecisi D. ŞOSTAKOVİÇ' tir (1907 – 1975) Bu alanda, senfonide olduğu gibi, tam on beş yapıt bırakmıştır.

İ. STRAVİNSKİ' nin (1882 – 1971) kuartet için bestelediği Üç parça (1914) ve Concertino (1920) kısa, ama tınılarıyla çok ilginç yapıtlardır. S. PROKOFİEV' in (1981 – 1953) Si minör ve Fa majör tonalitedeki iki kuarteti ise Rus oda müziğine en güzel katkılarından sayılır.

Nesnellik iddiasıyla değil de, yalnızca genel bir fikir vermek amacıyla aşağıda seçilmiş yüz kuartet listesi sunulmaktadır. (Yeni sayfa,2001)

SEÇİLMİŞ YÜZ YAYLI ÇALGILAR KUARTETİ (YÇK)

İTALYA

G. TARTİNİ (1692 – 1770)

Sol majör yaylı çalgılar kuarteti (Özgün adı: Sanata a quattro Per due viloni, Viola e violoncello in sol maggiore)

L. BOCCHERİNİ (1743 – 1805)

Op. 58, No.5 Re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 64, No.1 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

G.G. CAMBİNİ (1746 – 1825)

Op. 20, No.5 Re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

L. CHERUBİNİ (1760 – 1842)

Mi-bemol majör 1. Yaylı Çalgılar Kuarteti

G. VERDİ (1813 – 1901)

Mi minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

O. RESPİGHİ (1879 – 1936)

Quartetto Dorico (1924)

Antik Danslar ve aryalar No.3 (1932)

(Özgün formu Yaylı Çalgılar Kuarteti içindir.)

G. F. MALİPİERO (1882-1974)

Yaylı Çalgılar Kuarteti "Rispetti e strambotti" (1920)

Yaylı Çalgılar Kuarteti "Stronelli ve ballate" (1923)

Yaylı Çalgılar Kuarteti “Cantari alla madrigalesca” (1931)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1934)

ALMANCA KONUŞULAN ÜLKELER

J.S.BACH (1685-1750)

Die Kunst der Fuge (Füg Sanatı)

J.HAYDN (1732-1809)

Op. 3 No.5 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Serenadenquartett”

Op. 64 No.5 Re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Lerchen quartett”

Op. 76 No.3 Do majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Kaiserquartett”

W.A. MOZART (1756-1791)

KV 458 No.17 Si-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti”jagdquartett

KV 465 No.19 Do majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Dissonanzenquartett”

L.V.BEETHOVEN (1770-1827)

Op. 59, 1 No.7 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Rasumowsky”

Op. 59, 2 No.8 Mi minör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Rasumowsky”

Op. 59 , 3 No.9 Do majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Rasumowsky”

Op.74 No.10 Mi-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Harfenquartett”

Op.95 No.11 Fa Fa minör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Quartetto serioso”

Op. 127 No.12 Mi-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 130 No.13 Si-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 131 No.14 Do-diyez minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 132 No.15 La minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 133 No.16 Si-bemol majör Grosse Fuge

Op.135 No.17 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

F.SCHUBERT (1797-1828)

D 703 No.12 Do minör Yaylı Çalgılar Kuarteti (Quartettsatz)

D 804 No.13 La minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

D 810 No.14 Re minör Yaylı Çalgılar Kuarteti “Der Tod und das Madchen”

D 887 No.15 Sol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

F.MENDELSSOHN (1809-1847)

Op. 12 No.1 Mi-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 44, 2 No.4 Mi minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

R.SCHUMANN (1833-1897)

Op. 41 No.3 La majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

J.BRAHMS (1833-1897)

Op. 51 No.1 Do minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 51 No.2 La minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 67 No.3 Si-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

A.SCHÖNBERG (1874-1951)

Op.30 No.3 Yaylı Çalgılar Kuarteti (1927)

Op.37 No.4 Yaylı Çalgılar Kuarteti (1936)

A. WEBERN (1883-1945)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1905)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1938)

A. BERG (1885-1934)

Op.3 Yaylı Çalgılar Kuarteti

Yaylı Çalgılar Kuarteti için Lyrische Suite (Lirik Süit)

P. HİNDEMİTH (1895-1963)

Op. 16 No.2 Yaylı Çalgılar Kuarteti (1921)

FRANSA

C. FRANCK (1822-1890)

Re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

C. Saint-SAENS (1835-1921)

Op. 112 No.1 Mi minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

G.FAURE (1845-1924)

Op.121 Mi minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

C.DEBUSSY (1862-1918)

Sol minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

A.ROUSSEL (1867-1937)

Op. 15 re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

M.RAVEL (1875-1937)

Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

A.HONEGGER (1892-1955)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1936)

ÇEKOSLOVAKYA

B.SMETANA (1924-1884)

Mi minör Yaylı Çalgılar Kuarteti "Yaşamımdan"

Re minör Yaylı Çalgılar Kuarteti "Yaşamımdan"

A.DVORAK (1837-1904)

Op.34 No.9 Re minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op.51 No.10 Mi-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op.96 No.12 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti "Amerikan"

Op. 105 No.13 La-bemol majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

L. JANACEK (1854-1928)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1924)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1928) "İntim Betikler"

RUSYA

A.BORODİN (1833-1887)

La majör 1. Yaylı Çalgılar Kuarteti

Re majör 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti

Scherzo ("Les Vendredis" için bir bölüm)

P.İ. ÇAYKOSVKİ (1840-1893)

Op.11 No.1 Re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 22 No.2 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op. 30 No.3 Mi-bemol minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

İ.STRAVİNSKİ (1882-1971)

Yaylı Çalgılar Kuarteti İçin Üç Parça (1914)

Yaylı Çalgılar Kuarteti Concertino (1920)

S. PROKOFİEV (1891-1953)

Op.50 No.1 Si minör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1930)

Op. 92 No.2 Fa Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1942)

V. ŞEBALİN (1902-1963)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1942) "İslav Kuarteti"

D.ŞOSTAKOVİÇ (1906-1975)

Op.49 No.1 Do Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti

Op.73 No.3 Fa majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1946)

Op. 83 No.4 Re majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1949)

Op. 92 No.5 Si-bemol Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1952)

Op. 108 No.7 Fa-diyez Minör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1960)

Op. 110 No.8 Do-Minör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1960)

Op.117 No.9 Mi-bemol Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1962)

Op. 118 No.10 La-bemol Majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1962)

MACARİSTAN

B.BARTOK (1881-1945)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1908)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1917)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1927)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1928)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1934)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1939)

Z. KODALY (1882-1967)

Op. 2 No.1 Yaylı Çalgılar Kuarteti

POLONYA

K.SZYMANOWSK (1882-1937)

Op.37 No.1 Do majör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1917)

W.LUTOSLAVSKİ (1913)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1964)

K.PENDERECKİ (1933)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1960)

İSPANYA

J.TURİNA (1882-1949)

Op. 4 Re minör Yaylı Çalgılar Kuarteti (1911)

Op. 87 Yaylı Çalgılar Kuarteti İçin "Serenata" (1935)

BREZİLYA

H. Villa-LOBOS (1887-1959)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1915)

Yaylı Çalgılar Kuarteti (1931)

İNGİLTERE

H.PURCELL (1659-1695)

Chacony in g minör (sol minör şakon)

NORVEÇ

E.GRİEG (1843-1907)

Op. 27 Sol minör Yaylı Çalgılar Kuarteti

FİNLANDİYA

J.SİBELİUS (1865-1957)

Op.56 Re minör Yaylı Çalgılar Kuarteti (voces intimae)

TÜRKİYE

A.A.SAYGUN (1907-1991)

Op.27 No.1 Yaylı Çalgılar Kuarteti (1947)

Op.35 No.2 Yaylı Çalgılar Kuarteti (1957)

N. KODALLI (1924)

2. Yaylı Çalgılar Kuarteti (1967)

B. BARTOK 'un (1881-1945) 1907'den 1939'a dek uzanan 32 yıllık zaman dilimi içinde bestelediği ve sanat değeri çok yüksek olan altı kuarteti, müziksel yaşamının bir özeti sayılabilir. Gerçeğin de BARTOK bu yapıtlarıyla dört enstrümanın sunduğu tını olanaklarını en ince ayrıntılarına varıncaya dek araştırmış ve müzik dilinin geleneksel yapısını yoğun ve sıkı bir sınavdan geçirmiştir. Birçok müzik yetkesine göre Bela BARTOK' un 6 kuartetinin değer düzeyi BEETHOVEN' in son altı kuartetinin hemen yanındadır.

III. BELA BARTOK'UN MÜZİK FİKİRLERİ

BARTOK ; uyumsuz armonileri , salkım sesleri, aksak ritimleri ve pentatonik diziye dayalı melodileri ile çağdaş müziğe zengin bir dağarcık sunmuştur. Müziğinin bir özelliği de vurmalı çalgılarının karakterlerini öne çıkarması ve geleneksel çalgılara yeni ses renkleri getirmesidir. Besteci, folklordan edindiği bilginin yanı sıra kendi çağdaşlarının yeniliklerine de açık olmuştur. Örneğin, DEBUSSY, STRAVİNSKİ, Richard STRAUSS ve SCHÖNBERG gibi. Sanat yaşamı boyunca süren J. S. BACH hayranlığı, olgun dönem yapıtlarında daha da belirginleşir. New York'taki son yılları hastalık ve parasızlık içinde geçen mutsuzluk dönemidir. Yine de son yapıtlarına sıkıntılarını yansıtmamış coşku ve yalınlık içinde bir anlatım sunmuştur.

BARTOK' un ilk müzikleri çoğunlukla tonal'dir. Temel bir ton merkezi aralıklı olarak sürekli vardır; ancak modal ya da kromatizm yönelimi, aynı anda kullanılarak tonalite duygusu gizlenmektedir. Özellikle 1920' li yılların yapıtlarında BARTOK, iki ya da daha çok armonik yüzeye yönelerek çok tonluluğu kullanmıştır. (İlyasoğlu, 1997:228)

Genelde besteci tonaliteyi ilke olarak reddetmez. Keman Konçertosunun ilk bölümünde olduğu gibi, bazen de 12 ayrı tonu içeren bir tema yazmasına ya da 3. ve 4.

Yaylılar Dörtlüsü'ndeki gibi, kromatik dizinin tüm seslerini kullanmasına karşın bu teknikleri sistematik bir biçimde kullanarak tonalite duygusu gizlenmiştir. Bazı son yapıtlarında tonal armoniye yakınlık gösteren yöntemleri benimsemiştir. Özellikle *3. Piyano Konçertosu, Orkestra için Konçerto ve 2. Keman Konçertosu* bu eğilimdedir. Yine de tonal özellik belirgin değildir. *Yaylılar, Vurmalılar ve Celesta İçin Müzik* adlı yapıtında, temaların bazıları final kadanslarının ise tümü bu triton ilişkisini barındırır: Ancak bu özellik sadece BARTOK'a özgü değildir; SCHÖNBERG ve öteki 20. yüzyıl bestecilerinde de görülen ortak bir özelliktir.

Yaylı Çalgılar, Vurma Çalgılar ve Celesta İçin Müzik adlı yapıtında, yaylı çalgılardan oluşan iki oda orkestrasının birinde piyano ve vurmalı grubu diğerinde arp ve ksikolofon yer alır. Topluluğu bu şekilde bölerek ses niteliği elde eder.

BARTOK, halk müziği derleme çalışmalarını, Karpat Dağları'ndan Adriyatik denizine, Güney Slovakya' dan Karadeniz'e değin, geniş bir bölgeyi kapsayacak yolda genişletmiştir. Kimsenin bilmediği, binlerce halk şarkısını ve dansını ortaya çıkarmıştır: notalarını yazmış ve yayımlamıştır.

BARTOK' un bulduğu ezgiler, LİSZT ile BRAHMS' ın "otantik" diye tanımladığı ağlamaklı Çingene ezgilerinden çok farklıdır. Özgün halk müziğinde doku sağlam, teknik ham, çizgiler serttir. Ezgiler makamsal ve yabanıl nitelikli, tartım ise değişken ve canlıdır. BARTOK, bu müziğin, Macar müzik Rönesanssına temel olabileceğine inanmıştır. Söz konusu yenileşmenin gerçekleşebilmesi için, Halk Şarkı ve Danslarını iyice özümsemek gerekiyordu. Halk kaynaklarına dayalı bir çağdaşlaşmada, izlenecek tek yol, halk müziğindeki gerçek anlatımı iyi kavramak, bestecinin kendi yazı dili ile bu müziğin bünyesi arasındaki doğal uyuşumu sağlamaktı.

BARTOK, böyle düşündüğü içindir ki, halk müziği etkisi ile yazdığı ilk yapıtlarında biraz kararsızdı ve kullandığı yazı deyişi denemeci nitelikteydi. "akıl almaz mandarin" adlı Mim oyunu ile ilk olgunluk dönemine girdi. Burada ezgi çizgileri, konuşma diline yaklaşıyordu. Tonallik özgürdü ve tonsuzluğa yakındı. Makamsal müziğe uygun düşen armoniler yansıyordu. Tartım kalıpları ise, son derece karmaşıktı. BARTOK' un bu nitelikleri taşıyan önemli yapıtları şunlardır:

İkinci ve Üçüncü Yaylı Dördüller, (1917) (1927) Üçüncü Orkestra Süiti, (1923)

BARTOK, 1934-1938 arasında ikinci olgunluk dönemine girdi. Yapıtlarında kullandığı halk müziği öğeleri son derece soyutlaştı. Müzik dili, tonallik ya da

makamsallık ile tonsuzluk arasındaki çizgiye geldi. Dönemin önemli yapıtlarından olan Beşinci Yaylı Dördül (1934) ile "Yaylılar, Vurmalar ve Çelesta için Müzik" te (1936) "Viyana Okulu" nun tını alanındaki arayışlarına yönelerek, geleceğin bestecilerine ışık tuttu. Aynı dönemin öbür yapıtları arasında: İki piyano ve Vurma Çalgılar için Sonat (1937) ve İkinci Keman Konçertosu (1938) vardır. Besteci, bu yapıtlar ile ortaya koyduğu çeşitli yeniliklere karşın, çağdaşlaşmayı halk müziğine dayalı olarak gerçekleştirme ilkesine bağlı kalmış, herhangi bir ödün vermemiştir.

BARTOK' un halk müziği araştırmaları, müziğini öncelikle ritm, melodi ve tını renkleri açısından etkilemiştir. Bu çalışmalarını üç aşamada gerçekleştirmiştir:

-Kayıt (daha çok "akustik silindir" ses alma aygıtıyla)

- Toplanan müzik gereçleri üzerinde motif incelemesi

- Yaratıcı değerlendirme

Kendi özgün stilini yaratan ve bu tutumundan ödün vermeyen BARTOK, örneğin 6.Yaylılar Dörtlüsü'nde (1939) halk müziği gereçlerini kullanmasını şöyle değerlendirmiştir:

"BARTOK' un armonisi genelde kontrpuan kullanımının bir sonucudur: Düzenli diyatonik ve kromatik karakter taşıyan melodiler kullandığı kadar pentatonik, tam ton, makamsal ve dizi-dışı melodilere de yönelmiştir. Armonik yapılanma, bu melodik özelliklerden doğmuştur. Bu bağlamda çeşitli akorlarla karşılaşmamız olasıdır: Üçlülerden dördüncü üzerine kurulu bireşimlere ve çok daha karmaşık yapılanmalara değin. BARTOK sık sık uyumsuz majör ya da minör ikinciler ekleyerek elde ettiği akora keskinlik kazandırır. Bazen de ikinciler ton kümeleri içine yığılır: 1. Piyano Sonatı'nda ve 1. Piyano Konçertosunda ya da 2. Piyano Konçertosu'nun "ağır" bölümünde olduğu gibi.

Amerika dönemi yapıtlarında, BARTOK' un yazı deyişini basitleştirdiği, devrimci tutumunu yumuşattığı ve halk müziği öğelerini yeniden somutlaştırdığı söylenebilir. Besteci, bu döneminde de Orkestra Konçertosu, (1944) Üçüncü Piyano Konçertosu (1945) ve Viyola Konçertosu gibi önemli yapıtları ortaya koymuştur.

Son olarak, BARTOK' un sanatında görülen iki özelliğin burada vurgulanması yararlı olacaktır. Bir çok eleştirmen, BARTOK' u seçmeci bir besteci olarak nitelendirir. Gerçektende Ars Nova döneminin, temayı ters çevirme ya da sondan başa doğru okuma gibi Kontrapunt becerileri, BEETHOVEN klasikçiliği, Richard

STRAUSS' un parlak orkestralaması, dostu Zoltan KODALY' nin yardımı ile ilk kez tanıdığı DEBUSSY müziğinin çatkısal olmayan armoni anlayışı ve "Viyana Okulu" nun kromatikliği, BARTOK' un yapıtlarında sık sık rastlanan niteliklerdir. Ancak bütün bunlar tek bir amaca, halk müziği öğeleriyle evrensel bir müzik yaratılması amacına yöneliktir ve elden geldiğince yerli yerinde olarak kullanılır.

İkinci özellik, bestecinin yaylı dördüllerinde görülür. Bestecinin yazmış olduğu altı kuartet, onun bütün aşamalarını özetlemektedir. Örneğin, birinci dördül, tonal ve romantik eğilimlidir; ikincisinde, folklor eğilimleri yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır; üçüncü ve dördüncü dördüller ilk olgunluk döneminin doruk noktasını temsil eder; beşincisi, soyutlaşmaya ve tını araştırmalarına ve altıncısı ise ılımlılığa ve uzmanlaşmaya örnek sayılabilir. Her şeyden önemlisi de, altı yaylı dördülün, çağdaş dördül dağarı içinde, ulu bir anıt sayılmasıdır.

20. Yüzyılda oluşan çağdaş müzik eğilimlerinin önemli temsilcilerinden Bela BARTOK, hiç şüphesizdir ki ortaya koyduğu müzik ürünleriyle, 20. Yüzyıl müziğinin en önemli bestecilerinden birisidir. Bela BARTOK, bu öneminin yanı sıra sadece besteci kimliği ile değil, aynı zamanda Müzikolog (Müzik bilimci, Müzik araştırmacısı) kimliği ile de öne çıkmış, 1936 da Ahmet Adnan SAYGUN ile birlikte Türk Folklorik Müziğinin ortaya çıkarılmasında ve notaya alınarak bilimsel tespitler yapılmasında önemli roller üstlenmiş bir müzik adamıdır.

Önceki bölümlerde de verilmiş olan bulgular bize göstermektedir ki, Bela BARTOK' un müziğini, müzik fikrini ve yukarıda belirtilmiş olan (Uyumsuz armonilere , salkım seslere, aksak ritimlere ve pentatonik diziye dayalı melodilere vb.) özelliklere dayalı müzik ürünlerini, tüm karakterleriyle yansıtan müzikal formları, bestecinin yaylı çalgılar kuartetlerinde bulmak mümkündür. Bilindiği gibi Kuartet formları, çoksesli müzik eserlerinin tüm yönlerini ve temelini teşkil eden müzikal yapılardır.

Tüm bu düşüncelerden hareketle, 20. yüzyıl müziğinin tüm yönleriyle daha iyi anlaşılabilmesine yönelik olarak, bu çağın karakterini yansıtan bir besteci olan Bela BARTOK' un yapıtlarının tüm yönlerini yani karakterini yansıtan kuartetlerinin incelenmesi bir gereklilik olarak karşımıza çıkar.

IV. BELA BARTOK'UN HAYATI

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan ve ulusal müziğin yaratılmasında ön planda yer alan Bela Bartok, halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir doku içinde birleştirmekle çağımıza yeni renkler kazandırmıştır.

Bela BARTOK, 25 Mart 1881'de o zamanki Macaristan'ın Nagyszentmiklos kasabasında dünyaya gelir. Bugün bu kasaba, Romanya sınırları içinde, Sinnicolau Mare adını taşımaktadır. Bu ünlü Macar besteci, 26 Eylül 1945'de New York'un West Side Hastanesinde Polisithemi adlı bir kan hastalığı yüzünden 64 yaşında hayata gözlerini kapatır. (Bela BARTOK' un yaşamından çeşitli kesitleri gösteren fotoğraflar Ek-A' da sunulmuştur.)

Ziraat koleji müdürü, aynı zamanda amatör bir piyanist olan babası, BARTOK yedi yaşında iken ölür. Bundan sonraki eğitimini müzik öğretmeni olan annesi özenle üstlenir. Bestelemeye 9 yaşında, piyano için küçük besteler yazarak başlar. 1982'de Pozsony'ye yerleşirler. Burada BARTOK, Dohnonyi ile tanışır ve onun ardından lise kilisesinin orgçuluğunu üstlenir. 1899'da Budapeşte Krallık Müzik Akademisine girer ve Stephan THOMAN ile Hans KOESSLER' in öğrencisi olur. Bu yıllarda BRAHMS'a yakınlık duyar ve onun etkisinden kurtulunca Richard STRAUSS' un müziğini benimseyerek eserlerini inceler.

20. yüzyılın başlarında yavaş yavaş besteciliğe yöneldiği ve Macar ruhunu yansıtan eserler ortaya koymaya başladığı görülür. Onun besteciliğe yönelmesindeki en büyük etkenlerden bir tanesi de 12 Şubat 1902'de Budapeşte'de ilk defa dinlediği- -ilk defa Budapeşte'de çalınan- ünlü Alman bestecisi Richard STRAUSS' un op:30 "Zerdüşt Böyle Söyledi" adlı senfonik şiirdir. Bu müziğin etkisinde kalan Bela BARTOK, kendini tamamıyla besteciliğe vermeye yönelir. Onun ilk çalınan eseri, 1903 yılında bir Macar halk kahramanı olan Kossuth' un adını taşıyan Kossuth Senfonisidir.

Bartok öğrencilik yıllarında bir Macar milliyetçisidir. Annesine yazdığı mektuplarda Macaristan'ın Avusturya egemenliğinden kurtulmasını istediğini belirtir. Sonraki dönemlerinde çeşitli halkları ve onların müziklerini tanımaya başlayınca düşünceleri değişir, hümanist bir dünya görüşünü benimser.

1905'de Zoltan KODALY ile tanışır ve birlikte halk ezgilerini derlemeye girişirler.

1907'de Budapeşte Krallık Müzik Akademisini bitirir ve aynı yere piyano öğretmeni olur. Bu sırada Macar halk müziğinin zenginliğini görür ve derleme çalışmaları yapmaya başlar. Bir yıl içinde ilk halk ezgileri derlemeleri yayınlanır. 1909'da genç öğrencisi Marta ZİEGLER ile evlenir.

Dostu ve okul arkadaşı KODALY ile birlikte Macar, Slovak ve Romen flokları üzerine bilimsel, derin bir çalışmaya girişir. Çigan havalarına hiç benzemeyen Macar halk havalarını inceler. BARTOK ve KODALY, bunu gerçekleştirebilmek için zamanın silindirli kayıt cihazlarıyla köy köy dolaşarak köylülerin en eski şarkılarını toplarlar. Bu araştırmadan 16000'den fazla silindirle döndüler ve ezgilerin her birinden kendi kompozisyonlarından yararlanırlar.

1910'lu yıllarda Macar halk müziğinden kaynaklanan ilk eserleri, Macaristan'da ilgi görmez. 1911'de KODALY ve öteki dostlarıyla kurduğu "Yeni Macar Müziği Derneği" parasızlık yüzünden başarılı olamaz. Bu nedenle BARTOK özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarını öğretmenlik ve bestecilikle geçirir. BARTOK' un Tahta Prens balesi 1917'de "Mavi Sakalın Şatosu" operası 1918'de temsil eder. Kominist rejimin 1919'da kısa süre iktidardan uzaklaşması, durumunu güçleştirir. Gerçekte, dışarıda ülkesinde olduğundan daha iyi tanınır. "Uluslar arası Müzik Derneği" 1922'deki ilk toplantısında onu hayat boyu üye seçer. Aynı yıl Salzburg ve Londra gibi Avrupa'nın sanat merkezlerinde piyano ile konserler verir.

1923'de Buda ve Peşte'nin birleşmesinin 50. yıldönümünde seslendirilmek üzere aldığı bir sipariş sonucunda 1. Orkestra Süiti doğar. Aynı yıl 1909'da evlendiği ilk eşinden ayrılarak yine bir öğrencisi olan Ditta PASZTORY ile evlenir.

1926'da Mikrokozmos başlığı altında yepyeni bir tarz açığa çıkaran bir dizi piyano eseri verir. Aynı yıl, 1919'da yazdığı "Akıl Almaz Mandarin" Balesi Köln'de temsil edilir.

1934'de Macar Bilim Akademisi BARTOK' u halk ezgilerini yayınlamakla görevlendirir. 1932'de Mısırda, 1936'da Türkiye, Balkanlar ve Kuzey Afrika'ya giderek yöresel ezgileri teybe kaydeder. BARTOK' un Anadolu'daki gezilerine Türk besteci Ahmet Adnan SAYGUN eşlik eder.

1935'de kominist yazar Balozs' ın adı anılmaksızın "Tahta Prens", ertesi yıl da "Mavi Sakalın Şatosu" temsil edilir. Artık Macar halkının ilgisini çekmeyi başarmıştır. Ancak, katolik kilisesi ve resmi çevreler tutumlarını değiştirmezler. Macaristan'ın Nazi Almanya'sı ile anlaşması BARTOK'un durumunu daha da güçleştirir. Yahudi bestecilerin eserlerinin yasaklanmasına karşı çıkar ve Göbbels'e bir mektup göndererek kendi eserlerinin de yasaklanmasını ister. Sonuçta vatana hainlikle suçlanır. Giderek daha sıkıntılı yaşamı sürdürmektense ülkesinden göç etmek ona tek çıkar yol olarak görünür. Türkiye'ye yerleşme girişimi, Almanya yanlısı bazı Türk bestecilerinin engellemesi nedeniyle başarısızlığa uğrar. Böylelikle BARTOK 1940 yılında Amerika'ya göç eder. Orada Colombiya Üniversitesi'nde fahri doktorluk ünvanını ve üniversitenin halk müziği arşivini düzenleme görevini alır. Verilen ücret geçimini sağlamaya yetmez. Piyanist eşiyle konserler vererek geçimini sağlamaya çalışır. Onurlu bir insan olan BARTOK, kimseden yardım istemez ve bu zor koşullarda sağlığı gitgide bozulur. Bestelemeye sonuna kadar ara vermeden devam eden BARTOK, Polisithemi adlı bir kan hastalığı yüzünden 64 yaşında 26 Eylül 1945'de New York'da hayata gözlerini kapatır. Öldüğünde 3. Piyano Konçertosunun eksik kalan son 17 ölçüsünü öğrencisi Tibor Szerli tamamlar.

V. BELA BARTOK'UN BAŞLICA YAPITLARI

A) SAHNE VE KOROLU YAPITLARI

"Mavi Sakalın Şatosu" (Bir perdelik opera) (1911) (1917 de Budapeşte'de oynandı)

"Tahta Prens" (Bir perdelik mim oyunu) (1915) (1917 de Budapeşte'de oynandı)

"Akıl Almaz Mandarin" (Mim oyunu) (1919) (1926'da Berlin'de oynandı)

"Cantana Profana" (yerel kantat) (1930)

B) ORKESTRA YAPITLARI

Scherzo (1902), Kossuth Senfonisi (1903), Brulesque, (1904) Birinci Dans Süiti, (1905) İkinci Dans Süiti, (1907) "iki portre" (1907) Dört Parça: Prelüd, Scherzo,

İntermezzo ve Marcia, Funebre, Op. 12 (1912) Üçüncü Dans Süiti (1923) Piyano için 15 Macar halk şarkısından, Beş Halk Şarkısı, (1927) Piyano ve ses için 20 halk şarkısından, İki Halk Şarkısı (1928) Orkestra Konçertosu (1943) (Koussevitzky'nin ısmarladığı bir yapıt).

C) ORKESTRA EŞLİĞİNDEKİ SOLO YAPITLARI VE KONÇERTOLARI

Piyano ve orkestra için Rhapsody, Op. 1 (1904).

Birinci Keman Konçertosu (1908) (ölümünden sonra çalındı)

Birinci Piyano Konçertosu (1926)

Keman ve orkestra için (Aynı zamanda Viyolonsel Orkestra için) Birinci Rhapsody (1928)

Keman ve orkestra için İkinci Rhapsody (1928)

İkinci Piyano Konçertosu (1931)

İkinci Keman Konçertosu (1939)

İki Piyano ve Orkestra için Konçerto (İki piyano ve vurma çalgılar için Sonat'tan uyarlama)

Üçüncü Piyano Konçertosu (1945)

Viyola Konçertosu (1945) (Son iki Konçertonun son bölümleri yarım kalmış ve öğrencisi Tibor Serly tarafından bitirilmiştir.)

D) KÜÇÜK ORKESTRA İÇİN YAPITLAR

Yaylılar Vurmalar ve Çelesta için Müzik (1936)

Yaylılar Orkestrası için Divertimento (1939)

E) ODA MÜZİĞİ YAPITLARI

Piyanolu Dördül (1898), Yaylı Dördül (1899), Keman Sonatı (1908), Piyanolu Beşil (1904), Birinci Yaylı Dördül Op. 7 (1907), İkinci Yaylı Dördül, Op. 17 (1917), Birinci Keman-Piyano Sonatı (1921), İkinci Keman-Piyano Sonatı (1922), Üçüncü Yaylı Dördül (1927), Dördüncü Yaylı Dördül (1928), Beşinci Yaylı Dördül (1934),

Klarinet Keman ve Piyano için “zıtlıklar” (1938), Altıncı Yaylı Dördül (1939), Yalnız Keman için Sonat (1944)

F) PİYANO YAPITLARI

Sonat, (1897) Dört Parça, (1903) Rhapsody, (1904) Üç Macar Halk Şarkısı, (1904) Dört Bagatel Op. 6, (1908) “on kolay parça”, (1908) Üç Burlesque, Op. 8 (1904) İki Romen Dansı (1910) Taslaklar, Op. 9 (1910) Allegro Barbaro, (1910) Sonanita, (1915) “Romen Noel Şarkıları”, (1915) “Romen Halk Dansları”, (1915) 15 Macar Köylü Şarkısı, (1915) Süit, Op. 14 (1916) Üç çalışma, Op. 18 (1918) “Köylü Şarkıları Üzerine Doğaçlamalar”, Op. 20 (1920) Sonat , (1926) “Açık Hava”, (Beş Parçalık Dizi) (1926) Dokuz Küçük Parça, (1927) Mikroskosmos, (1926-1937), İki Piyano ve Vurma Çalgılar İçin Sonat (1937)

VI. MUZAFFER SARISÖZEN VE TÜRKİYE’DE YAPILAN DİĞER DERLEME ÇALIŞMALARI

A) MUZAFFER SARISÖZEN

Muzaffer SARISÖZEN 1899’da doğdu,1963’de öldü. Genç yaşta, Sivas’ta ilkokul öğretmenliği yaparken folklor ile ilgilendi. Yusuf Ziya DEMİRCİOĞLU İstanbul Belediye Konservatuvarı Derleme Heyetiyle Birlikte Sivas’a geldiği zaman, Sarısözen’in yeteneğini gördü ve İstanbul Belediye Konservatuvarı’ nda öğrenim görmesini sağladı. Konservatuvardaki öğrenimi tamamladıktan sonra, Yusuf Ziya Demircioğlu ile birlikte folklor çalışmalarına başladı. Sıvas’ta lise öğretmenliğine atandı. Bir taraftan da derleme çalışmalarını sürdürdü.1938’de Ankara Devlet Konservatuvarı Fokllor Arşivine şef olarak atandı. Ayrıca Konservatuvarda halk müziği tarihi ve halk oyunları öğretmenliği yaptı. GAZİMİHAL, YÖNETKEN, SAYGUN ve YETİŞEN’ den oluşan derleme ekibine katılarak ezgilerimizin yurt ölçeğinde derlenmesine katkıda bulundu. Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1937-1951 arasında yapılan gezilerde derlenen on bine yakın halk ezgisi, mum ve taş plaklara kaydedildi. SARISÖZEN bu türküleri ve oyun havalarını arşivde düzenledi, bir çoğunu notaya aldı. Plakların bozulacağını sezinleyerek türkü plaklarının bir bölümünü ses

bantlarına kaydetti. Ölümünden sonra evi olarak kabul ettiği arşivindeki binlerce ezgi ve çok sayıda halk çalgısı kendi haline bırakıldı. İlgisizlikten plaklar yıprandı, sesleri anlaşılmaz oldu. Gültekin ORANSAY' ın çalışmalarıyla folklor arşivi yeniden düzenlendi, plaklardaki ezgilerin bir kısmı Milli Folklor Araştırma Dairesi, bir kısmı da TRT Müzik Dairesi tarafından banda alındı.

SARISÖZEN' in Türk folkloruna olan temel katkılarından biri de türkü ve oyun havalarımızın tanıtılması ve yurt yüzeyinde yaygınlaştırılması olmuştur."Toplu bağlama çalma"geleneğini getirmiş ve Yurttan sesler Korolarını kurmuştur. Araştırmalarını topladığı başlıca eserleri arasında, "Yurttan sesler","Türk Halk Müziği Usulleri" ve "Seçme Köy Türküleri" vardır.

B) TÜRKİYE'DE YAPILAN DİĞER DERLEME ÇALIŞMALARI

Muzaffer SARISÖZEN; 1937 yılının ağustos ayından itibaren 1952 yılına kadar toplam 16 derleme gezisi yapmıştır.

Birinci derleme gezisi; 1937 yılının ağustos ayında Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum ve Rize' illerinde, Ferit ALNAR, Necil Kazım AKSES, Ulvi Cemal ERKİN,Muzaffer SARISÖZEN ve teknisyen Arif ETİKAN' dan oluşmuş,

İkinci Derleme Gezisi; 1938 yılında Maraş ve Adana illerinde,Ferit ALNAR, Cevat Memduh ALTAR, Ulvi Cemal ERKİN,Muzaffer SARISÖZEN ve teknisyen Arif ETİKAN' dan oluşmuş,

Üçüncü Derleme Gezisi; 1939 yılında Çorum ilinde,Muzaffer SARISÖZEN, GAZİMİHAL ve teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Dördüncü Derleme Gezisi;1940 yılında Konya ilinde, Muzaffer SARISÖZEN başkanlığında GAZİMİHAL, Mithat FENMEN, teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Beşinci Derleme Gezisi;1941 yılında Kayseri,Niğde ve Seyhan civarında, Muzaffer SARISÖZEN,Halil Bedii YÖNETKEN ve teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Altıncı Derleme Gezisi;1942 yılında Isparta, Burdur,Antalya illerinde, Muzaffer SARISÖZEN,Halil Bedii YÖNETKEN ve teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Yedinci Derleme Gezisi;1943 yılında Tokat, Amasya, Ordu, Samsun illerinde, Muzaffer SARISÖZEN,Halil Bedii YÖNETKEN ve teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Sekizinci Derleme Gezisi; 1944 yılında Elazığ, Tunceli, Bingöl ve Muş illerinde, Muzaffer SARISÖZEN,Halil Bedii YÖNETKEN ve teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Dokuzuncu Derleme Gezisi; 1945 yılında Ankara, Çankırı, Yozgat illerinde, Muzaffer SARISÖZEN,Halil Bedii YÖNETKEN ve teknisyen Rıza YETİŞEN' den oluşmuş,

Onuncu Derleme Gezisi; 1946 yılında aynı grup İçel,Antakya ve Antalya illerinde,

On birinci Derleme Gezisi; 1947 yılında aynı grup ile Çanakkale, Bursa, Tekirdağ illerinde,

On ikinci Derleme Gezisi; 1948 yılında aynı grup ile Bolu, Sinop,Zonguldak illerinde,

On üçüncü Derleme Gezisi; 1949 yılında aynı grup ile Bilecik ve Eskişehir illerinde,

On dördüncü Derleme Gezisi; 1950 yılında aynı grup ile Van, Kars ve Ağrı illerinde,

On beşinci Derleme Gezisi; 1951 yılında aynı grup ile İzmit ilinde,

On altıncı Derleme Gezisi; 1952 yılında aynı grup ile Siirt, Mardin ve Bitlis illerinde derlemeler yaparak bir çok halk ezgilerini kayda almışlardır.

PROBLEM CÜMLESİ

20. yüzyıl bestecilerinden Bela BARTOK' un kuartetleri müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşımaktadır?

ALT PROBLEMLER

1- 20. yüzyıl bestecilerinden Bela BARTOK'un kuartetleri tartım yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

2- 20. yüzyıl bestecilerinden Bela BARTOK'un kuartetleri form yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?
3- 20. yüzyıl bestecilerinden Bela BARTOK'un kuartetleri armoni yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

20. yüzyılın en sözü geçen bestecilerinden biri olan Bela BARTOK, halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir müzik dokusu içinde birleştirmekle çağımıza yeni renkler kazandırmıştır.

Müzikte 20. yüzyıl, ulusal müziğin yaratıldığı, halk müziğinin gündeme geldiği bir dönemdir. Her şeyden önce halk arasında söylenip çalınan müzik gün geçtikçe ölmekte olduğundan arşivlenip kaydedilerek canlı tutularak kaydedilmesi gerekmektedir. Ülkemizde, dünyanın çeşitli ülkelerine nazaran halk müziği çalışmaları, çok geç başlamış ve Bela BARTOK' un ülkemize geliş tarihi olan 1936 yılına kadar, bu konuda büyük adımlar atılamamıştır.

Bela BARTOK, ilk kuşak çağdaş Türk müziği bestecilerinin ulusal müzik oluşturmasıyla, Türk halk ezgileri araştırma ve arşivleme konusunda öncü bir bestecidir.

Bela BARTOK' un yazmış olduğu yaylı çalgılar kuartetleri onun bütün müzikal aşamalarını özetlemektedir. Ulusal müziğin oluşmasında bizim için bu kadar önemli olan Bela BARTOK' un kuartetlerini incelemek bestecinin fikir yapısını ortaya koymak aşısından büyük önem taşır.

SAYILTILAR

Bu araştırma; şu temel sayıltılara dayanmaktadır.

I. Seçilen araştırma yöntemi araştırmanın amacına, konusuna ve problem çözümüne uygundur.

II. Araştırmanın örneklemi evreni temsil eder niteliktedir.

III. Veri toplamak için kullanılan araç ve teknikler, araştırma için gerekli verileri sağlayabilir niteliktedir.

SINIRLILIKLAR

Bu araştırma ;

I. 20. yüzyıl çok sesli çağdaş müziği ile,

II. Bela BARTOK' un hayatı ve müziği ile ilgili ulaşılabilen kaynaklar ile,

III. Bela BARTOK' un kuartetleri ile,

IV. Bela BARTOK' un kuartetlerinin müzikal yapısının çözümlenmesi ile,

V. Bela BARTOK' un incelenen kuartetleri sonucunda, elde edilen veriler kullanılarak oluşturulan, örnek yapıda bir kuartet ile sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırmada 20. Yüzyıl bestecilerinden Bela BARTOK' un kuartetleri müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşıdığının ortaya konulması amacı ile, tarama modeli çerçevesinde betimleme (survey) yöntemi kullanılmıştır. "Survey yöntemi; olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduklarını betimlemeye çalışan incelemelerdir" (Kaptan,1995:95). Araştırmada, bu yöntemle mevcut durum aynen yansıtılmasına çalışılmaktadır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini, Bela BARTOK' un toplam 6 tane yaylı çalgılar kuarteti oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise evrenin tamamı ulaşılabilir ve incelenebilir olduğundan, evrenin tamamından oluşmaktadır.

VERİLERİN TOPLANMASI

Veriler ; kaynak taraması, ve analiz (tartım, form, armoni yönünden) yoluyla elde edilmiş olup gerekli durumlarda ilgililerin görüşlerine başvurulmuş, ilgili müzikleri dinleme yoluna gidilmiştir.

VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ VE YORUMU

Elde edilen veriler, kaynakçada da belirtilen form, armoni ve tartımsal analiz ile ilgili kaynaklardan yararlanılarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Bunun yanı sıra çözümleme esnasında ilgili ve yetkili kişilerden görüş alınmış, daha önce yapılan kuartet analizine yönelik bilimsel araştırmalar da incelenerek verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması sağlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE BULGULARIN YORUMLANMASI

I. BELA BARTOK'UN KUARTETLERİNİN MÜZİKAL YAPISININ ÇÖZÜMLENMESİ

Bela BARTOK, sık sık kompozisyonlarında simetrilerin çeşitli varyasyonlarını oluşturmakla ilgilenmiştir. Onun bir çok müzikal formu, ileriye veya geriye doğru okunduğunda benzer olan temaları içermektedir. Yay formu veya Bogen formu simetrik yapılandırmayı içerir.

BARTOK' un sonata formunda oluşturduğu eserlerdeki birçok ritim;simetrik bir yapı meydana getirir.

Açıklama .....tema grup I
.....tema grup II

dağınık özet .....tema grup II
.....tema grup I

BARTOK; kompozisyonlarındaki bazı tema ritimlerini de simetrik bir yapı içinde organize etmiştir.

Kuartet 4 ve Kuartet 5 örneğindeki gibi;

I sonata formunda hızlı ritim

II scherzo ve üçlü

III ABA formunda yavaş ritim

IV scherzo ve üçlü

V sonata formunda hızlı ritim

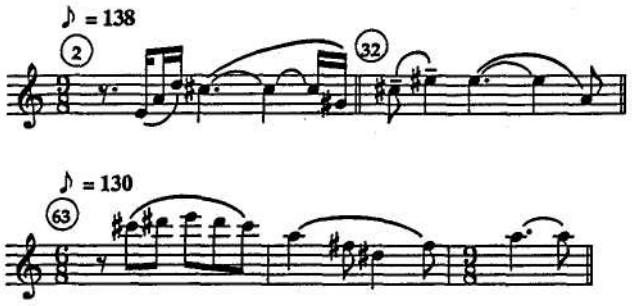
Bütün eser, kendi içinde ABA formunda olan üçüncü ritim çerçevesinde olgunlaşan bir yay formudur. 1-5 ritim ve 2-4 ritimlerinin benzerliği, birbirine benzer ya da aynı olan temaların kullanılmasından dolayı ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak bu simetri ve tematik uyum, 18. ve 19. yy eserlerinde kullanılan üçlü ve dörtlü ritimden farklı,birleşik ritimlerden oluşur.

BARTOK simetri ve yay formuna da çalışmalarında yer vermiştir. Ritim, parçanın giriş ritimlerinden birleşik şekilde,dorukta yapılandırılmıştır. Doruk noktası, en geniş aralık olan ritmin en abartılı dinamiğinde(fff) ortaya çıkar ve zayıf çoklu sesten sonra oktavları ortaya çıkarmak için ani bir düşüş gösterilir. Doruktan önce, füg orijinal formundadır. Doruktan hemen sonra füg, değişiklik gösterir. Ritmin kalanında tüm formda füg kullanılır.

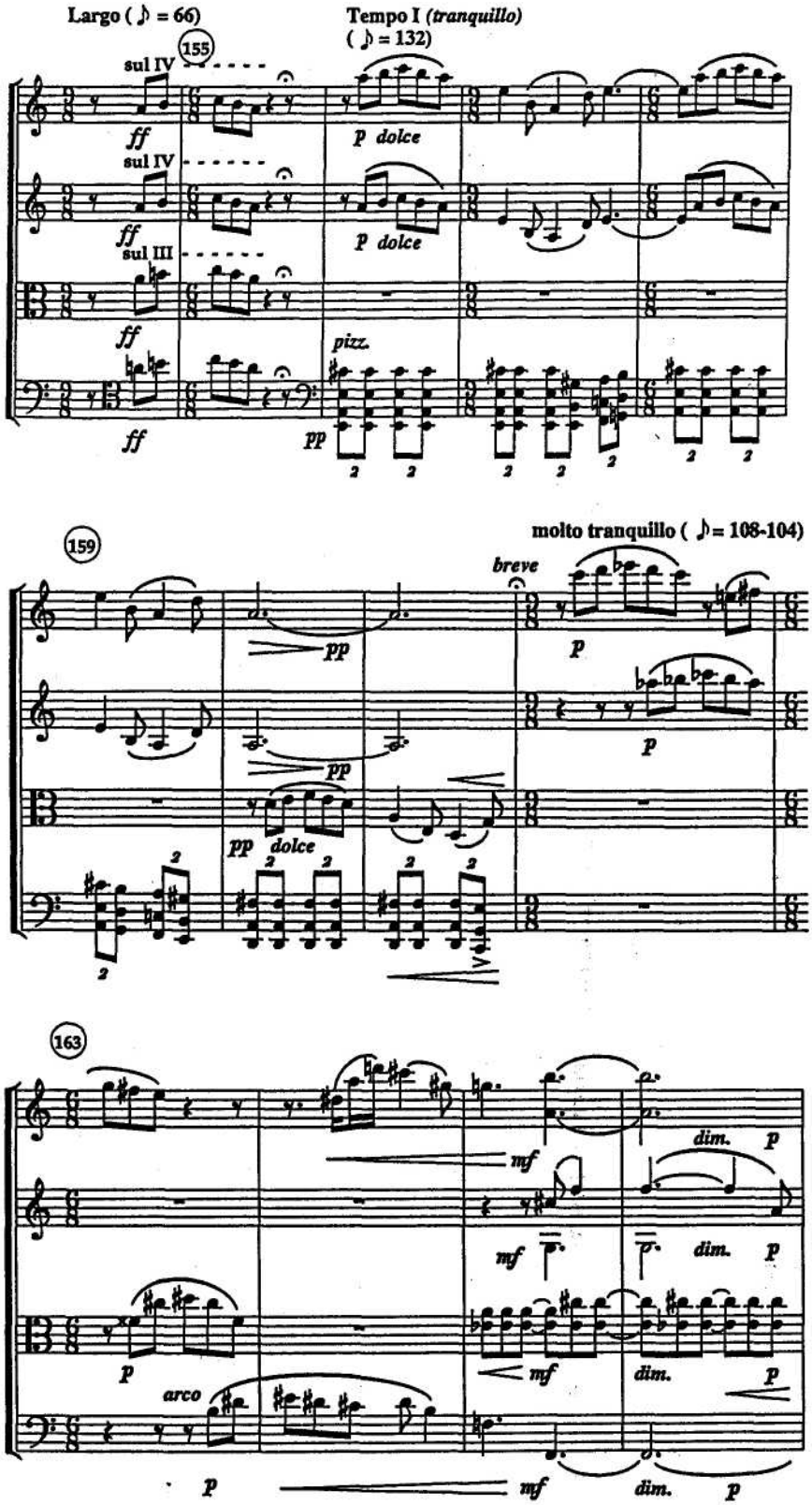
Ritmin düzey yapısı doruk etrafında simetriktir.Eserlerinde kullandığı fügün başlangıcı ve bitişi A ile gösterilebilir. Birbirini izleyen durumlarda füg, tam beşli boyunca en yüksek veya en düşük düzey olarak girilir: A-E-B-F-C-G ve A-D-G-C-F-B. Bu iki seri, E oktavında dorukta karşılaşırlar. Doruktan sonra, beşlilerden oluşan bu iki seri ters bir form içerir; E den A ya.

20 yy bestecilerinin de kullandığı gibi BARTOK müziğinde ritim hareketi olarak bir temanın diğer bir temayla olan ilişkisini kullanmıştır. Kuartet 2 deki ilk ritim (hareket) buna bir örnektir. Sonata formundaki eserlerinde her temada birbirinden farklı ritimler olmasına rağmen, temadaki ana ritimler yükselen ve alçalan kontürlere bölümlenmişlerdir. (örnek A) Temalarda oluşan bu ritim ilişkiye BARTOK dikkat çekmeseydi, dinleyiciler bunu asla fark etmezlerdi. Bu ritim ilişkisinde öne çıkan, A-B-C-B-A serisindeki artış ve azalışların sıkı uyumu; dört enstrümanla birleşmiş olmasıdır. Örnek B de gösterildiği gibi melodi uyumu ritmin bütün parçacıklarında ortaya çıkmaktadır.

Örnek A



Örnek B


Largo (♪ = 66)
Tempo I (tranquillo)
(♪ = 132)
155
sul IV
sul IV
sul III
ff
p dolce
pizz.
pp
159
molto tranquillo (♪ = 108-104)
breve
dolce
163
arco
mf
dim.

1 nci kuartet (1907) üç bölümlü,ama ara vermeden çalınan,filozofik içerikli ve KODALY'nin sözleri ile "psikolojik birlik"içinde akıp giden ses sellerinden oluşmaktadır.Her ne kadar bu yapıt yer yer DEBUSSY izlenimciliğinin etkilerini yansıtsa da baştan sona dek BARTOK'un yaratıcı kimliğiyle yoğrulmuştur. Bartok bu eseri yazdığı sırada Rakoskeresztur 'da bulunuyordu. Bu eseri yazdığı zaman, savaş yıllarının verdiği endişenin baskısı altındaydı. Buna rağmen eserini şaşırtıcı bir biçimde bitirmiştir. Transilvanya 'da yaşayan arkadaşı Janos Busitia 'ya "Vaktim vardı ve içimde bestelemeye karşı bir yetenek hissediyordum. Bu modern savaş içerisindeki ilhamlar sessiz görünmüyorlardı." diye yazmıştır. Ve bu süreç içerisinde *Sonatina,* piyano için *Rumanian Folk Dances,* iki seri halinde *Rumanian Christmas Melodies* (Colindas)'i yazmıştır. Aynı zamanda *FiveSongs Op.l5'i* yazmaya başlamış ve 1916 baharında bitirmiştir. Bir başka *Five Songs* (Endre Ady 'nin şiirleri üzerine) ve piyano eserleri arasında çok önemli bir yeri olan *Suit* (Op.14) 'i de bu devrede yazmıştır. Buna paralel olarak iki büyük eser üzerinde yoğunlaşmıştı: *2. Yaylı Sazlar Kuarteti* (1914 ve l916 yıllan arasında) ve *The Wooden Prince.*

2.Yaylı Sazlar Kuarteti the Hungarian String Kuartet (Waldbauer, Temesvary, Kornstein, Kerpely)' ne ithaf edilmiştir. Eser ilk defa 3 Mart 1918'de Waldbauer-Kerpely Kuartet tarafından Budapeşte 'de seslendirilmiştir. BARTOK Ağustos 1935 ve Ocak 1936 tarihleri arasında eserin tempolarını değiştirmiştir.

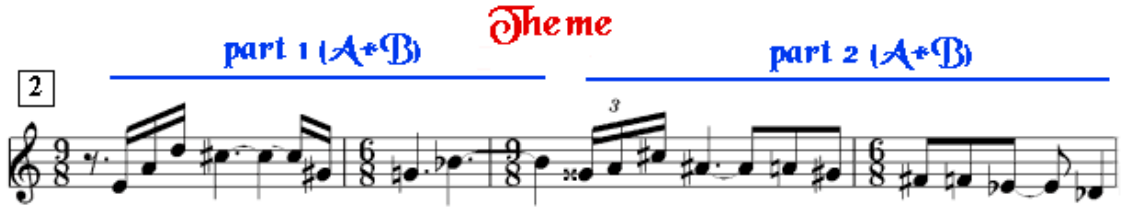
Zoltan KODÂLY bu eseri "Episodes" (1.Bölüm *"Quiet Life",* 2.Bölüm *"Joy"* 3. Bölüm *"Sorrow*")olarak adlandırmıştır. Bununla beraber birçok işleme notası tarafından üç bölüm birbirine bağlanmıştır. Üçüncü bölüm birinci bölümün varyasyonu gibidir. Hala bu eseri dramatik yapısı nedeniyle soyut biçimli bir dünyaları olan geç kuartetlerden ayırabiliriz.

Birinci bölüm ne kadar sonat formunda görünse de, bu bölümün şiirsel mesajını veren karakteri oluşturan müzikal öğeler üçüncü temada toplanmışlardır. Bu eserin birinci bölümünde BARTOK 'un erken döneminde yazdığı *"Maiden 's Portrait"* ve Stefi Gayer 'e ithaf ettiği *"Keman Konçertosu"* nun atmosferi hatırlanır.

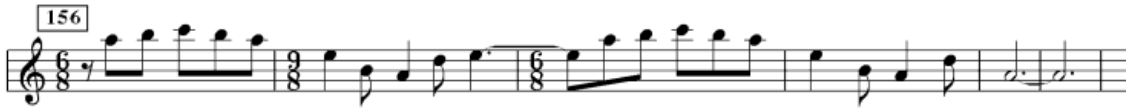
Temanın değişikliğe uğratılması,değişen tema ile ana temanın birleşimi ve bu oluşumun dinamiğini artırarak devam etmesi,BARTOK'un gelişmiş çağdaş tekniğinin bir göstergesidir.

Bela BARTOK' un 2. String Kuartet' inin ilk bölümü "Değiştirilmiş Temaların Birleşimi " prensibine dikkate değer bir örnektir. İlk bölümün diziliş sıralamasındaki giriş teması aşağıdaki gibi dönüştürülür: .

Örnek1

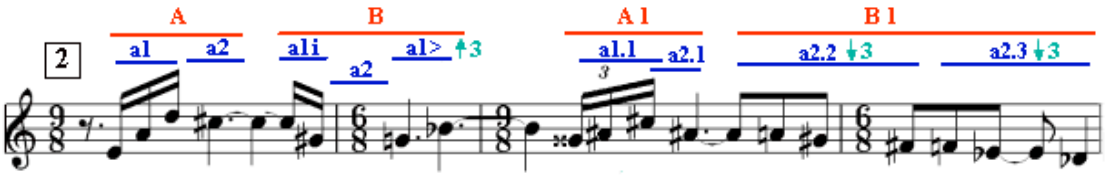


Örnek2



Örnek 2 'nin Örnek 1 den türetilmesi oldukça inanılmazdır. 156. ölçüdeki yapı,2.ölçüdeki yapıdan kaynaklanır. Bu olay tırtılın kelebeğe dönüşümündeki başkalaşımdan daha farklı değildir. Örnek 2, direkt olarak Örnek 1 den türetilmemiştir. Başlangıç durumu dışında önemli bir dönüşümler serisi şeklinde yavaş yavaş değişmiştir. Buna en iyi örnekleme yapmak için temayı örnek 3'deki gibi bölümlendirebiliriz:

Örnek3

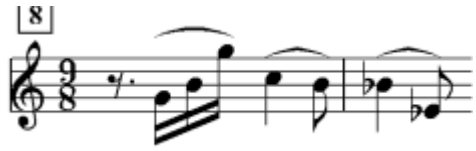


Kılavuzluk eden ses tipleri şu kategorilere ayrılmıştır; (1) hareketsizlik yada tekrar eden notalar, (2) adım hareketleri, (3) küçük sıçramalar (3 üncü ve 4 üncüler), (4) büyük sıçramalar (Tam 4 'lüden daha geniş)

Örnek 3 de, "A1" ve "B1", "A" ve "B" nin ilk dönüşümlerine karşılık düşer. Ritmik profil ve "A" ile "B" nin her birinin karşı düzeyleri (pitch contour), onları

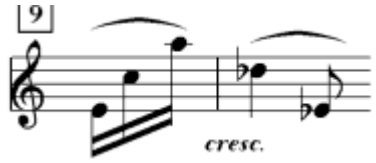
dönüşümler olarak tanımlamamıza yardımcı olurlar. "a1i", "a1" deki 4üncü yükselmenin tersidir. "a1.1", "a1" in ve "a2.1" in (içsel olarak genişletilmiş) dönüşümüdür, "a2.2" ve "a2.3", "a2" nin dönüşümüdür ve hepsi aşağıya doğru yapılan kromatik hareketlerdir. "a1>", "a1" in daraltılmış bir versiyonudur. "a2.1", 2 nci minör' ün orijinal adım hareketinden 3 lü ve (küçük sıçrama olarak) genişlemesidir. Sonrada, "a2.2", 3 lü minörü 3.lü majöre genişletir ve onu adım hareketi ile doldurur. "a2.3" içinde durum aynıdır, fakat hafifçe değişen ritim olarak gelir. Bu suretle, daha en başta (ilk durumda) birbirini izleyen dönüşümler geliştirilmiştir.

Örnek 4



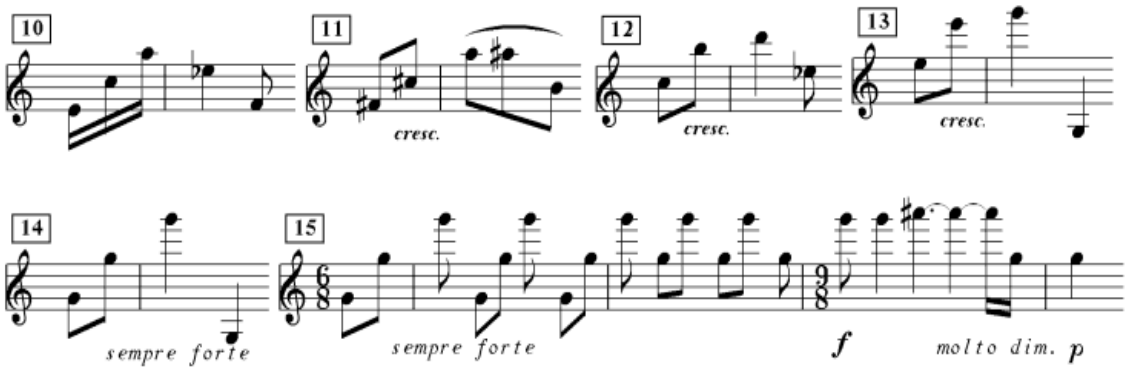
Açıklamalar çerçevesinde bu Tema çabucak geliştirilmiştir. Örnek 4 de aralıklar genişletilmiş, a2 tam 5'li den ve "a1i" 2 li minöre sıkıştırılmıştır. "a1>" ters çevrilmiş ve tam 5 'liye genişletilmiştir.

Örnek 5



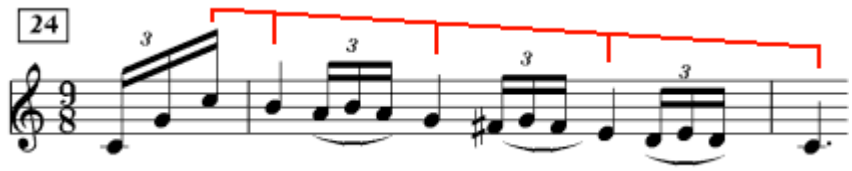
Örnek 5 'te "a1" in aralıkları bir oktavdan fazla genişletilmiştir. "a2",örnek 5 deki çoğalmaya uzatılmıştır. ve "a1i" silinmiş yada Örnek 4 ün son iki notası içerisine toparlanmıştır ki bu mükemmel 5.liden 7.li minöre genişletilmiştir. Böylece tema 5 notaya azaltılmıştır.Temanın aralıkları orijinal 7 nota figüründen yola çıkılarak 4 e, 3 e ve ikiye ve son olarak sadece bir notaya indirgenir. (Örnek 6).

Örnek6

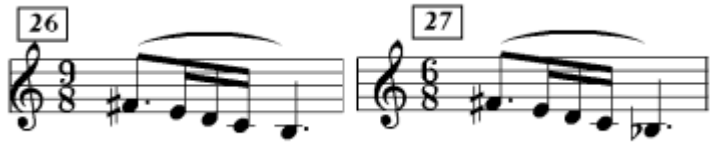


İlk üç notanın ritmik oluşumu, 11. ölçüden itibaren başlar ve ardışık şekilde devam eder. Son nota sekizliden bir onaltılık notaya genişletilir. Bu radikal dönüşümler, orijinal temanın fikrinin tek bir notaya sıkıştırılmasına hizmet eder.Daha sonra, tema yeni bir versiyon olarak sunulur;

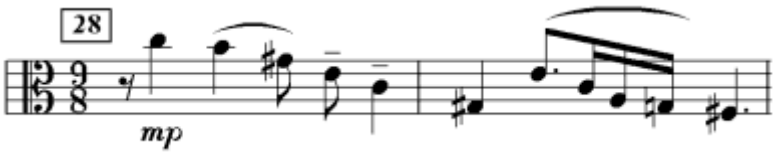
Örnek 7.



İlk dört notanın temayı tanımlamasından sonra, 7.li nota üzerinde aşağıya doğru bükülme hareketi vardır, ki bu 10. ölçü ile 12. ölçüden elde edilir. Burada azalan 7.li doğaçlama (kendi düşüncelerini katarak süslenmiş) üçlü yönelmelerle doldurulur ve böylelikle yeni fikir yaratılmış olur. Her yönelme, 3.lü aşağı bir hareket meydana getirir, 7.ci örneğin toplam hareketinin taslağı bu şekilde olur.Örnek 8 :

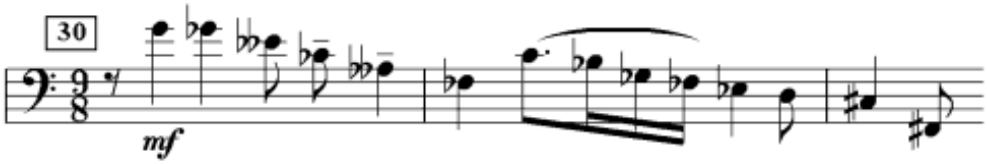


Örnek 7 ‘de gösterilen 24.ölçüdeki alçalma hareketi,örnek 9’da 28.ölçüyü biçimlendirmek için kullanılır. 29. ölçü,örnek 8’de gösterilen motiflerden türetilir:



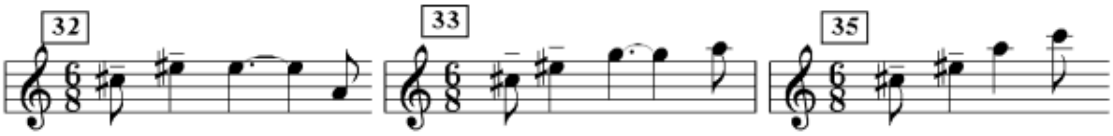
Örnek 9

Yukarıdaki gösterilen örnek 9;örnek 10’da yapısı bozulmadan genişletilerek sunulur;



Örnek 10

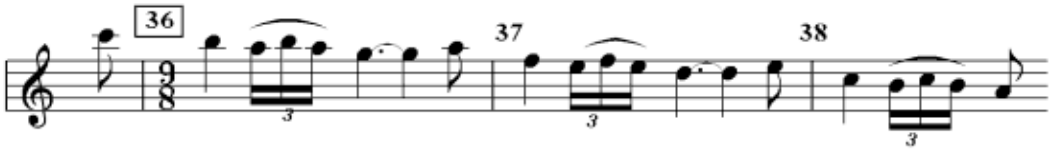
O halde örnek 3’de gösterilen "a1>" hareketi aşağıdaki gibi konumlandırılır:



Örnek11

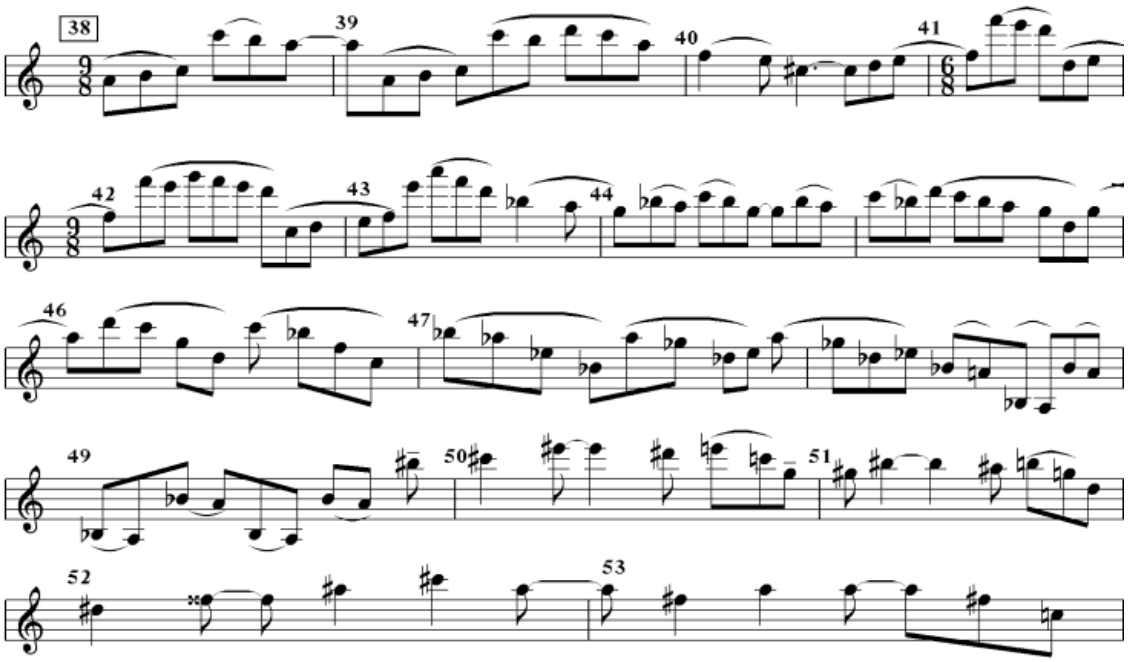
Örnek 11’de gösterilen 32.ölçü ;3.lünün yükselen hareketi ile başlar. BARTOK,33. ölçüdeki yapıda küçük değişiklikler yaparak baştaki motifi 35.ölçüdeki hale getirir ki bu hareket; örnek 7’de belirttiğimiz 24.ölçüdeki 3’lü azalmaların tersidir.Örnek12 örnek 7’den meydana getirilmiştir.

Örnek12;



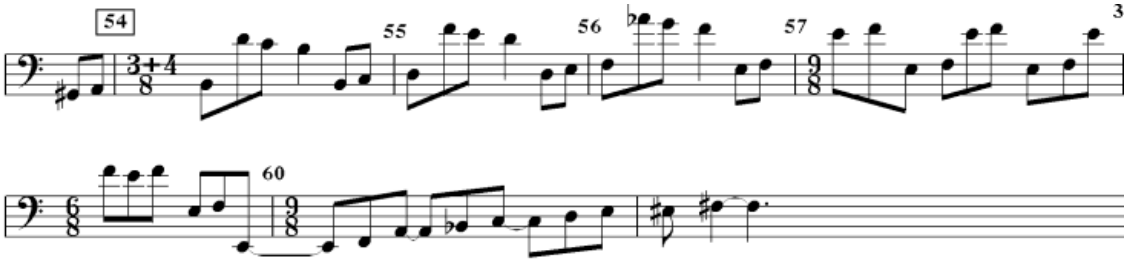
Sonuç olarak diatonik dizi azalan 3.lülere dayanır. Daha sonra BARTOK adım hareketini 3lüleri doldurarak başlatır ve aşağıdaki forma çevirir:

Örnek13

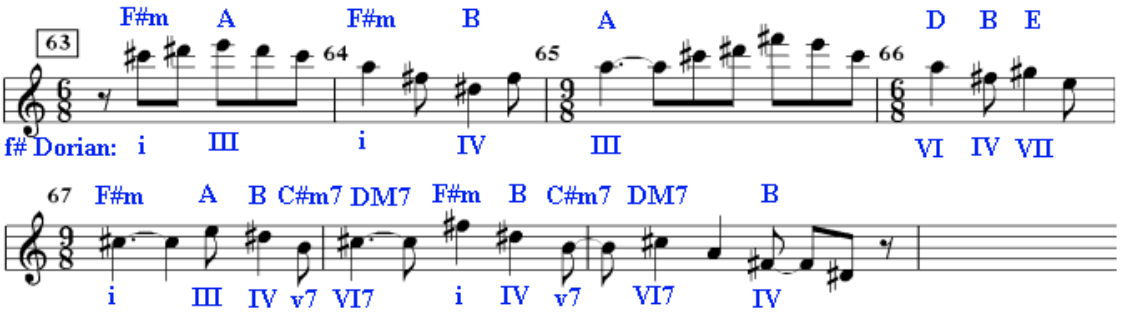


Değindiğimiz bu örnekler ile BARTOK'un eserlerinde kullandığı değişen temaların birleşimi ile oluşan yeni hareketlerin neler olduğu ve bestecinin bunları nasıl oluşturduğu ortaya konulmuş olur. (Eklemeler ve çıkartılan notalar, genişletilen ve kısaltılan aralıklar vb gibi.) Aşağıdaki örnekte bu tür yaklaşımlar görülmektedir:

Örnek14

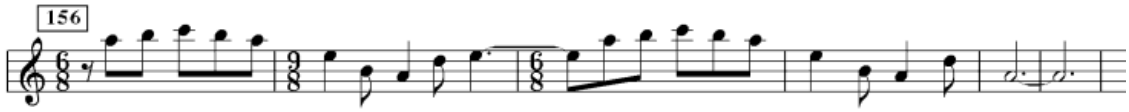


Son olarak bu dönüşümler Dorian diatonic temanın içerisine yerleşir:



Akorlar çoğunlukla BARTOK' a aittir,fakat bazıları temsilidir.15.örnekte gösterilen 156.ölçüdeki hareket, 63.ölçüdeki temanın transpoze edilmiş halidir.

Örnek15



Bela BARTOK'un yukarıda belirttiğimiz 2. yaylı çalgılar kuartetinin,temasının nasıl olduğuna dair örneklerin ışığında esere genel hatlarıyla bakacak olursak;kuartetin l. ve 69. ölçüler arası SERGİ kısmını oluşturur. 1. ölçüden 19. ölçüye kadar *ilk tema 'yı* duyarız. Uzatmadaki zirve esas motifin minör üçlüsüdür. 20. ölçüden 31. ölçüye kadar l. tema yumuşak üçlemeler ile gelişir. 32. ölçüde *2.tema* ortaya çıkar. Bartok burayı f#-a-c#-e# armonisi olarak isimlendirmiştir. 38. ölçüden tutkulu, heyecanlandırıcı melodiye kadar gelişir. 50. ölçüde keman *2.tema 'yı* çalar ve çello partisi de kemanın 36. ölçüde çaldığı gelişmiş *1. Tema* 'yı çalar. Böylece iki tema üst üste gelir. 54. ölçüden sonrası, çello partisindeki heyecanlandırıcı melodinin minör üçlü motifin üzerine gelmesidir. 63. ölçüde *3. tema 'yi* duyarız. Burası sergideki en güçlü vurgulanan yerdir. 29. ve 30. ölçülerin motifsel biçimleri 68. ve 69. ölçüler ile aynıdır.

70. ölçüde GELİŞME kısmı başlar. 1. *ve 2. temalar* canlı bir tempoda birleşirler. 82. ölçüden itibaren *l.temada* şiddetli ritmik değişiklikler görülür. 94. ve 102. ölçüler arasında keman partisi ile çello partisi çakışırlar. Sonuç noktası (Sostenuto) ve Yeniden Sergi 'ye dönüş materyali 82. ölçüdeki motifin köküdür.

117. ölçüde YENİDEN SERGİ kısmı gelir. 1. tema, dinamik renkler olmadan, sabit durağan notalarla kendini duyurur. 132. ve 136. ölçüler arası köprü olarak kullanılmıştır. 136.ölçüde *1. tema* üçleme figürlerle gelir. 141. ölçüde *2. tema 'yı* duyarız. Eklenmiş minör üçlü motifi, 3. bölümdeki yakınan, kederli melodinin önsezisidir. 35. ölçüdeki aşın tutkulu melodi 144. ölçüdeki çello partisinde duyulur ve ağıtsal bir tavır alır. Yavaş yavaş sakinleşerek 1. temadaki armonik formun içine yerleşir.F majör ve kısa bir anımsatmayla Largo'ya gelir. 156. ölçüde *3. tema* yavaş yavaş ortadan kaybolur.

İkinci bölüm, rondo şeklinde yapılandırılmış bir scherzo'dur. Fakat bu bölümde biçimsel bir sorun oluşmaktadır. Bu sorun, gelişme kısmındaki 2/4 lük temaların,

yeniden sergi bölümünde $^{3/4}$ lük şeklinde geri dönmesidir.(Tıpkı BARTOK'un Keman Konçertosu, 2. Piyano konçertosu, yaylılar, vurma çalgılar ve çelesta için müziğinde olduğu gibi.)

2. bölümün(l-283) ölçüler arası sergi kısmıdır.(l-7) ölçüler arasında giriş(iskelet) motifi ve bölümün en önemli temasal bağlayıcı elemanı(artık 4 'lü aralığı) duyulur. Rondo teması(6-68) ölçüleri arasında gelir. Buradaki küçük 3'lü aralığı, Macar,Arap ,ve Romen halk şarkılarının etkisini hissettirmektedir. (69-76) ölçüleri arasında giriş motifi, önce-ters çevrimi sonra orjinal hali ile yeniden duyulur. Rondo temasının gelişimi(77-108) ölçüleri arasındadır. Bu gelişme adım adım artık 4'lülerle Rondo temasına bağlanır. (108-117) ölçüleri arasında bu defa giriş motifini daha da ayrıntılı olarak geliştirildiği gözlenir. (118-138) ölçüleri arasındaki 1. bölüm motiflerinin bitiş notaları, Rondo temasının temel aralık yürüyüşünün çevrimleridir.

(139-152) ölçüleri arasında 2. kısmın gergin majör 7'lileri, Scherzo gibi olan bir "A tempo" ya çözümlenir. Orjinal şekildeki Rondo temasının (182. ölçü), (52-55) ölçüler arasındaki ton grubuna uygun olarak geldiği,geçişte de giriş motifinin bas' da geldiği (153-220) ölçüler arasındaki kısımında görünür.(221-254) ölçüler arasında birinci bölümün elemanları bu defa artık 4'lülerle birlikte gelir ve (255-283) arasındaki ölçülerde artık 4'lülerden çıkıp, tekrar birinci bölümün senkop ritmlerine varılır.

Eserin orta kısmını (284-390) arasındaki ölçüler oluşturmaktadır. (284-303) ölçüler arasında, trio teması uygun bir şekilde, minör 3'lünün basamakları arasına yerleştirilir. Daha sonra(304-327) ölçüleri arasında pizzicato eşliğindeki Şarkı teması trio şeklinde gelir.Bunun temel biçimi (292-293,306-307 vs.)ikinci bölümün motifinin (139-141)yarı ters çevrimi şeklindedir.

(328-359) ölçüler arasındaki bölge “genişleme kısmı” dır.Bölümün ikinci kısmı,ilk olarak scherzo karakterini andıran bir yapıda,sonrada molto esperssivo karakterini andıran bir şekilde (359-390)ölçüler arasında gelir.

(391-479)ölçüleri arası “yeniden sergi”kısmıdır.(391-471)arasında rondo teması ¾ lük olarak yeniden gelir.3/4 lük trio temasından esinlenme ölçüler (472-479)arasında hissedilir.

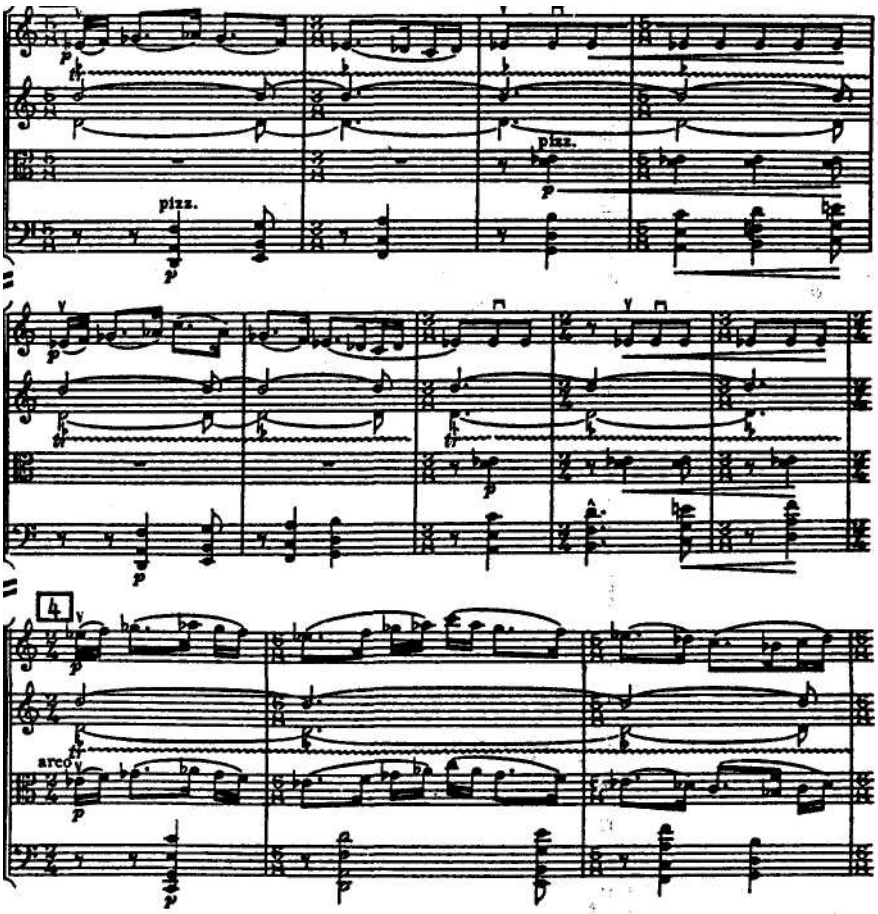
(480-557)ölçüleri arası,bölümün”CODA”kısmını oluşturur.Burada,sesi arka plana çekilmiş karakterlerin prestissimosu ve rondo temasının aynı anda 2/4’lük ve ¾’lük olarak gelmesi gözlenir.

Bela BARTOK'un bazı eşzamanlı yapıda diatonik koleksiyonlarının bulunduğu oluşumlar, 3. kuartetten itibaren görülmeye başlanmıştır.

İki veya daha çok ölçeğin eş zamanlı kullanımı bazen,tek tonluluk veya çok tonluluk olarak isimlendiririliz. Armoni süreci ile ölçülerde ihtiyaç duyulan iki veya daha fazla ton merkezinin aynı anda gösterilmesi problem yaratabilir. Geleneksel düzeyde bir anahtarın kuruluşu için armoni ve melodi etkileşimi gerekmektedir, metinde zıt melodi ve armonilerin olmaması bu etkileşimin gerçekleşmesini etkileyebilir. Etkilerin açıklanabilmesi için bir çok besteci birden fazla tek ton merkezi kullanmıştır.

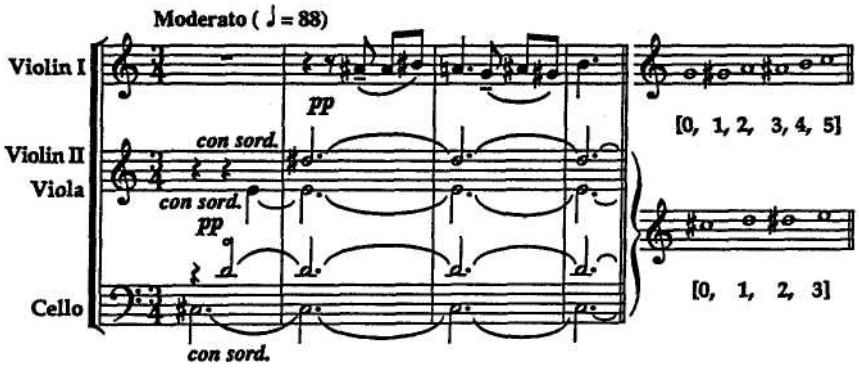
Bela BARTOK'un 3. kuartetinin bir parçası tekli ritmde bir çalışmadır. BARTOK,ritim ögelerini bu çalışmasında geleneksel ritim yapısını kullandığı anlaşılmaktadır.

Aşağıdaki bölümde bu yapı örneklendirilmiştir.



Yukarıdaki örnek, diatonik ölçekte yazılan ve daha sonra tema için gerekli olan farklı noktalardaki tema parçaları için tek tona dönüşen ikinci bölümün başlangıcını gösterir. Tek tonda iki diatonik ölçünün kullanılması 12 ölçü boyunca farklı oktavlarda devam eder. 12. ölçüde gösterilen birleşmiş yapı, başta gösterilen tema ile 7.ölçüde gösterilen ritmik hareketten oluşur.Cello kısmı D'de güçlü vurguyla birlikte beyaz nota kolleksiyonunu kullanarak parçaya Dorian modal yapısını getirmiştir. İlk viyolin melodisi E ve D üzerine kurulu aynı ölçeklerdeki düzeyi kullanmış ve E ; ikinci viyolindeki D ve E seslerine vurgu yapmıştır.

Üçüncü kuartetteki yapı, Diatonik ve tek tona vurgu yaparak iki ayrı temayı karşılaştırmıştır. Kromatik ölçek üzerine kurulu kuartetin başlangıcı aşağıdaki örnekte gösterilmiştir:

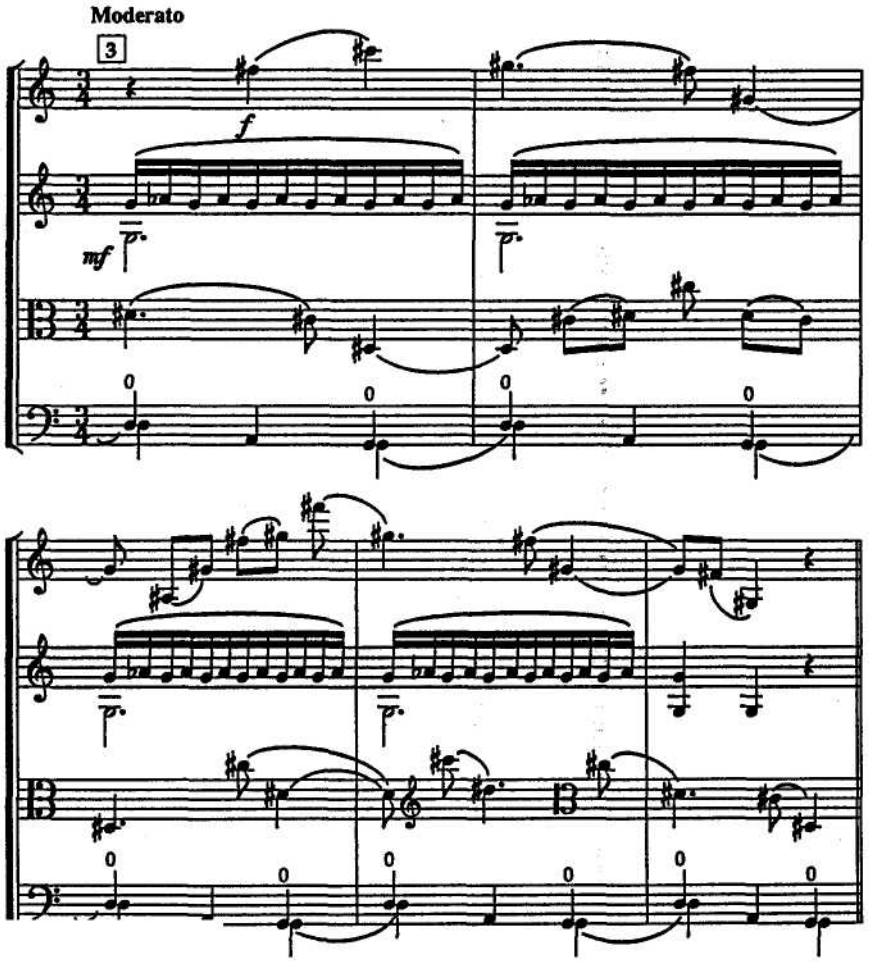


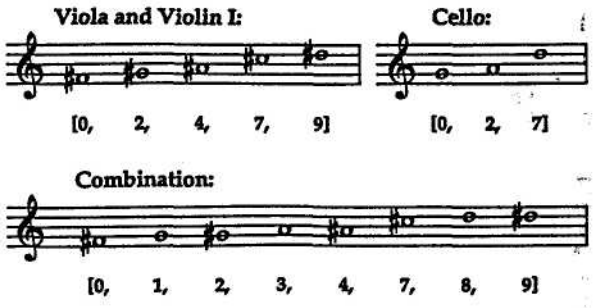
Bu örnekte cello içindeki üçlülerle birlikte ilk viyolin ve violadaki pentatonik ölçü yapısı sıralanmıştır. Her ölçüde tek ton olmamasına rağmen, iki ölçünün birleşiminde bir oktav yükseliş görülmektedir. İkinci viyolinde G ve A^b ye değişen ses titremeleri görülmektedir.

Parça 3. kuartetin birinci bölümündeki yavaş başlangıçtan, ikinci bölüm ile başlayan Allegroya doğru ilerlemektedir. Bu noktada, tek tonlu ve çok tonlu ölçülerin dorukları gösterilmektedir.

Bu eserde BARTOK' un eksik beşlisi, bireysel(tek) bölümlerde yer alır.Kuartet eksik beşlilerin diyatonik ölçülerde birleşmesinden oluşur.Eser içinde Dörtlü akor içindeki üçlü ton üzerine büyük düzey aralıklarla da vurgu yapılır. Eserin sonuç kısmı,içinde kullanılan temalarla benzerlik gösterir.Temaların bu şekilde oluşması kuartetin sergilenmesindeki karmaşıkla farklı bir zenginlik kazanır.

BARTOK'un 3.kuartetinin bazı bölümlerinde diatonik yapıdaki ölçü bölümlerinde birçok tek ton üreten temalar birleştirilerek ifade edilir.Bu tür bir örnek; 3. kuartetin ilk bölümünde,aşağıdaki şekilde gösterilmiştir;





Dördüncü kuartetin ilk kısmı, sonata formda açıklanabilir. Çalışmanın bütünün sonata formunun bir uzantısı olarak; "temaların uzaması" olarak açıklanabilir.

İlk kısımda,farklı yapıda iki nesnenin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Sonata formunda kullanılan temel yapının değişimi ilk göze çarpan değişiklik olabilir.

Kısmın sonata formunda olduğu dört faktörle belirlenebilir. Bunlardan ilki; ana temayı temsil eden 13 ölçüdür.Motif ilk iki barda tanımlanır ve aynı boydaki bir hareketle sürdürülür. Parçalara dönüşmüş bir çok temada görülünceye kadar bu motife "başlangıç motifi" (D Eb E D Db) adı verilir. İlk sunuşta kapanan bölümlerle sonuçlanması ve ikinci sunuşta açılan bölümlerle sona ermesi, hareketler arasındaki farka önemle dikkat edilmesini gerektirir. Eserdeki 14 ile 29.ölçüler arasını bir geçiş olarak tanımlanabilir.Bu geçiş motifi, ikinci ana tema olarak adlandırılan son bölümde oldukça önemlidir. Bu motif; canon yansımasında meydana gelen başlangıç motifidir. Bu, yeni bir hareket olmayana kadar değişimi yalnız bırakmaktadır. 30. ölçünün başlangıcında; ikinci tema ,başlangıç motifinden türemiş birçok karakteristik elemanıyla birlikte gösterilir. Bu, tüm ton elemanlarının görünümleriyle birleştirilir.

Gelişme bölümü (ölçü 49) ilk temayla başlar; violindeki ses titremesi gibi bir titreşim altında cello (ölçü 60) ikinci tema olur. 14-24.ölçülerde görülen motif; yaylanan melodik motif olarak yer alan, ancak minör ikiliye dönüşmüş bir geri dönüş hareketidir. Hareketin başlangıcında yer alan küme hareketinden çok, çoklu akorla eşlik edilmiş ve motif genişleme göstermiştir. Melodi dizisini genişlemesini sağlayan bir çok motif çeşidi vardır. 75. barda motif glissando ve trill olarak basit elemanlara ayrılmıştır. Gelişme bölümü, temayı yeniden yapılandırmaya başlar ve başlangıç motifi kendini gösterir (83.ölçü) ön planda başlangıç motifi, arka planda üçlülerin oluşturduğu zıtlıkla sonuç kısmına geri döner(ölçü 93). Gelişme kısmı uyum içindeki motif ile sona erer. Sonuç kısmı sadece fark edilebilir bir uzunluk ile beklenen biçimde son bulur. Sonuç kısmı, başta duyulan 48 ölçü yerine sadece 42 ölçü uzunluğundadır. Codetta (ölçü 126) başlangıç motifi ile başlar ve zıt hareketler içindeki sıkıştırılmış ölçeklere doğru hareket eder. Bir notanın "normal" olduğunun vurgulanmasında kullanılan en kolay yol olan üçüz figürler ile (ölçü145-159) son bulur. Bu hareket sonata formunda kendine bir yer edinememiş olsa bile BARTOK; sonata formunu düşüncelerinde bir tarz olarak benimsemiştir.

İkinci kısım, ilk kısma göre daha tempolu olan virtüöz çalışması olarak sunulmaktadır. Duraklamalar çalgılardaki *vurguları* değiştirmek için kullanılmıştır. Bu tema, mükemmel beşli içinde artışlar ve azalışlar gösteren yay figürü niteliğindedir. Bu figür, ilk sunumdan daha yüksek olan beşli melodi çalan iki viyolin ve vurgulu akorlar çalan düşük yaylılarda duyulan kromatik ölçek üzerine kurulmuştur. Ritim etnik müzikten etkilenmiştir. Yaylı çalgılarda gitar kullanımı da vardır. Formda ikili biçimde bulunan scherzo ve trio gözlenebilir. İlk 75 ölçü iki bölüme ayrılmıştır; ikinci bölüm ilkine göre farklı bir ton alanı içermektedir.

Ölçü 54 deki yakın taklide benzeyen orta bölüm(ölçü 32) oktavdaki dört parçalı kanonda bir tema sunar fakat çok küçüktür. Ölçü 62 de, Trio için hazırlanan bir 16 ölçülük geçiş stili vardır. İkinci bölümde (ölçü 78), açılan temaya ile ikincideki kanon için tamamlanmamış bir referans vardır. 102 ölçü de, daha ileri geliştirme kısmında bir dizi "glissando" ayarlanır. Bu noktada biçimi anlamak daha da zor bir durum alır (ölçü 36). Bu kısım hafif Glissando ve oynanan sulponticello stili ayarlamaları üzerine kurulmuştur. Bu noktadaki vurgu , oluşturulan vurgular, ilk kısmın kounterpoint aktivitesinden daha fazla düşer ve scherzo'nun bir bölümü tarafından takip edilir. Scherzo'nun ortasında temanın bileşiminin özetlemesi sunulur. Ve yeni tematik materyal olarak tamamlayıcı geçiş motifi görülmeye başlar. Bu canlı hareket, bir canlı (animated) final (coda) ile sonlandırılır. Glissando stilleri tekrar alt planda hızlı skala, ses titremeleri (trills), pizzicato ve sul ponticello eşliğinde ön plan olarak döner.

Üçüncü kısım önceki iki kısımdan tam bir farklılık gösterir. Üçüncü kısmın genel düşüncesi, armoninin statik bloklarının altyapılarıdır, ki bu armonik ortamın içerisine melodilerin çözümlenmeleridir. Baştanbaşa ilk iki kısım, counterpoint baskınlığı altındadır; üçüncü kısım tümüyle tek ses tabanlıdır. Kısım kromatik bir cello çalımı ile başlar, akortlarla güçlendirilmiş recitative-like (benzeri) melodi eşliğinde devam eder.Bu akortlar, "vibrato" ve "non vibrato" arasında timbredeki değişim öneren bir alternatiftir. Sonrasında, daha serbest (özgü) çalan, doğaçlama melodi olarak ilk violin gelir (ölçü 35). BARTOK' un melodiye girişi, melodinin tam olarak ortaya çıkmadan önce küçük parçalar kullanması BEETHOVEN tarafından etkilenmiş gibi görülür. İkinci violin "agiated" melodi ile başlar (ölçü 42) ve cello ile ilk violin (ölçü 55) arasında oluşan taklit ile ilk melodiye bir dönüştür. Bir durağı takip eden, tekrarlanan bir coda vardır, ki bunlar bir özet kullanımı ve melodik kalıntılar

oluştururlar. Bu melodi, eşlik eden akortları içeren notaların kaçındırılması açısından kayda değerdir.

Armonideki dikkate değer bir faktör, ritimsel yapının akortsal içeriğinin nasıl yapılandırıldığıdır. Açılış ve kapanış bölümlerinin özellikleri aynı içeriklidir fakat son bölümlerinde yapısal olarak farklıdır.Açılış akorunda, bir majör saniyesinin aralığı baskınken kapanış yapısında 5 lilerle oluşan yapı vardır. Durak yeri ölçü 41 de oluşur, ki burada tam 5li yapı tam 4lüye döner. Armonik ve melodik hareket, Macaristan stili melodiye katılımı çözümler. Kapanış 8-ölçü teması ile iki eşit parçaya bölünür, ki buradaki ilk parça, bir ana nota etrafında hareket eden karakterin daha fazla doğaçlanmışıdır. Bu temanın ikinci bölümü, bir melodik yay fikrine, temanın birinci bölümündeki yapısında tek ton olamaya başlayarak, daha fazla katkıda bulunur.

Bu kısmın orta bölümü farklı biçimde gelişir. Melodi kendi doruğuna ulaştığında, küçük parçalara dağılır. "Agitato doruğunda" melodik karakter, temanın ikinci kısmındaki değişim tarafından takip edilen tek bir nota söylemine dönüşür.Ruhsal durum, çalınan cello ve minör kanon tipi violin eşliği ile sakin bir hal alır.

Daha önce de belirtildiği gibi, 4 ncü kısım, ikinci kısımdaki yay yapılı ana temanın geniş kapsamlı benzeridir. İkinci kısımdaki gibi, tempo önceki kısımdan daha hızlıdır ve ritmik yapı yine Macaristan etkileri içerir. Timbre, tüm kısmın pizzicato (tek notalar, çift stoplar ve Bartok pizzicato) çalınması amacıyla değiştirilmiştir. Tema, 2. kısım temasının benzeridir fakat bu bölümde önceleri kromatik gesture olanlar diatonik olmaya başlarlar. İkinci temada görülen 5'linin, dar alanında oluşması önemlidir, kısım 4 deki süre bir oktavın üzerine genişletilmiştir.

Bu kısmın ikinci bölümü (ölçü 45), ikinci kısımdaki "trio" bölgesi ile ilişkilidir. Ayrıca bu kısım, melodi ve eşlik arasında ilginç ritmik ilişkileri ortaya çıkarır. Simetrik 8-ölçü melodisi, asimetrik olarak bölümlenmiş akortsal yapılar tarafından eşlik edilir. Hatta burada, ikinci kısımdaki gitar tekniğine uygunluğu ile dikkati çeker.Kullanılan bu temalar folklorik tema çizgisine (ölçü 88-90) benzerler. Yine bu kısım, BARTOK' un pizzicato'sunu, ki bu, parmakla çalınan güçlü string lerin geri çarpmasının yapılışıdır. Scherzo teması, fugato yapısındaki bir yineleme geçiren (ölçü 88), iki kısımlı küçük bir kanon oktavı olan, cello ve violin arasında yer almaktadır. Gelişmeye benzer olarak, ritmik taklitler ve terslemelerin açıklaması olarak tematik materyal bozulmuştur. Bu iri

parçalar bir birine ayna eğilimi gösterirler. Coda, Scherzo temasının son bölümünden elde edilmiş materyaller sunar, fakat daha bağımsız bir doğaya sahip olmaya meyillidir.

Yaya benzer olan form stilini tamamlamak amacıyla, 5.kısım, ilk kısımdan çıkarılan tematik materyali birleştirir. Tema, STRAVİNSKY benzeri asimetrinin eşliği şeklinde vurgulanarak bildirilir. İlk kısımdaki ikincil temada ilk olarak ne vardıysa, şimdi 5. kısımdaki prensip temasında o vardır. Bu kısaca, Macaristan tadında tema, tersine çevrilmek suretiyle değiştirilmiş, ses perdesi değişmiş, ve genişletilmiş gibidir. Sunulmuş olan bu tema,belirtilen ölçüde iki oktav daha yüksek duyulur.Fakat tersine çevrilmiş bir minör gibi sunulmuştur. (ölçü 23)Diğer çeşitli varyasyonları takip ederki(ölçü 31-37) içinde aralıksal yapısı dışarıya genişletilmiştir.Farklılaştırılarak çoğaltılmış ikinci kullanımı oluşturmak için bu kısımda tema değiştirilmiştir, etnik Doğu-Avrupa müziğinde bulunan göze çarpan aralıklar kullanılmıştır. Bu aralık çeşitli açılarda en önemli özelliktir, tekrarlanması bakımından ve "pizzicato" ölçeği ile kombinasyonu açısından önemlidir.

Bu yapıdaki tema ve tersine dönüşümü, ölçü102 ye kadar bir çok materyal sağlar, ki bu bölüm 4'lü armoni durumu ve bir genel duraklama ile sona erer. Bunu kısmın ilk başlarında görülen açık bir özet izler, fakat şöyle değil ki, müziğin devam eden bir şekilde düşen 3lülerle rahatsız edildiği ve her daim oktavlar içinde (bu biçim son kısımdaki tema ile benzerdir).Özet başlar (ölçü 238), ve iş "esas temanın" güçlü ifadeleriyle son bulur.

Son bölümdeki ilk tema parçalar halinde sunulur.Azalan 3'lülerin tekrarlanmaları arasında sinyal veren yeni ortaya çıkan bir parça, Ölçü 272 de oktavların tümünün birliği tarafından çalınan bir melodi olarak duyulur. Halk ezgileri, bu kısmın tüm tematik elemanlarıdır.Dans ritmi, azalan 3'lüler ve uzun notalar, başlangıç-motifin ortaya çıkmasını sağlar. Final (ölçü 344) olarak "Scherzo" geçişi tekrardan çağrılır ve başlangıç nedeni tüm eseri tamamlar.

Oldukça ayırt edici bir çok özellik vardır ki bunlar 4. Kuartet de göz önünde bulunmaktadır.Bunlardan biri geleneksel temaların olmayışıdır; eser, tümüyle hareket ettiricilerin (güdülerin) varlığıyla ve geliştirilmiş halleriyle hayatta kalmaktadır. Bu, kısım 1 e kısım 4 de apaçık görülmektedir, ki aynı motifli deseni paylaşırlar. Kısım II ve IV de aynı fikirleri paylaşırlar, fakat bunlar diğer kısımlarda meydana gelen dönüşüm işlemlerinden çok varyasyonlar olarak gözlemlenebilir. Bu sadece kısım III de görülür,

ki burada kendine özel bilgiler içerir. Hatta bu kısım üçlü formdadır, bu nedenle kuartetin diğer kısımları birbirleriyle paralel olarak gözlemlenebilir.II nci kısım ile IV ncü kısım arasında benzerlik görülür. Kısım I in başlangıcındaki cello ve viyolanın kromatik çizgilerini içerirler, E den B ye ilerleme ve E ye dönüş. Bu yol kısım I ve IV deki temel güdülerin açılımı olarak da görülebilir, ki aynı yönü izler, fakat uzak ve az notalıdır.

Bütün eserdeki temel yapı, basit folklorik motiflerdir.B den Db ye hareket eden ardıcıl ara notaları ve birbirini izleyen basit ritimlerdeki B ye geri dönüşleri içerir. Bir diğer nüans ise tüm eserdeki temel yapının birbirine bağlanmış tonsal yapılardır. Kısım I ve IV "C"nin hissedilmesi ile biter, majör veya minör olması gerekli değildir, fakat armonik bölgenin bir yerlerindedir. Kısım II ve IV kısım II deki majör üçlünün üzerinde bir armonik ve kısım IV ün altındaki bir majör üçlü his ile sona erdirilir. Bu şunu gösterir ki, kuartetin en geniş seviyesinde güvenilir genişlemeler vardır. Ve hatta, kişisel kısımların uzunluklarında tabakasal simetriler vardır. I nci, III ncü ve V nci kısımlar yaklaşık olarak 6 dakika uzunluğundadır ve II nci ile IV ncü kısımlar yaklaşık 3 dakika uzunluğundadır.

Bu eser ". . analiz boyunca polifonik metotların genel kurallarının uygulanışı açısından kayda değerdir.BARTOK her ne kadar kanonların kullanımını kullanışsız bir biçime getirmiş olmasına rağmen bu parçada sayısız kanonlar vardır. BARTOK un kanonları kullanması görülmedik bir tarz olsa da, eserin bu bölümünde sayısız kanonlar vardır. Görünüşe göre kendisi, kişisel çizgilerin bağımsız yürütülmesinden dolayı armonik lezzetin ayrıntılarından daha fazla endişelidir. Bu, kendisinin, bu kısımdaki bireysel bölümlerde sınırlamalar olmaksızın serbest eserler yazması kadar, serbest canonlar kullanması olarak tanınır.

Bela BARTOK; 5nci yaylı çalgılar kuartetini 1934 yılında yazmıştır. Bayan Sprague-Coolidge tarafından ısmarlanmış olan bu eser ilk kez Washington'da Colisch Kuartet tarafından 1935'de seslendirilmiştir. Bartok bu eserde en ince biçim ve Kontrpuan buluşlarını, tüm eseri kapsayan trajik bir anlatımda gerçekleşmiştir. BEETHOVEN 'ın son kuartetlerine oldukça yakın bir havası olan bu eser boyunca çok derin ve asil bir hümanizma gündemdedir.

Bu eserde BARTOK' un gerek oda müziği gerekse orkestralı eserlerinde yer verdiği "Yay-Simetri" yapısı (Archlike Symmetry) kullanılmıştır. Bu yapıyı hem

bölümlerin arka arkaya gelişinde, hem de bölümlerin iç yapısında görmek mümkündür. Eser beş bölümlüdür. Birinci bölüm (Allegro) Sonat, ikinci bölüm (Adagio molto) lied, üçüncüsü (Scherzo) da halk dansı nitelikleri taşırlar. Dördüncü (Andande) ve beşinci (Finale: Allegro Vivace) bölümlere ad vermek zordur. İlk ve son bölümler motifsel benzerliklerle birbirleriyle ilişkilidir. Örneğin birinci bölümün birinci teması, son bölümdeki "Fugato" kısımda tekrar görünür. Bunlar, BARTOK' un folklor araştırmaları sonunda özümsediklerinin doğaçlama yoluyla yansıtılışından oluşan yepyeni formlardır. Beşinci kuartet de bir öncekinde olduğu gibi, Sonarite çeşitliliği, armonik buluşlar, ritmik komplikasyonlar ve yapısal özgünlükle insanda büyüleyici bir şaşkınlık uyandırır. Yukarıda belirttiğimiz "Yay-Simetri" yapısını şu şekilde gösterebiliriz;

Allegro	Adagio Molto	Scherzo	Andante	Finale
(A)	(B)	(C)	(B)	(A)

Beşinci kuartetin bölümlerin sıralanışı, bu eserden altı yıl önce yazılmış olan dördüncü kuartetteki sıralanışa benzer. Bu eserlerde beş bölümün ortasında gelen, bir ağır bölümdür. Öncesinde ve sonrasında "scherzo" karakterinde iki bölüm gelmektedir. Tüm eserin tonal merkezi Si bemol' dür.

Eserin birinci bölümü "Sonat-Allegro" formunda olup, "Yay-Simetri" tipi bir yapılanmaya sahiptir. Bütününde sonat formu, -ABA- tarzı üç ana kesitli bir biçimlenmeye sahiptir. BARTOK bu biçimlenmeye ek olarak yeniden sergi kısmında temaların sıralanışını sondan başa doğru dizmiş ayrıca temaların aralıklarını da "ayna" yöntemi ile çevirmiştir. Sonuçta, tüm bölümü kapsayan şu tip bir şema karşımıza çıkmaktadır:

1.Tema 2.Tema 3.Tema GELİŞME 3.Tema 2.Tema 1.Tema CODA

Bölümün 1 . ile 58 . ölçüler arasında "Sergi" kısmı bulunmaktadır. Bu kısım üç tema içermektedir. Bölüm 4 çalgıda da eserin merkez sesi olan si bemol sesinin değişik ritimlerde duyulması ile başlar. 1 . ve 14 . ölçüler arasında işitilen 1.tema, 8 . ölçüden itibaren viyolonsel ve viyola da başlayıp besleme hareketle bir yoğunlaşma içine girer. 1. temanın 1. piyano konçertosundaki temanın ritmik yapısı ile aynı olduğu göze

çarpmaktadır. 1.tema oktav atlamayla tekrarlanır ve sib mi, la işbirliğiyle devam eder. Mi-La motif tekrarları, Fa-Si tekrarlarından üremektedir. Oktavlarla katlanan üst iki partinin altında diğer partiler de yavaş yavaş hareketlenirler ve yoğunluğun sonunda aynı seste birleşirler. Üst partiler mi-la hareketini teslim aldıktan sonra alt iki parti bir çizgide akarken gerginlik iyice artar ve geçiş bölümü hazırlanır. 14. ölçüden itibaren bir köprü duyulur. Buradaki kanonik girişler ve 32 lik hareketler bizi 25. ölçüden başlayan 2. temaya sürükler. Geçiş bölümünün sonunda temaya ait olan ritmik yapı hareketlendirilerek tekrar edilir. Zaten bu ritmik yapı sürekli kullanılır.

2. tema geniş aralıklardan oluşan atlayışların hareketi ile oluşur. Tema iki kemanla çalınırken diğer iki parti kontrpuanla eşlik eder. 2. temanın önemli bir melodik özelliği de, oktav çizgilerle hareket etmesi ve sürekli olarak do çizgisine atlamasıdır. BARTOK' un eserlerindeki iç dinamizmin genel özelliği olarak; bir tarafta sabit değişmeyen durgun bölüm giderken diğer çizgilerin gergin atlamalı değişken bir anlayışta olduğu söylenebilir. Ölçüsel değişkenlerle varolan melodi zirve noktasında baştaki ritmik temanın aniden çıkmasıyla kesişir (36-44. ölçüler). Bu anlayış BARTOK' a has bir enstrümantal yazı tekniğinin en önemli özelliklerindendir. 24 ile 37. ölçüler arasında gözüken 2. temayı 37. ölçüden itibaren 1. temanın çeşitlenmiş bir tekrarı devam eder. Bu tekrar sırasında 1. tema 16 lık hareketlerle kırılır ve yerini 44. ölçünün 2. yarısında 3.temaya bırakır. Bu temanın lirik karakteri daha önce duyulan iki temaya zıtlık oluştursa da, motifsel malzemesi 1. temayla yakından ilişkilidir. Burada yine kanonik girişler ve imitasyonlar gündemdedir. 45. ölçüden itibaren gelen yeni dolce karakterin teması, şimdiye kadar süregelen enerjik, sert etkilere kontrast oluşturmaktadır. Uzayan pedal notalar akıcı dolce temayla işbirliği sağlıyor. Aynı zamanda buradaki temalar kontrpuantik yazı tekniğine göre yazılmıştır. Atlayışlardan sonra oluşan tetrakort phrigien modundadır ve oluşan iki ayrı tetrakort bir araya gelerek oniki ton müziğini oluşturuyor.

59 . ölçüden itibaren "gelişme" kısmı başlar. Burada 1. ve 2. temalar geliştirilir. 59.ölçüde 1. temanın başı "mi" üzerinden duyulur. Bu temanın 2. yarısı ise değişik sesler üzerinden düz ve çevrilmiş olarak tüm partilerde duyulur. Bu gelişme sırasında 1. ve 3. temaların akrabalıkları iyice belirginleşir ve 3 temayı andıran motifler değişik partilerde görülür. Ritmik ve Kontrpuantal yoğunlaşma 86 . ölçüde 2. temaya çözülür ve buradan sonra 2. tema işlenmeye başlar. Ritmik sıkıştırmalar motif tekrarı ve motif

dönüşümleriyle eserin başından beri süren gerginlik doruk noktasına çıkar. 126. ölçüdeki yapı da her ne kadar 1. temaya dönüyor gibi gözükse de bu kesit sadece "yeniden sergi" nin ilk teması olan 3. temaya dönüşü sağlayan bir köprü niteliğindedir. 132.ölçüden itibaren "yeniden sergi" kısmı duyurulur. Burada gelen bütün temalar çevrilmiş durumdadır. Ayrıca temaların sıralanışı da sondan-başa doğrudur. 3. temanın ilk notaları viyola partisindendir. Burada eşlik ve Kontrpuantal planların çalgılanması da yeniden serginin tersidir. Yeni tema tümüyle aynaya tutulmuş gibidir. 3.tema 146. ölçünün son vuruşuyla 2.temaya bağlanır. Bu tema da çevrilmiş olarak gelir. 159.ölçüye kadar yüksek bir gerilimle süren ikinci tema, 160.ölçüde yerini 1.temaya bırakır. Bu temada çevrilmiş olarak duyulur. Ancak eksik 7 li akorlarıyla beslenen temanın 2.yarısı, üçlemelerle dönüşüme uğramış olarak duyulur. Buradaki sıkıştırılmış girişler ve çıkıcı gamlar bizi 177.ölçüdeki "koda" kısmına sürükler.

Koda 1.ve 3.temaların elemanları üzerine kurulmuştur. Tüm koda boyunca sıkıştırılmış kanonik girişler, üçlemeli ritimler üzerinden duyulur. 194.ölçüde ani bir tempo artışı söz konusudur. Buradaki ters hareketler ve partiler arasındaki kontrpuan, yazıyı oldukça yoğunlaştırarak doğal bir "crescendo" oluşumuna neden olur. Uzun bir "tornando" ve "crescendo" ile 210.ölçüde bölümün ilk temposuna düşülür ve 1.tema ilk gelişindeki gibi duyulur.Bölüm, 3.temadan türemiş olan üçlemeli motiflerin kanonik girişlerinin duyulmasının ardından, tüm çalgıların katıldığı altı notalık ters hareketlerden oluşmuş bir tekrarla, si notasında son bulur. Kısacası bölümün analizini şu şekilde özetleyebiliriz:

1-14 .ölçüler 1.tema

14-24.ölçüler geçiş

24-44.ölçüler 2.tema (37-44.ölçüler arasındaki bölüm, 24-37.ölçüler arasındaki fikirlerin geliştirilmiş halidir)

44-58.ölçüler 3.tema(diğer temalara göre kontrast oluşturur. İlk temayla motifsel olarak bağlantılıdır.)

58-132 . ölçüler gelişme bölümü (Birinci ve ikinci temalar bu bölümde gelişmiştir. Eserin zirvesi 126.ölçüdedir.)

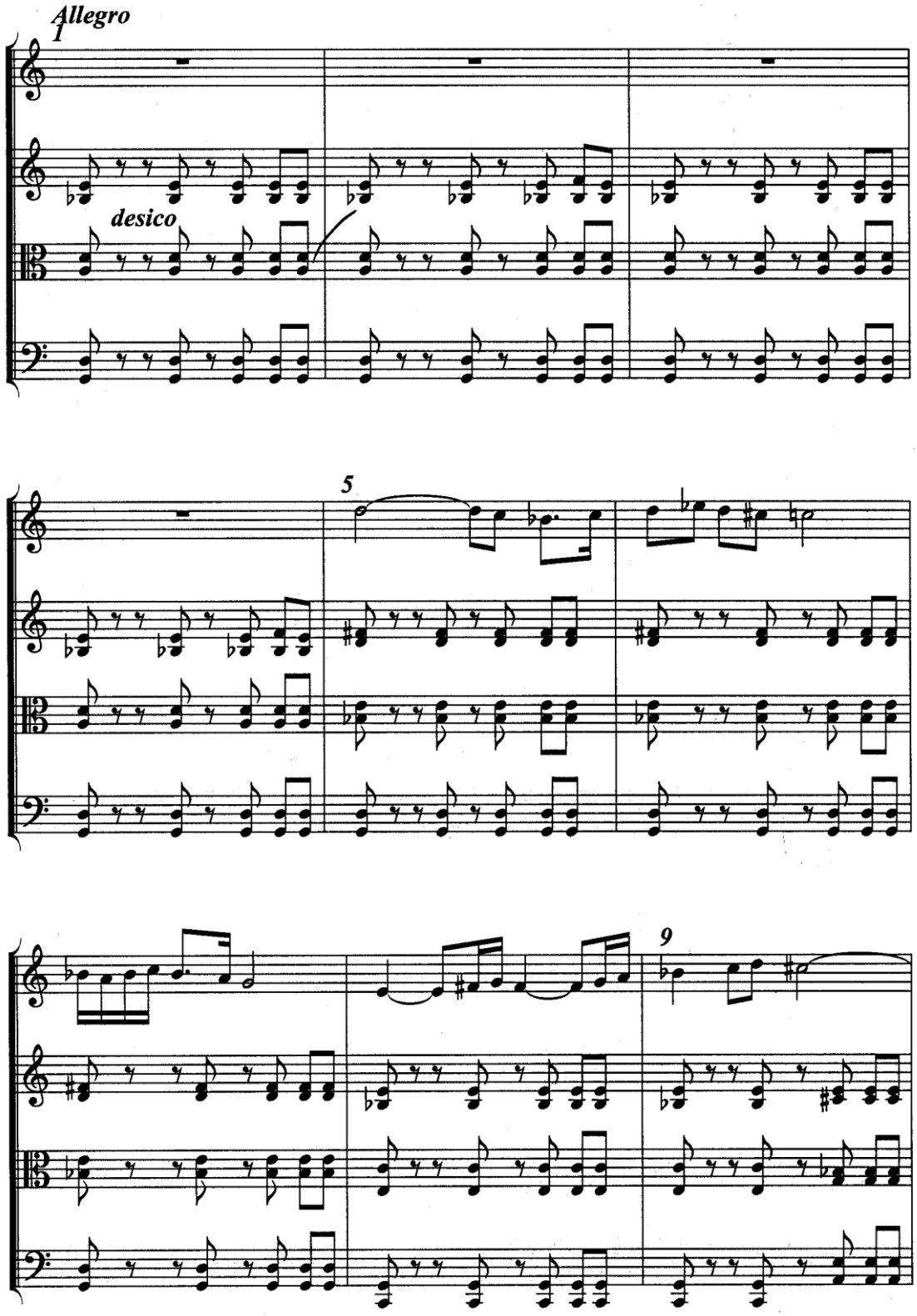
132-176.ölçüler de temalar tersine çevrilerek yazılmıştır (132-146.ölçülerde 3.tema değiştirilerek sunulmuştur. 146-159.ölçüler 2.temanın çeşitlendirilip çevrilmiş

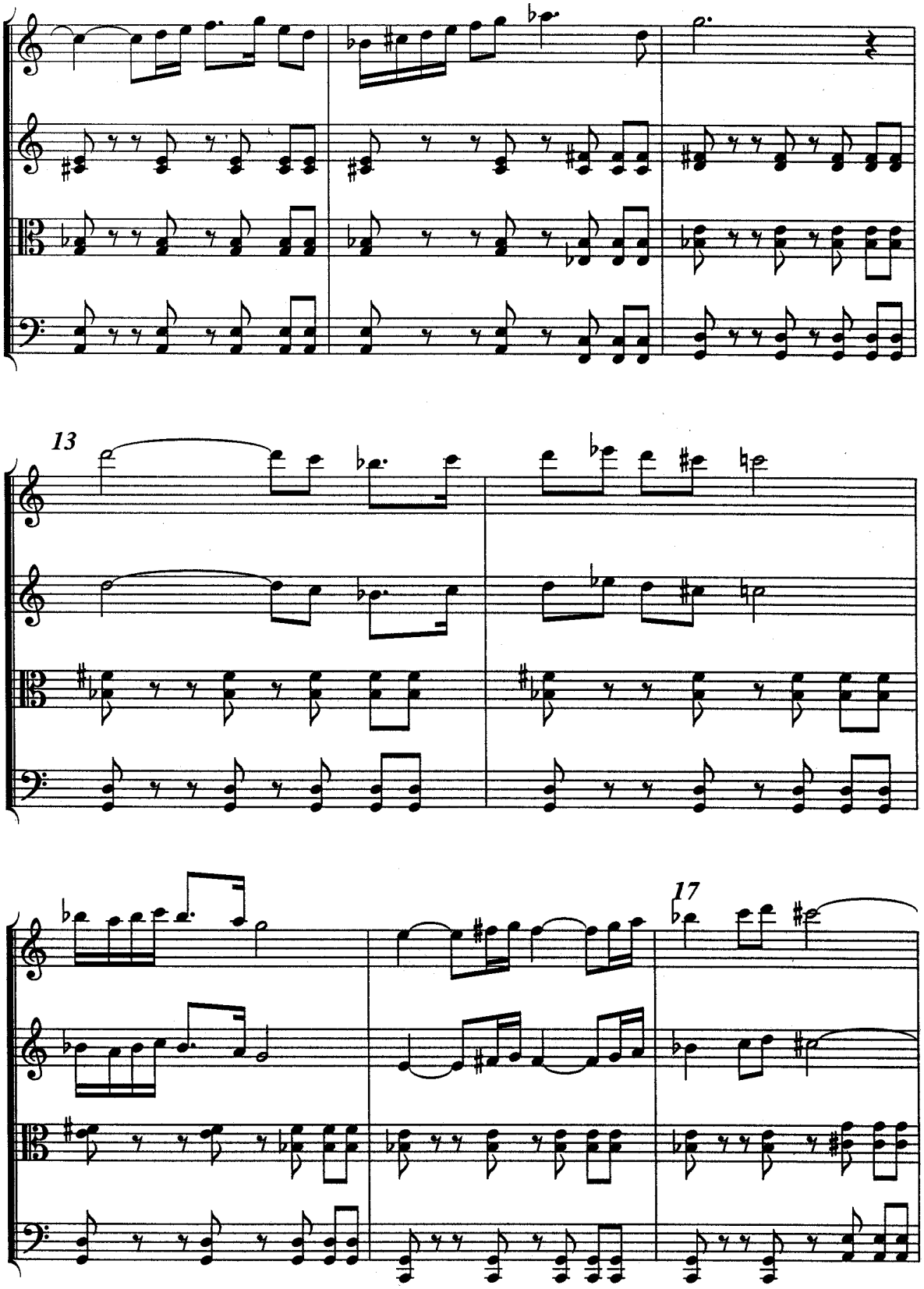
hali ile sunulmuştur. 159-176.ölçüler 1.temanın zenginleştirilmiş ve ters düz edilmiş halidir)

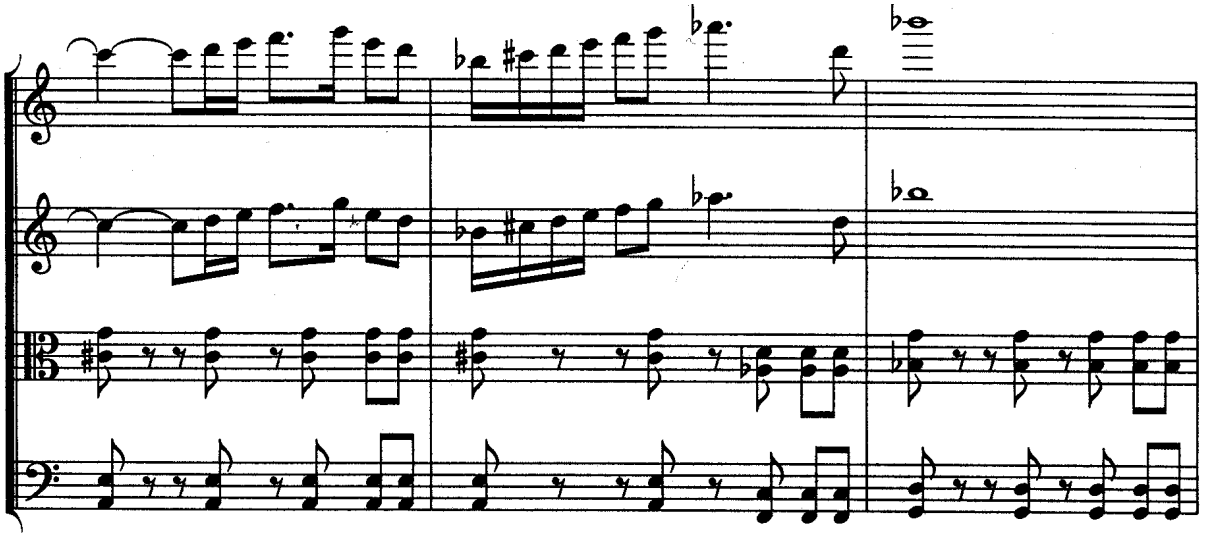
176-218.ölçüler koda (1.temadaki motiflerin tekrar kullanıldığı görülür)

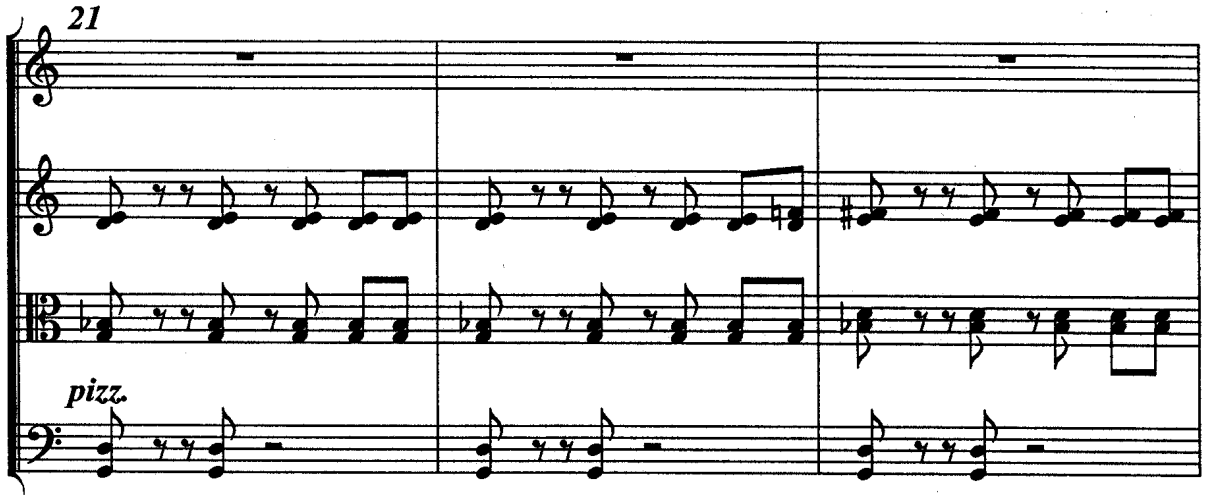
Bela BARTOK' un 1939'da son olarak yazdığı altıncı kuartette yine yeni bir biçim anlayışı içinde araştırmalar yaptığını görmek mümkündür. Yapıtı meydana getiren dört bölümün başında aynı hüzünlü tema (mesto) bulunur, ama her ortaya çıkışında yeni bir yapıda sunularak işlenir. Bu son Kuartet Marcia bölümü ile başlar. Bölüm içerisinde kısa motifler hemen aşağısındaki üçlü hareketlerle izlenir. Motif orta sese tekrarlanırken iki dış partide sekizliden kontrapunt vardır. 25-35 arasında ara müziği görülür. 35.ölçüde 1.motif ters yön taklitleri kazanırken yeni bir motif gelişir. Bu motif hemen sonra koşut 7'li ve 9'lularla ve ters devinimle sürdürülür. Ölçü 43 ve 59 dan itibaren yeni bir motif eskisi ile birlikte düz ve ters edilerek gelir. 73.ölçüden itibaren coda bölümü gelmektedir.

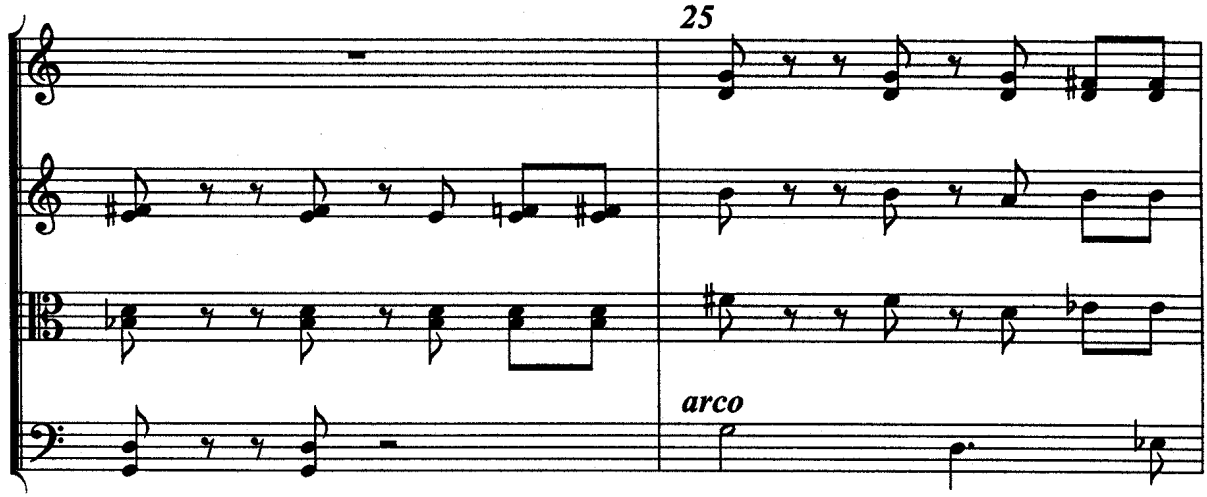
II. ÇÖZÜMLEMEDEN ELDE EDİLEN DEĞERLERE GÖRE YAYLI ÇALGILAR İÇİN BİR KUARTET YAZILMASI

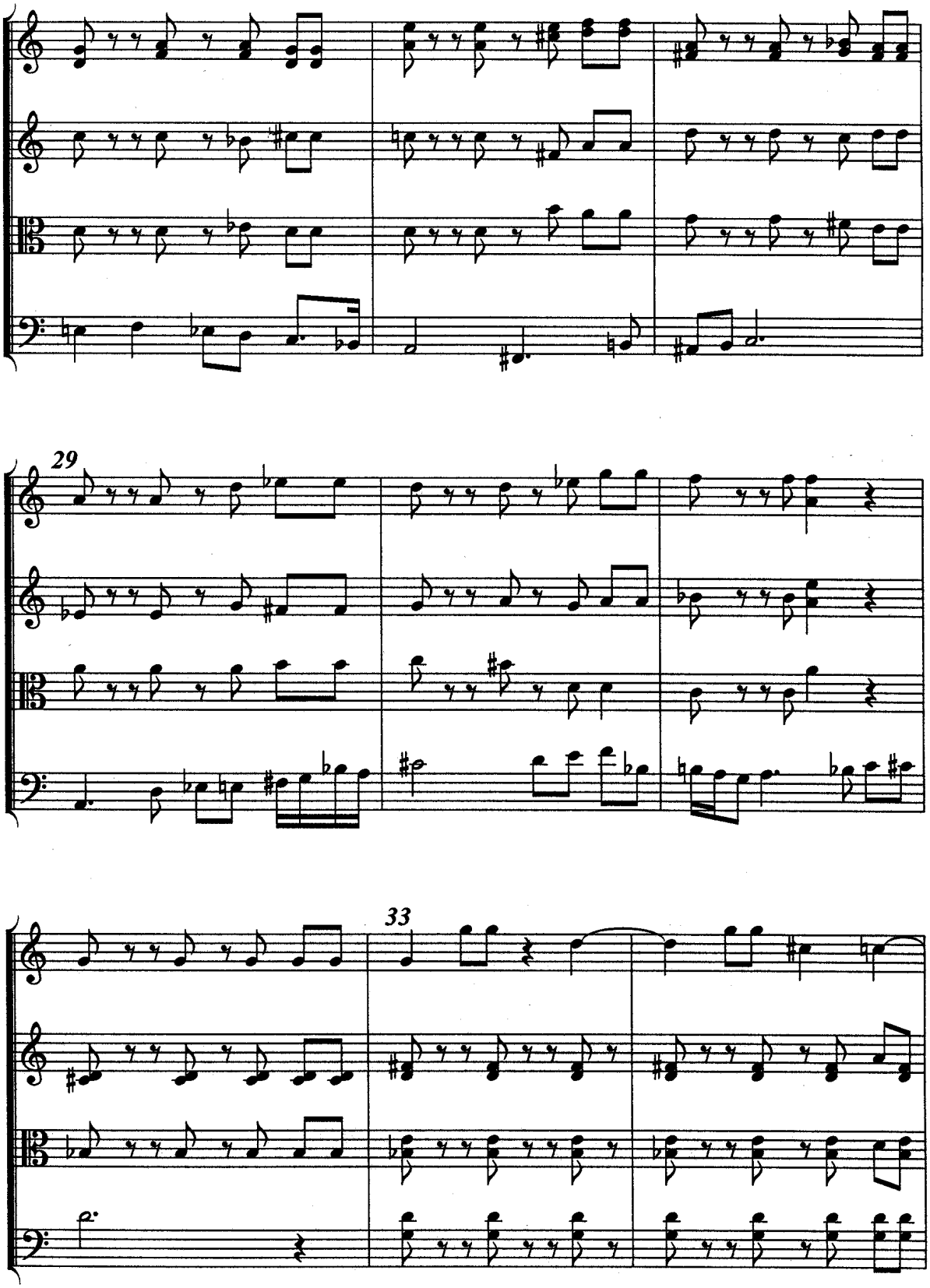

Allegro
1
desico
5
9

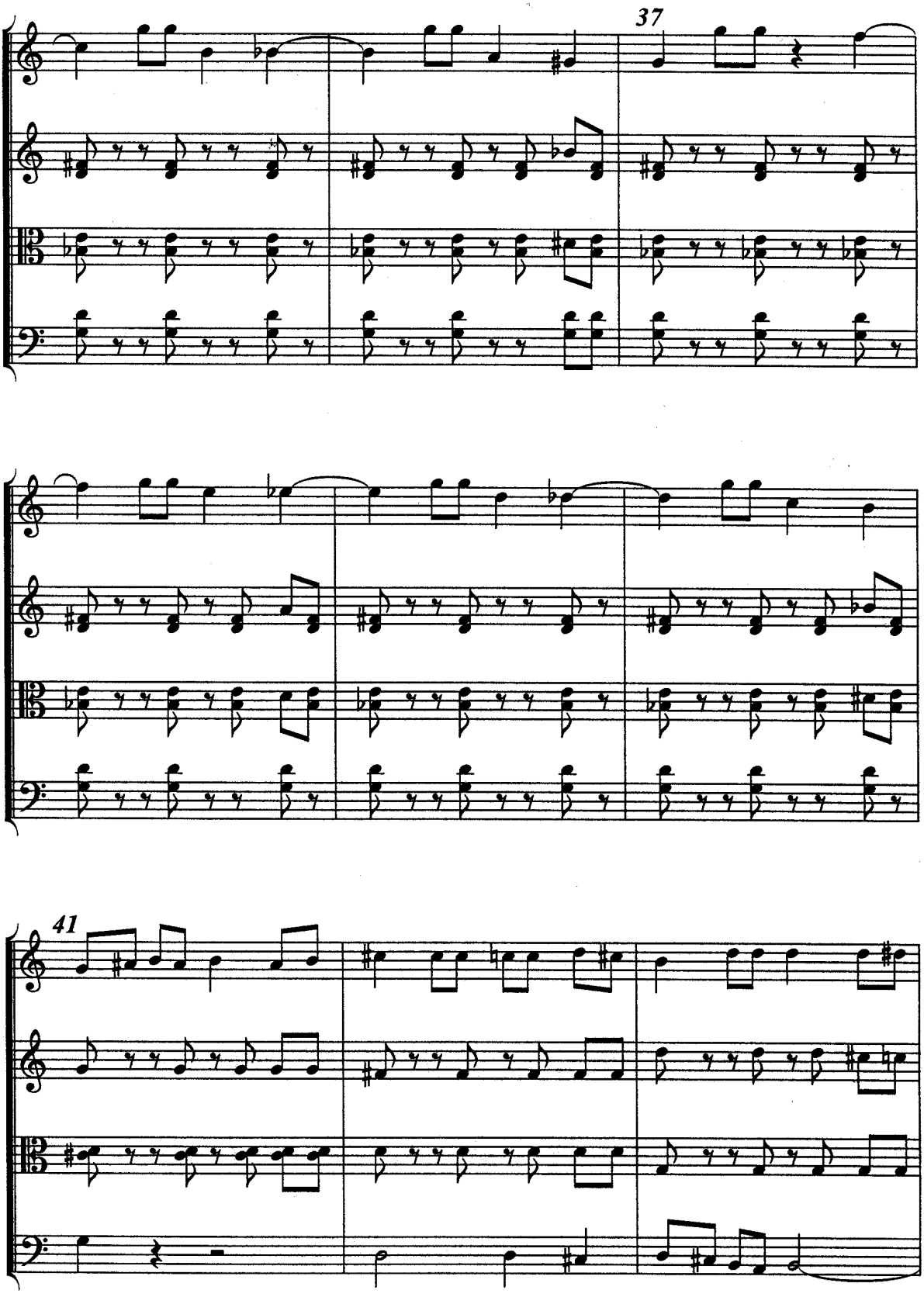

13
17

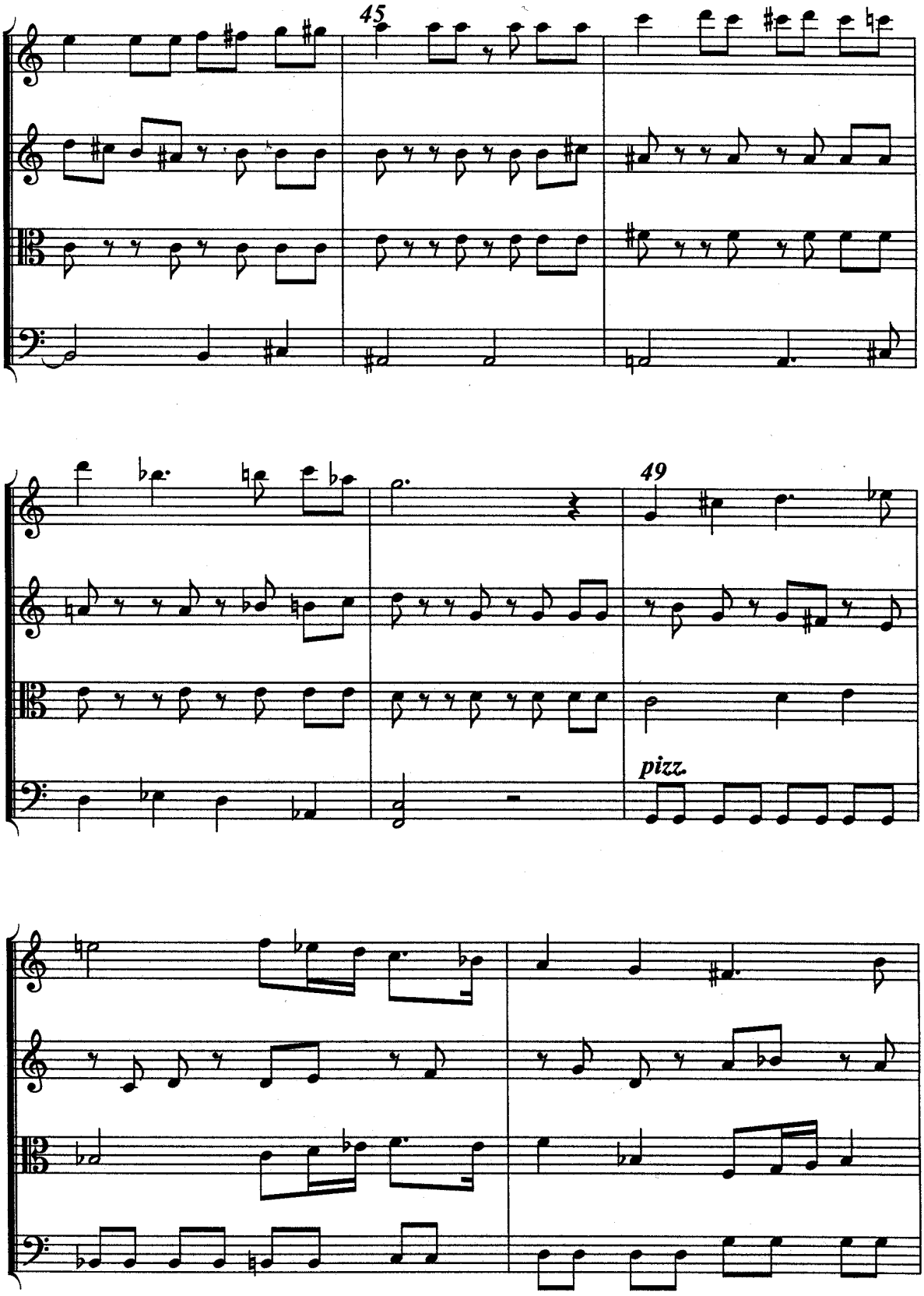


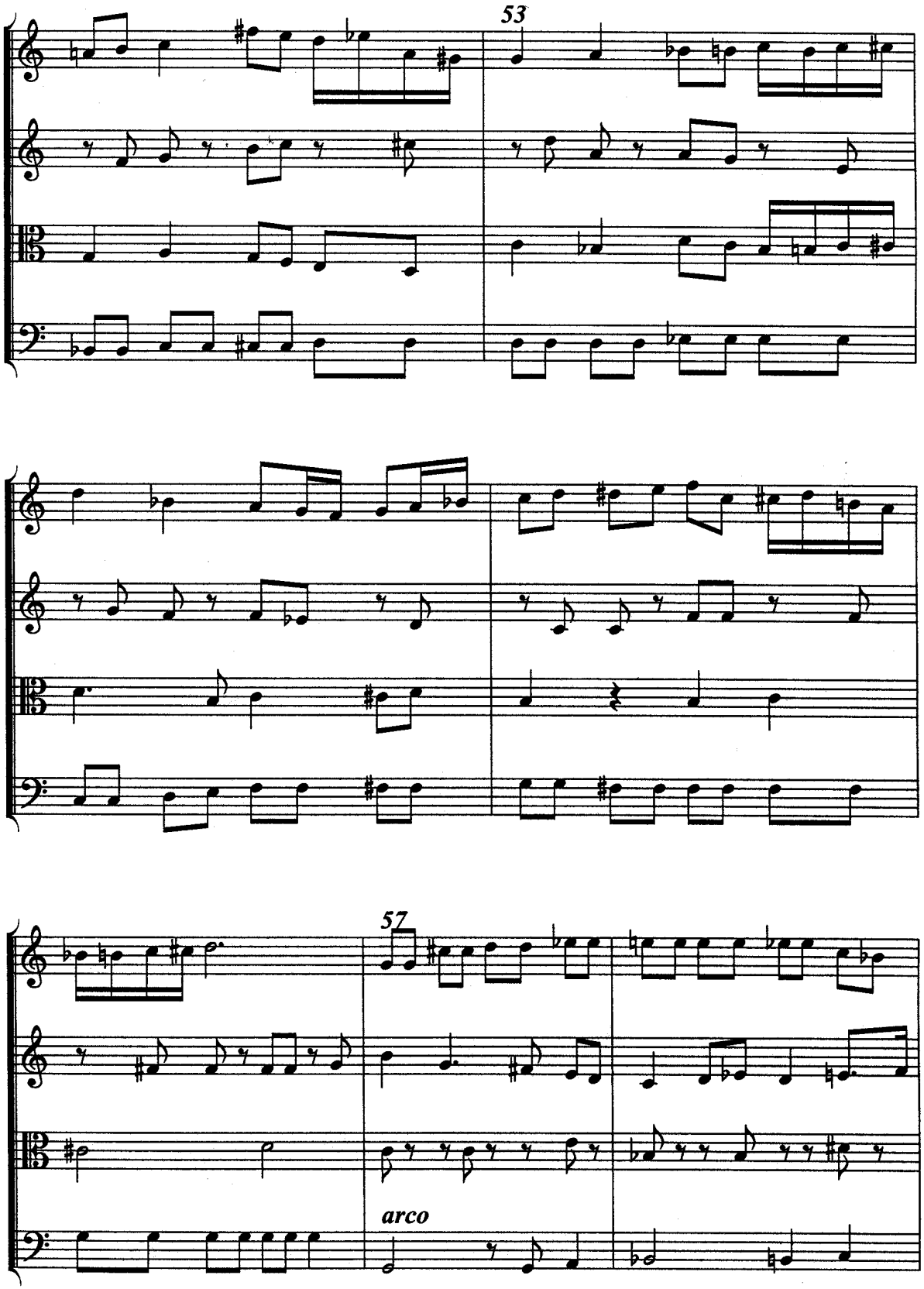

21
pizz.

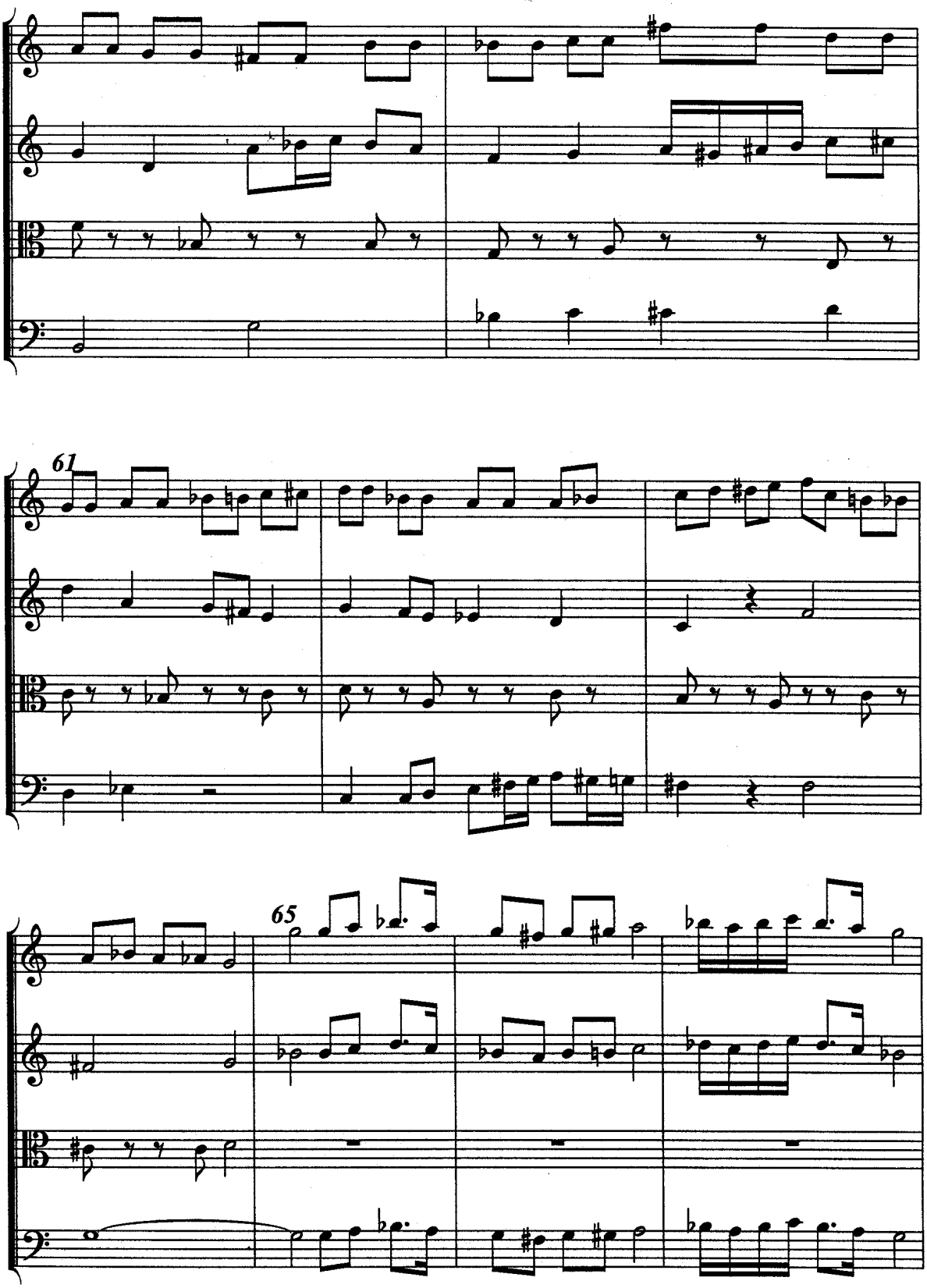

25
arco

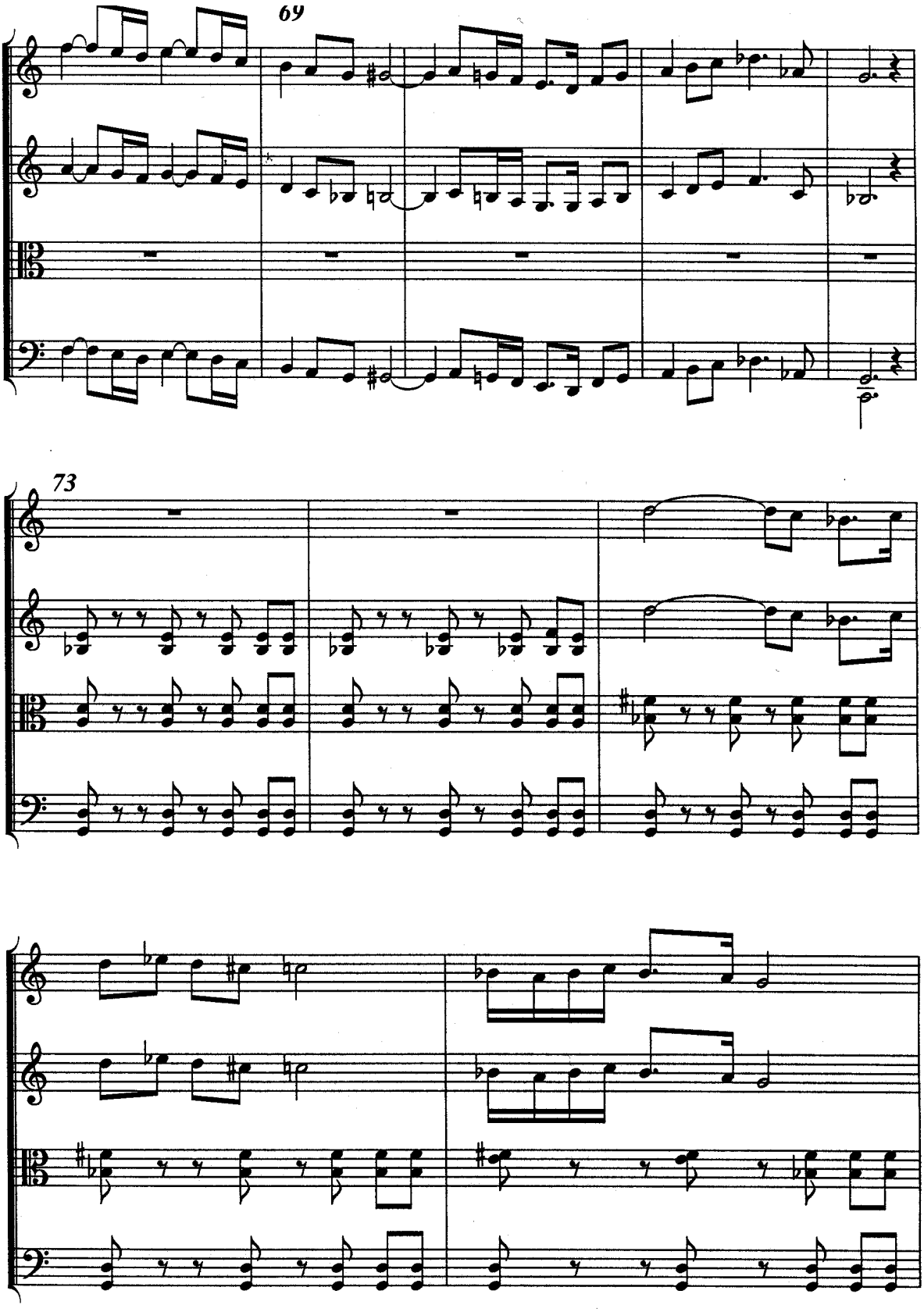

29
33

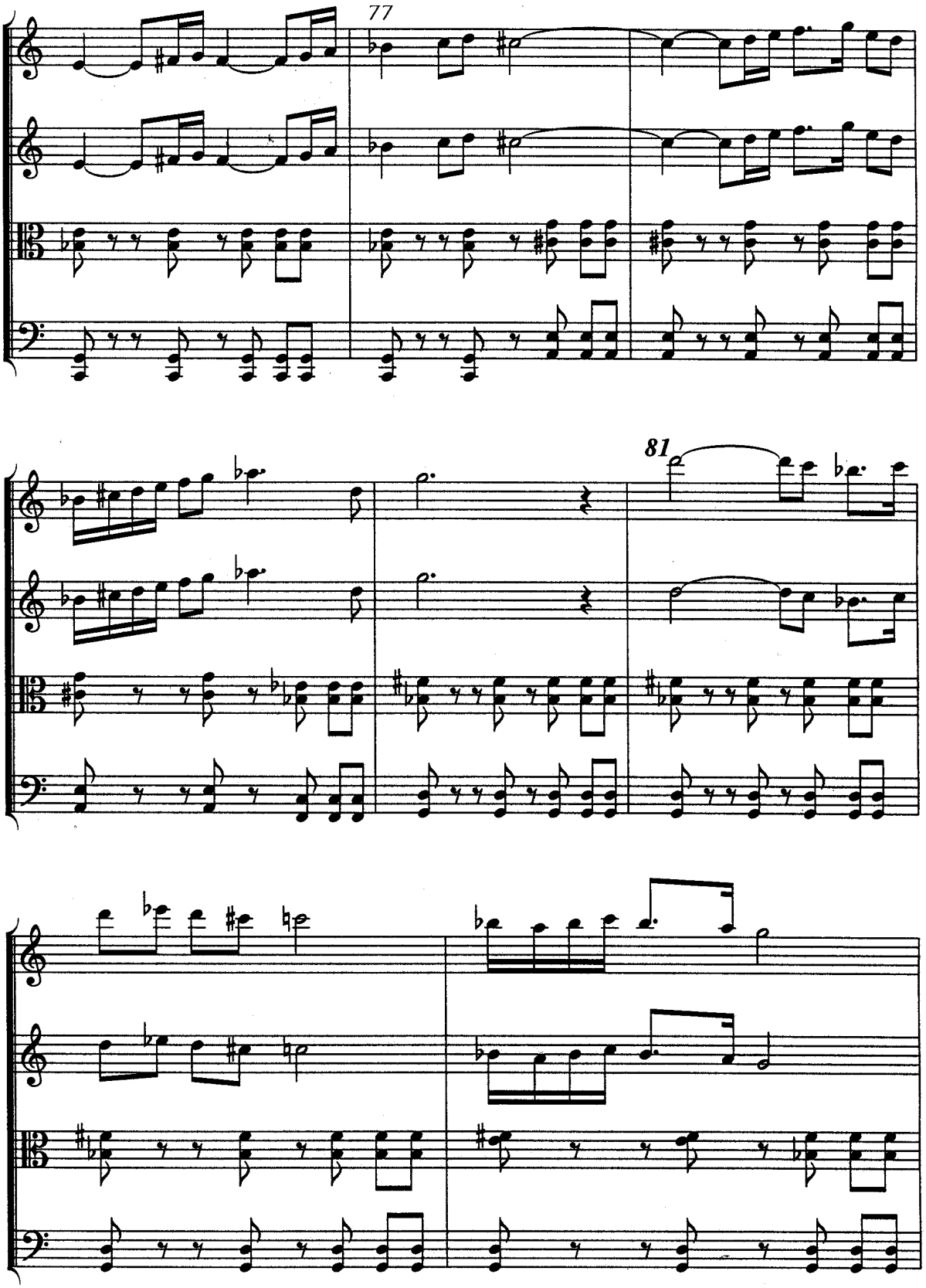

37
41

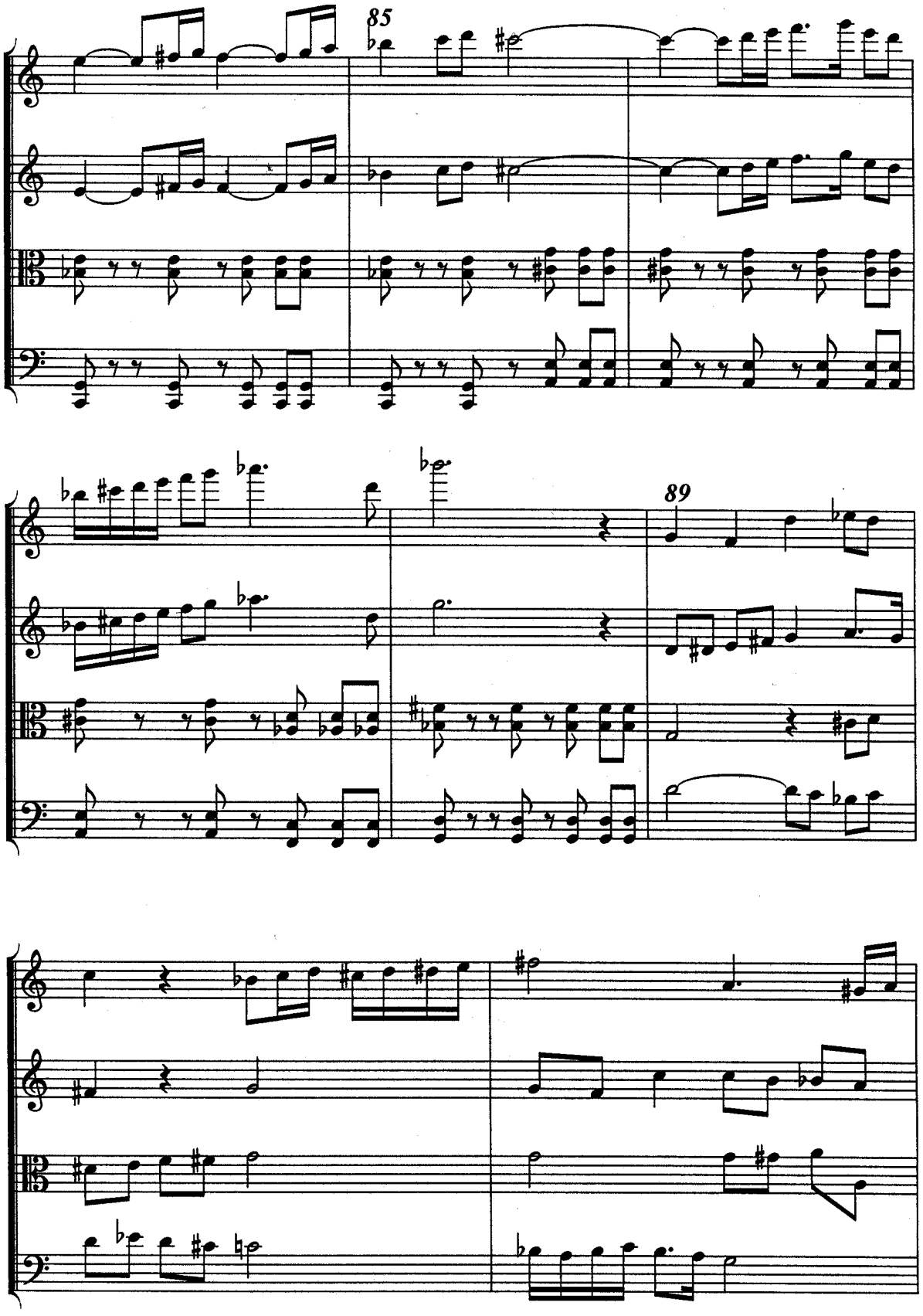

45
49
pizz.

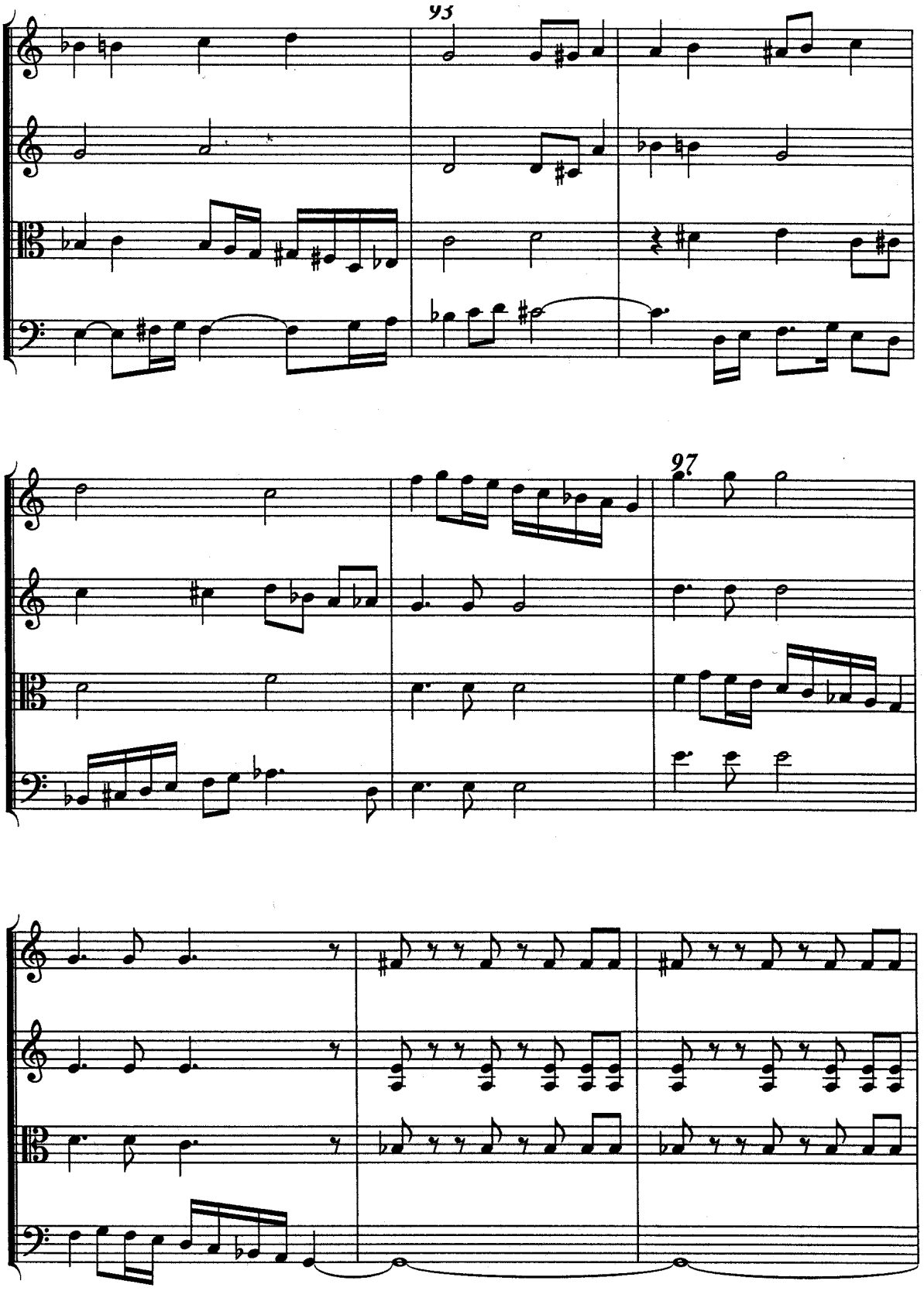

53
57
arco

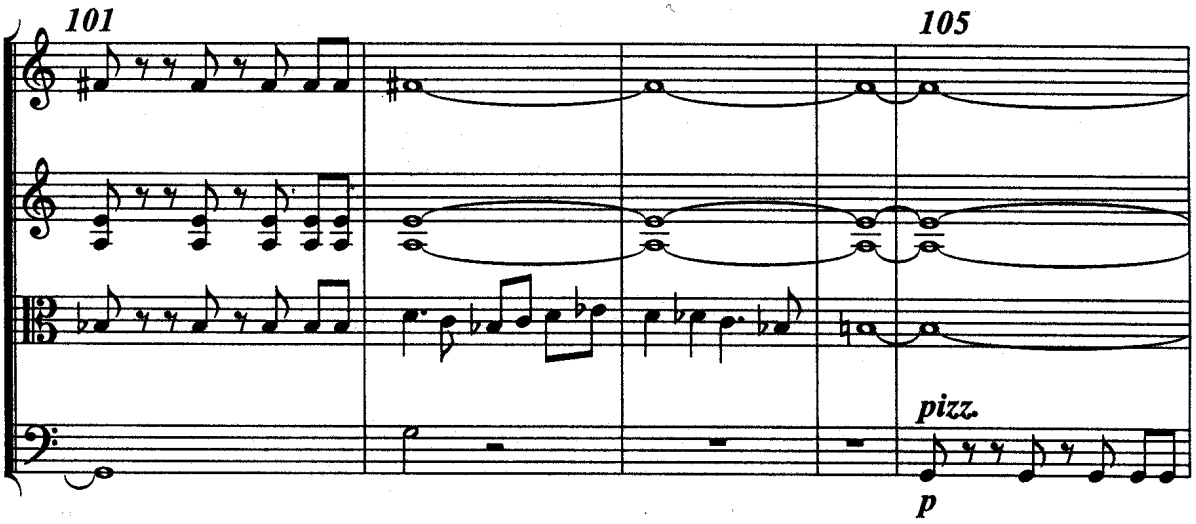

61
65

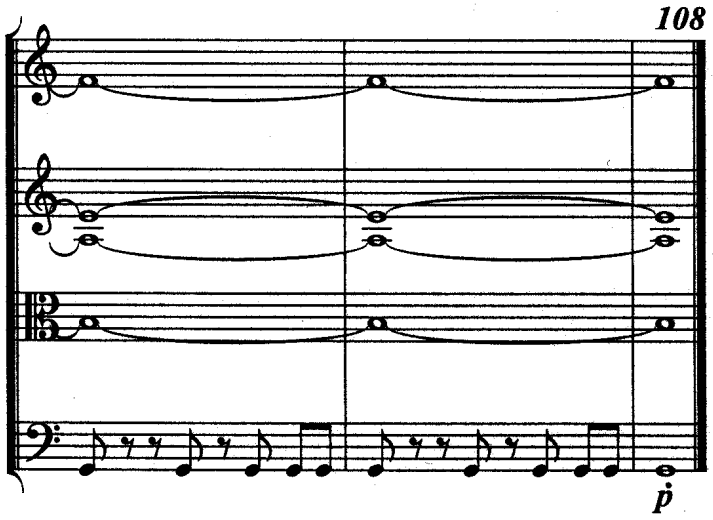

69
73

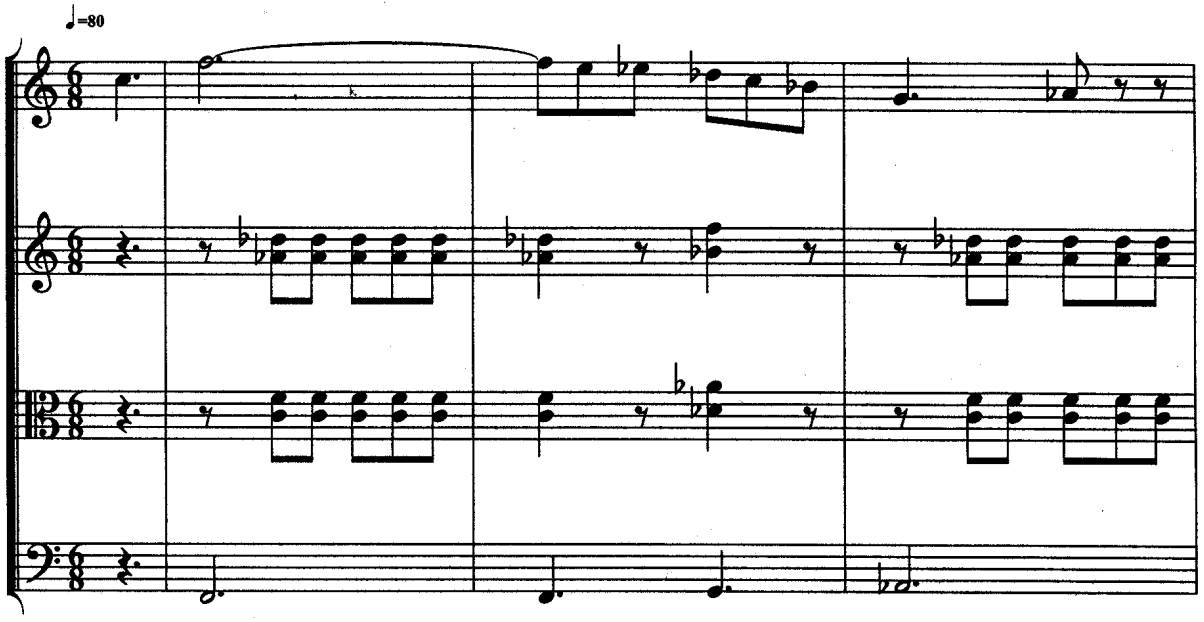

77
81

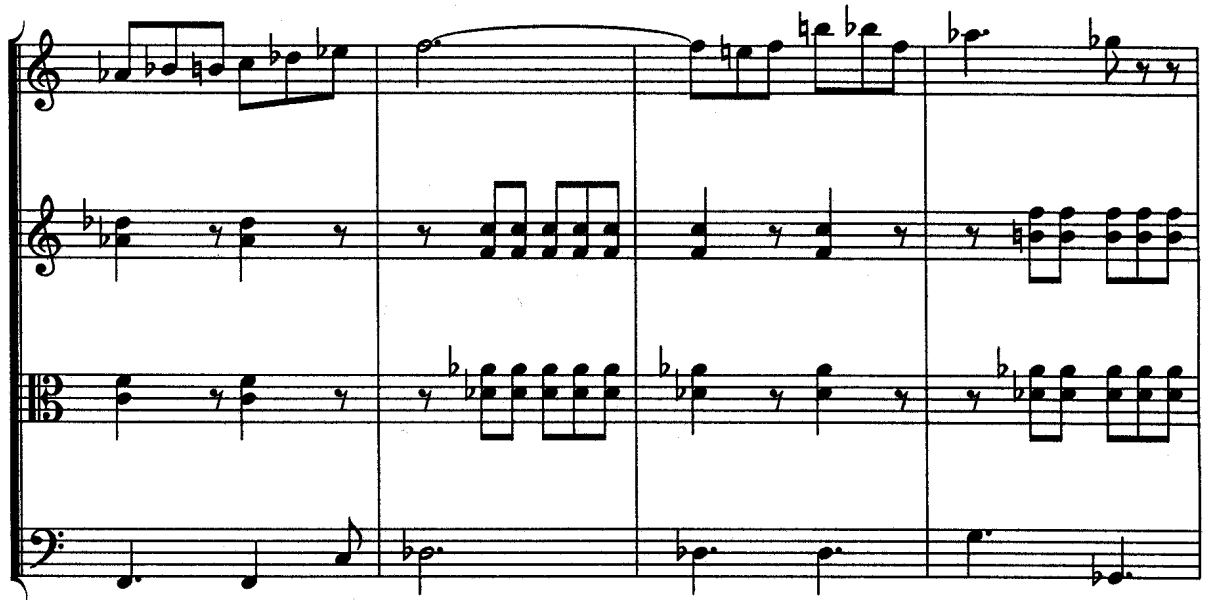

85
89

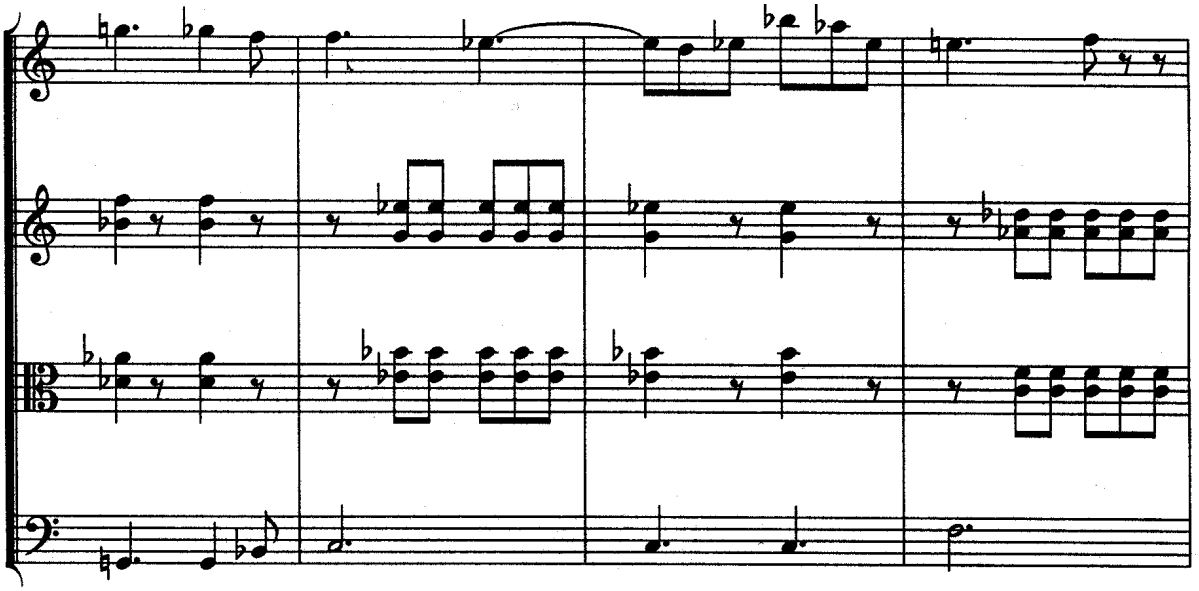

93
97

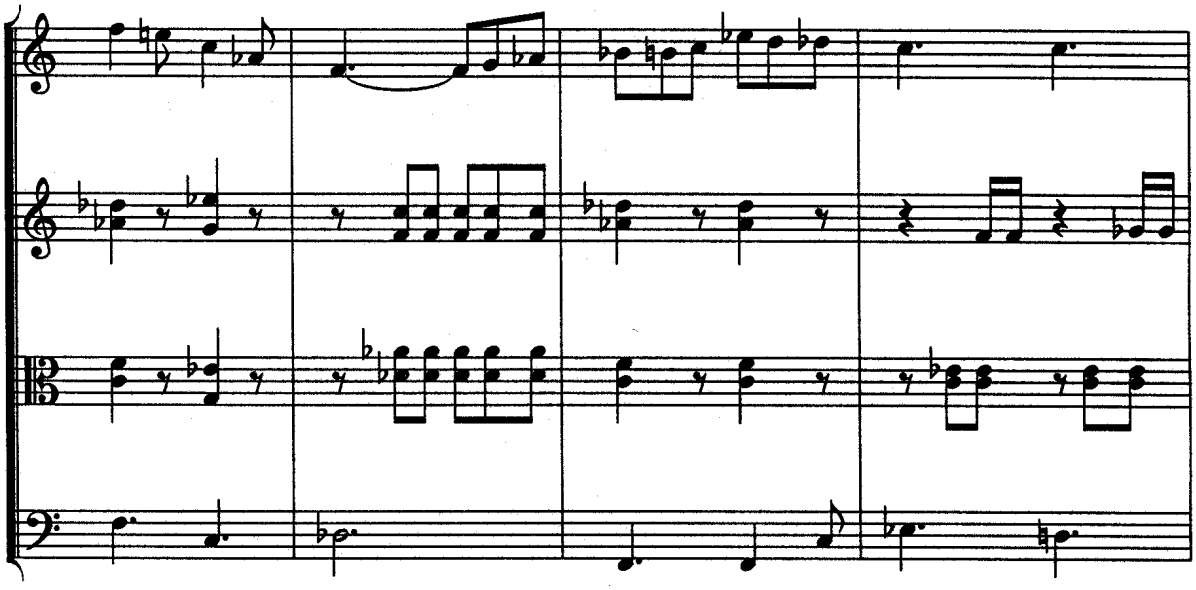

101
105
pizz.
p

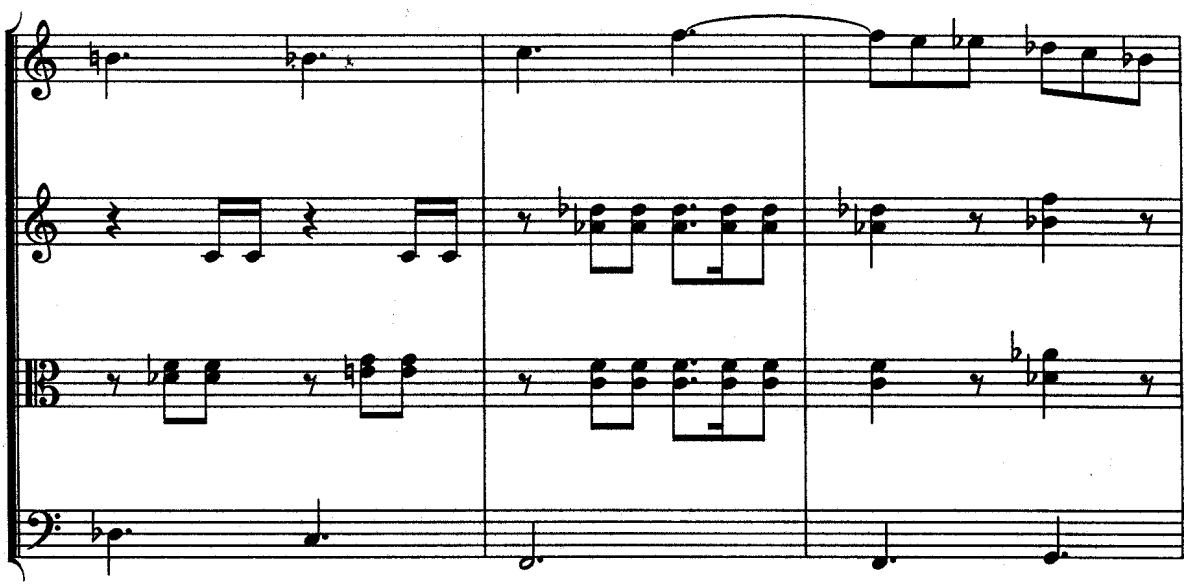

108
p

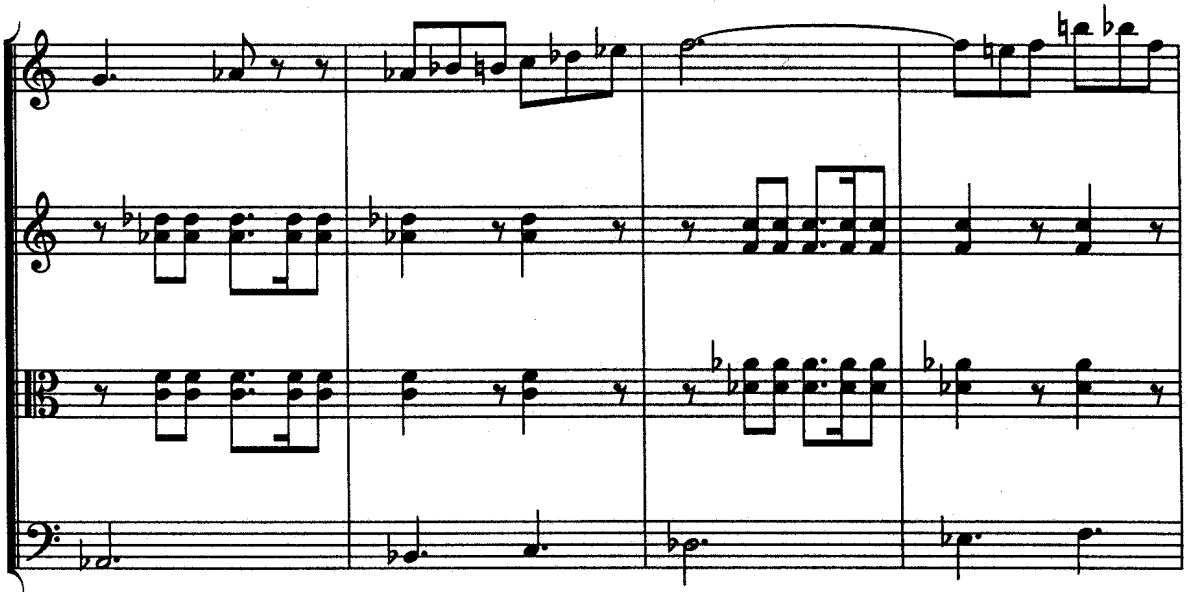

♩=80

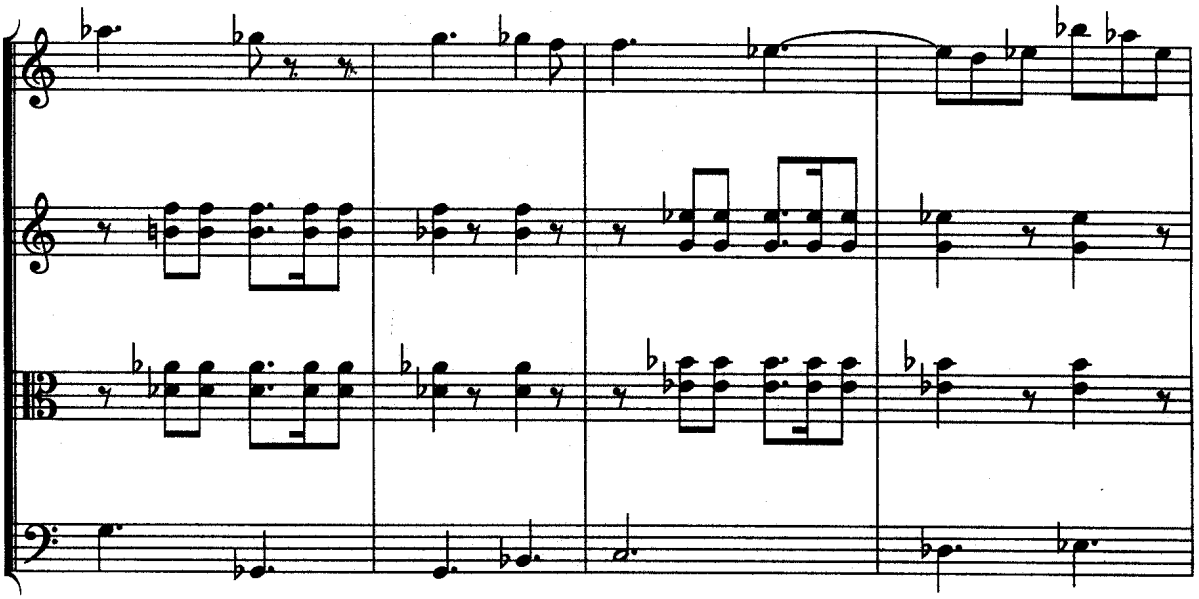


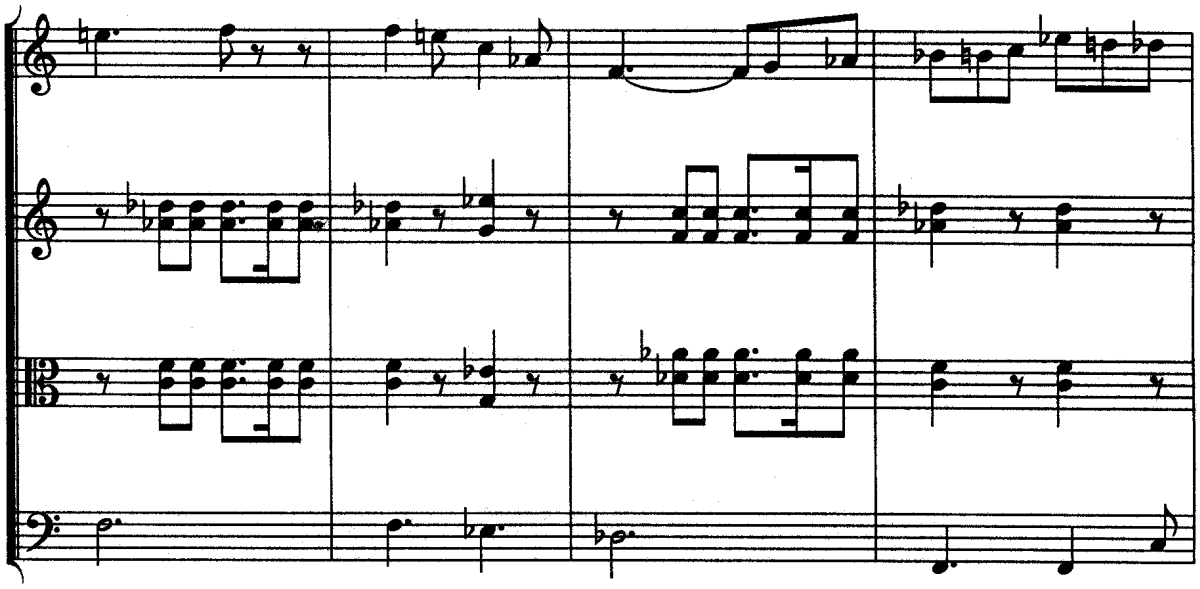


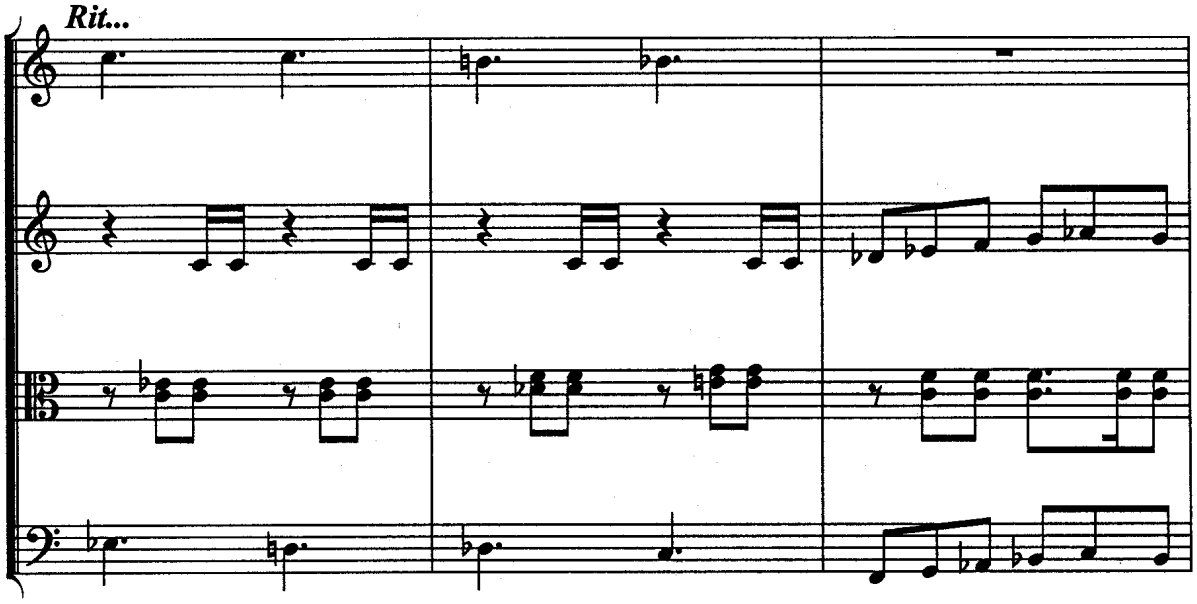


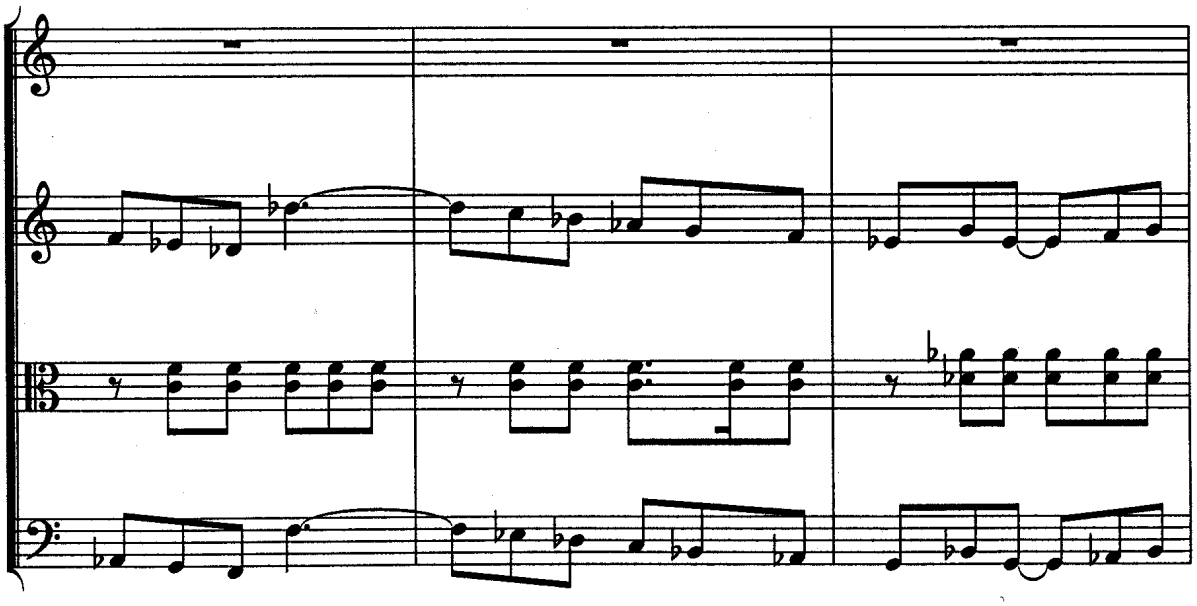


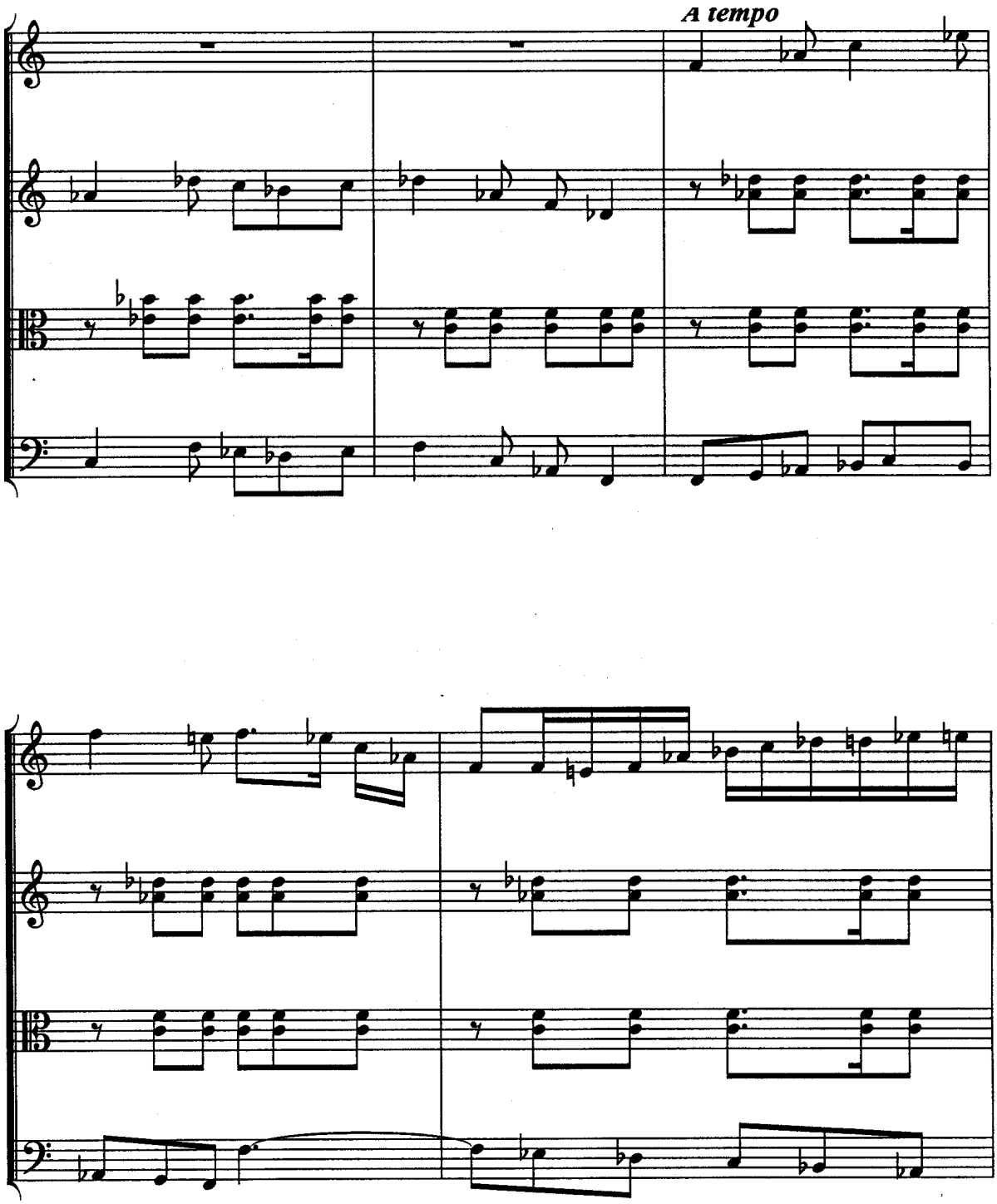


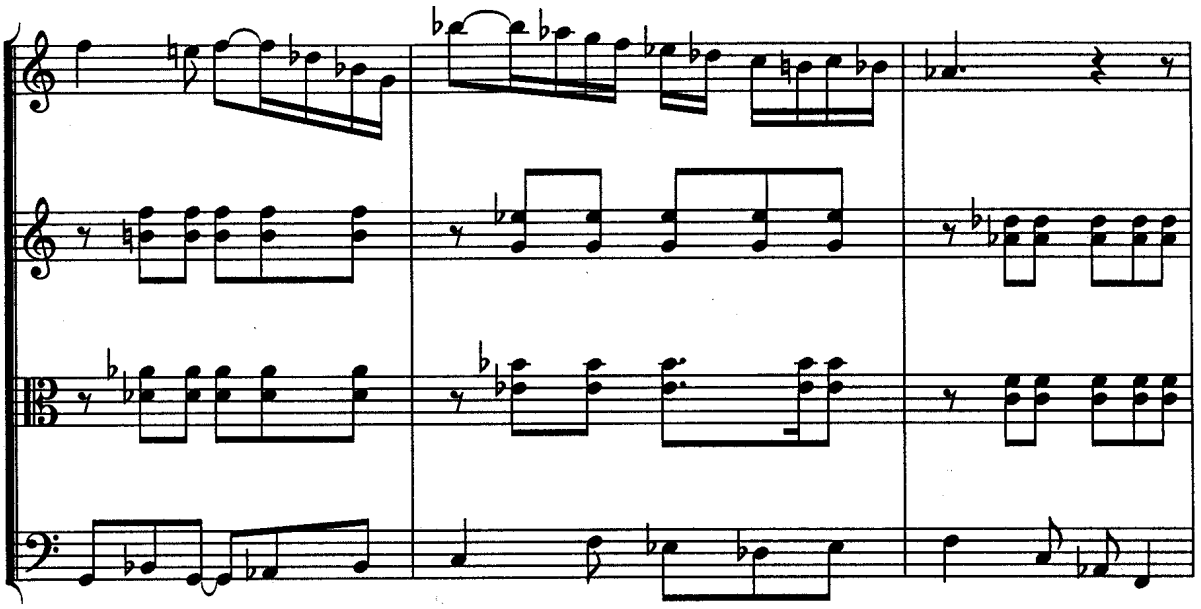


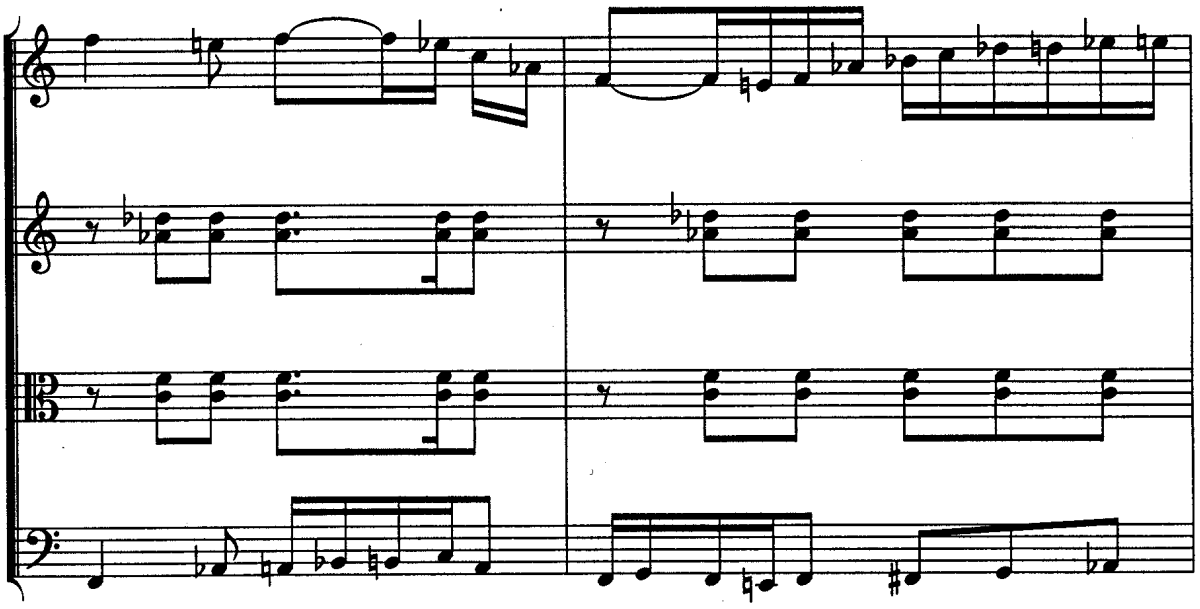


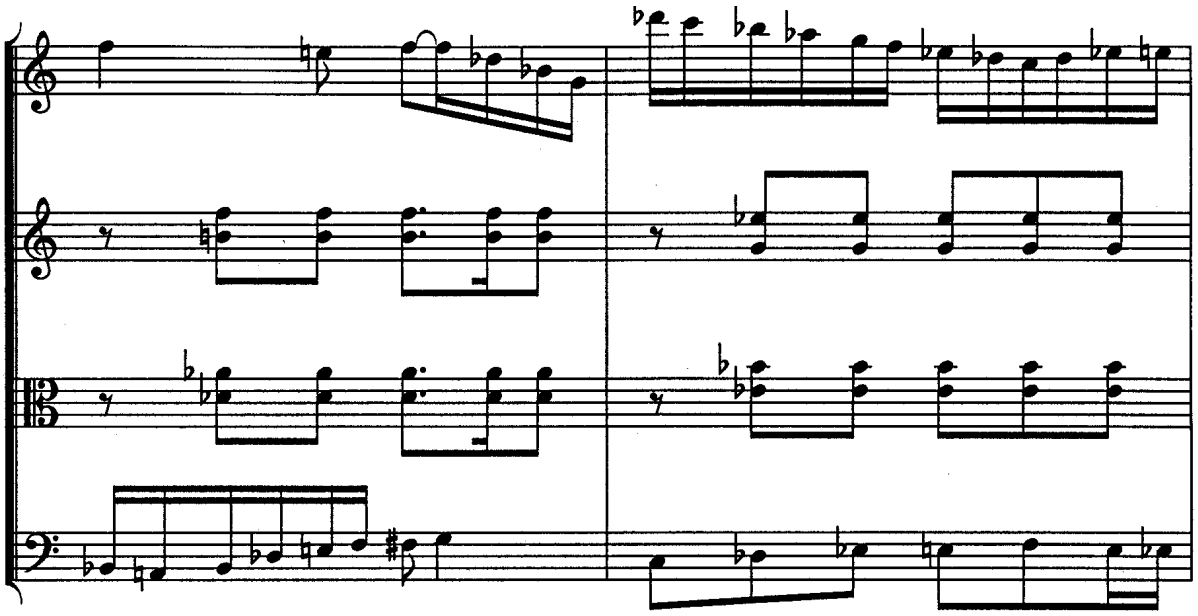

Rit...

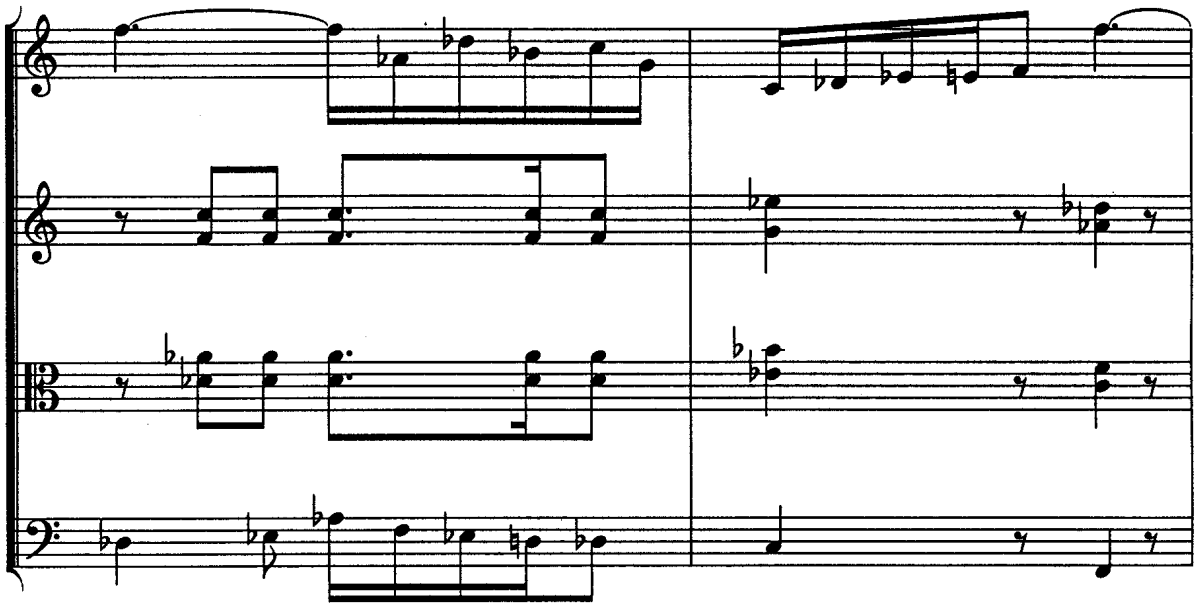


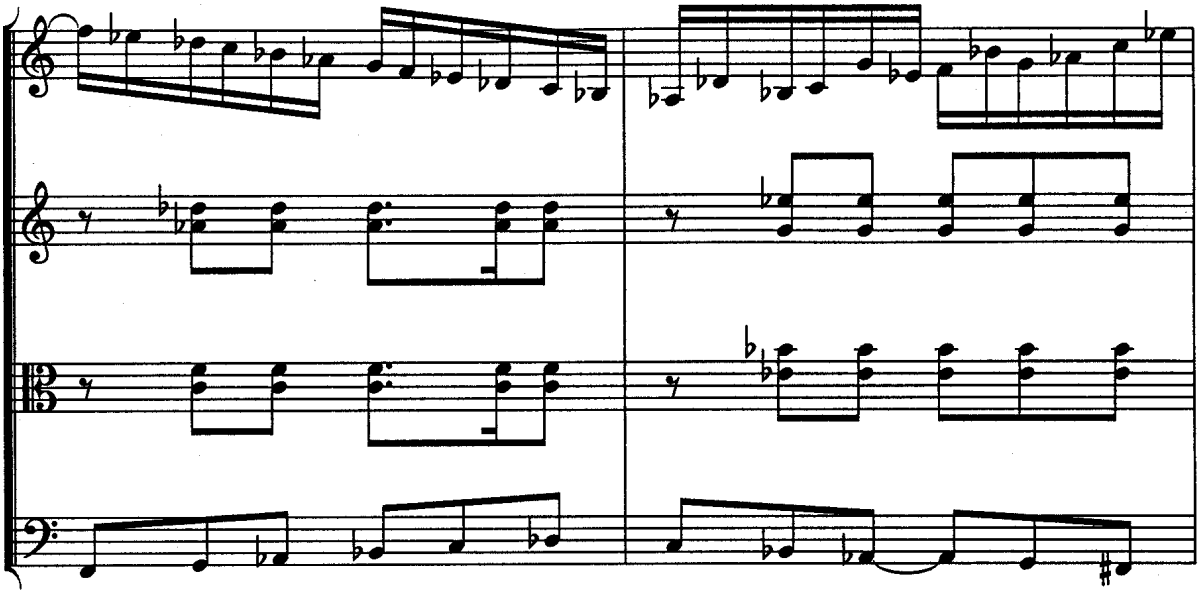

A tempo

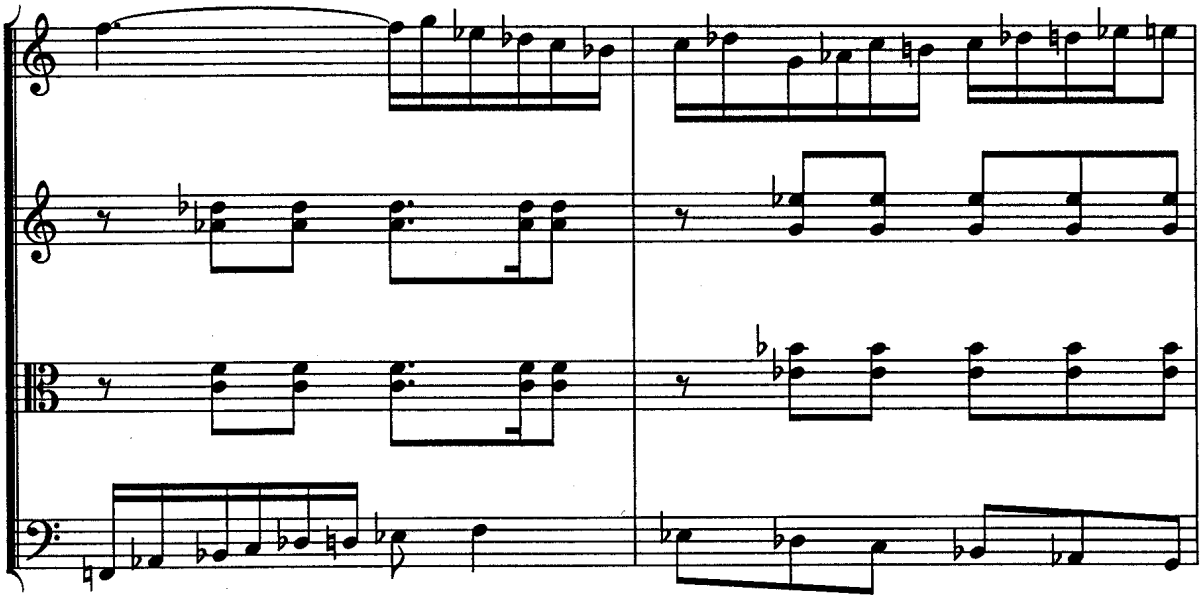


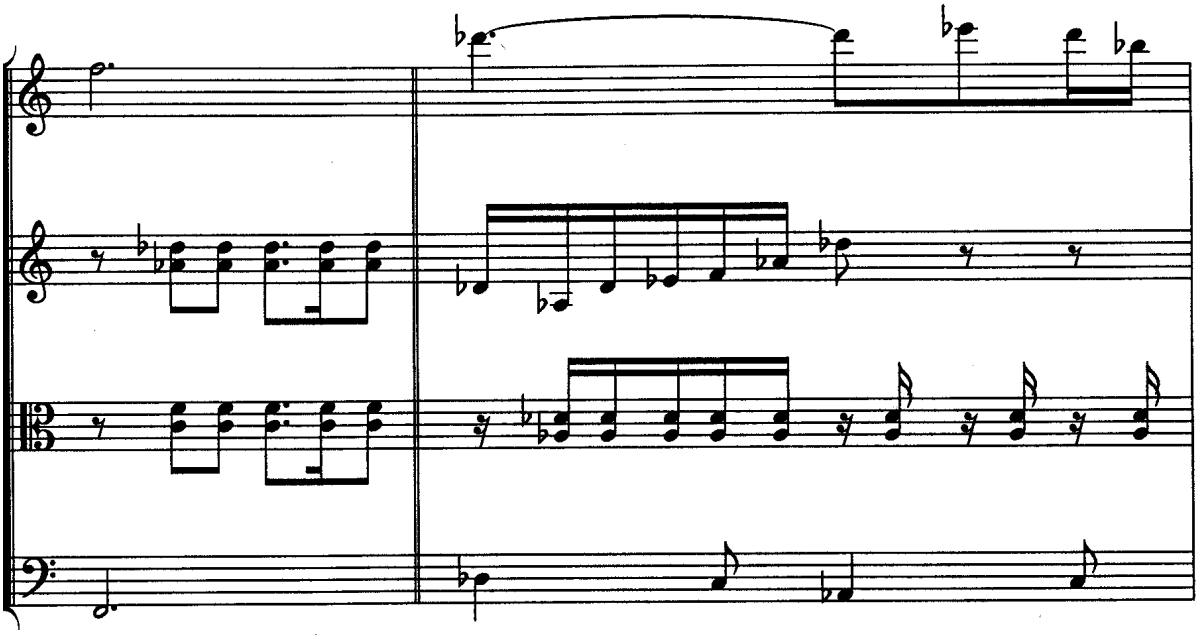


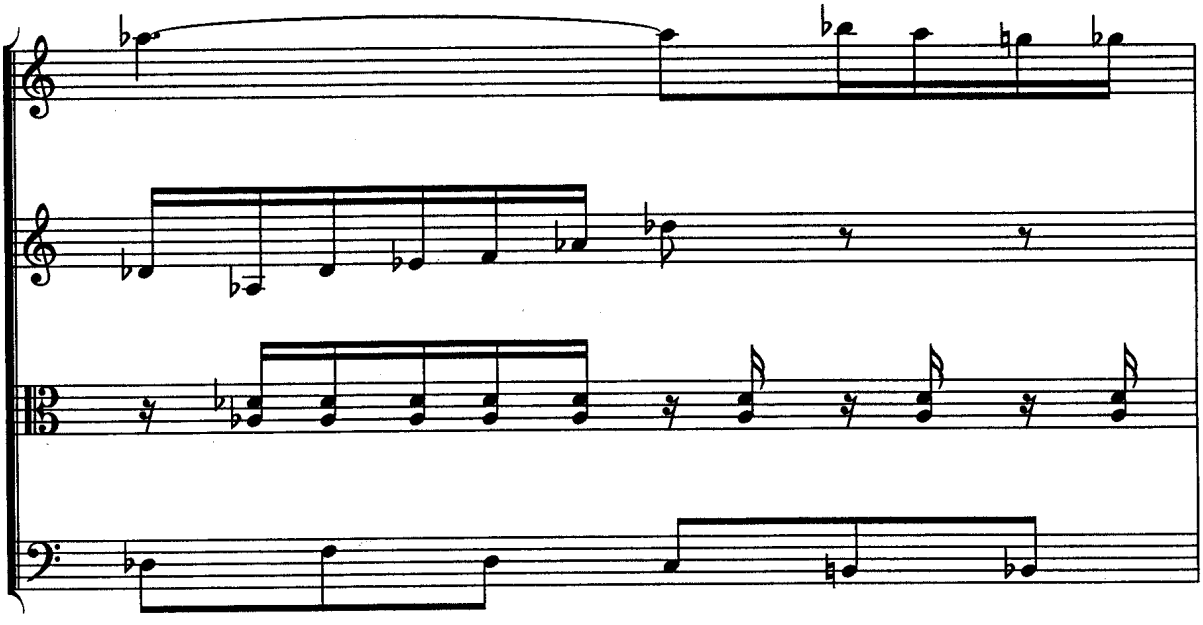


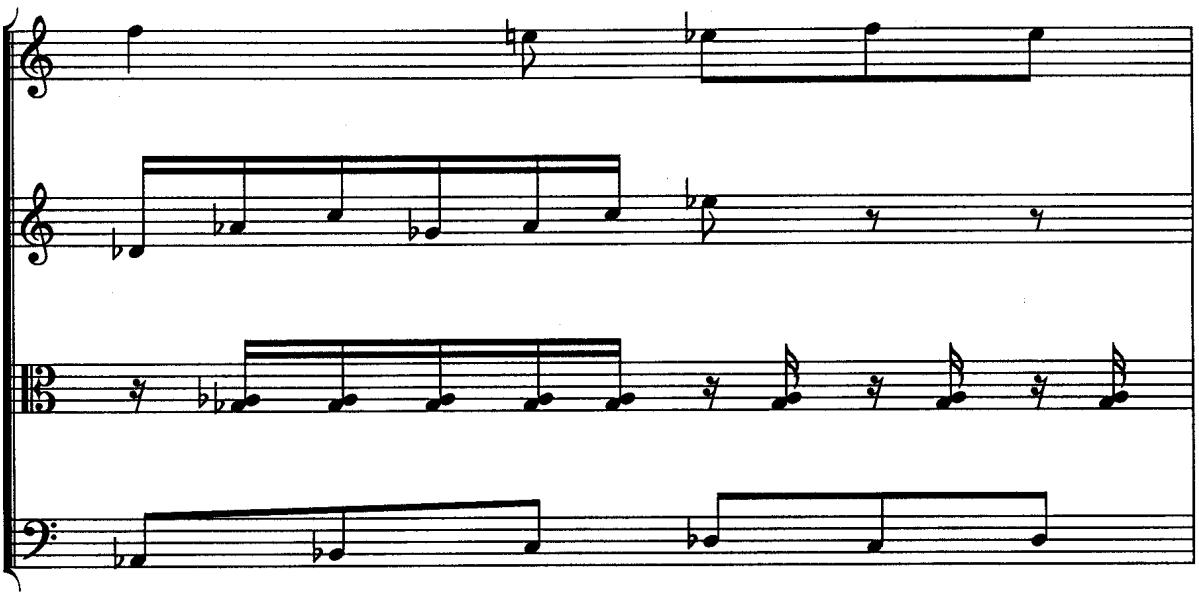


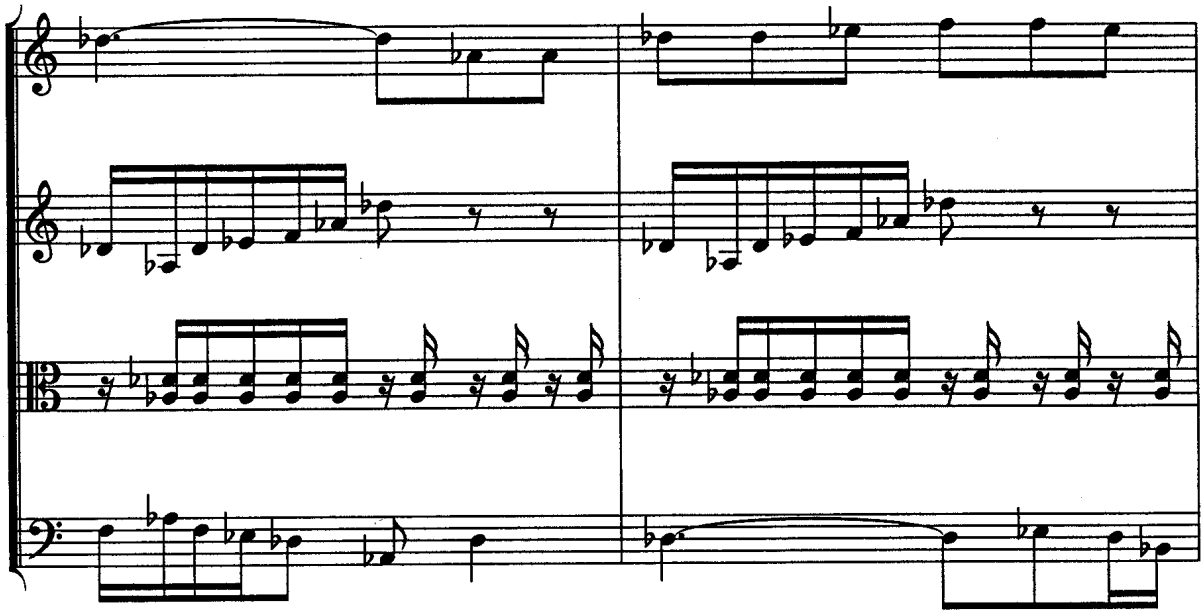


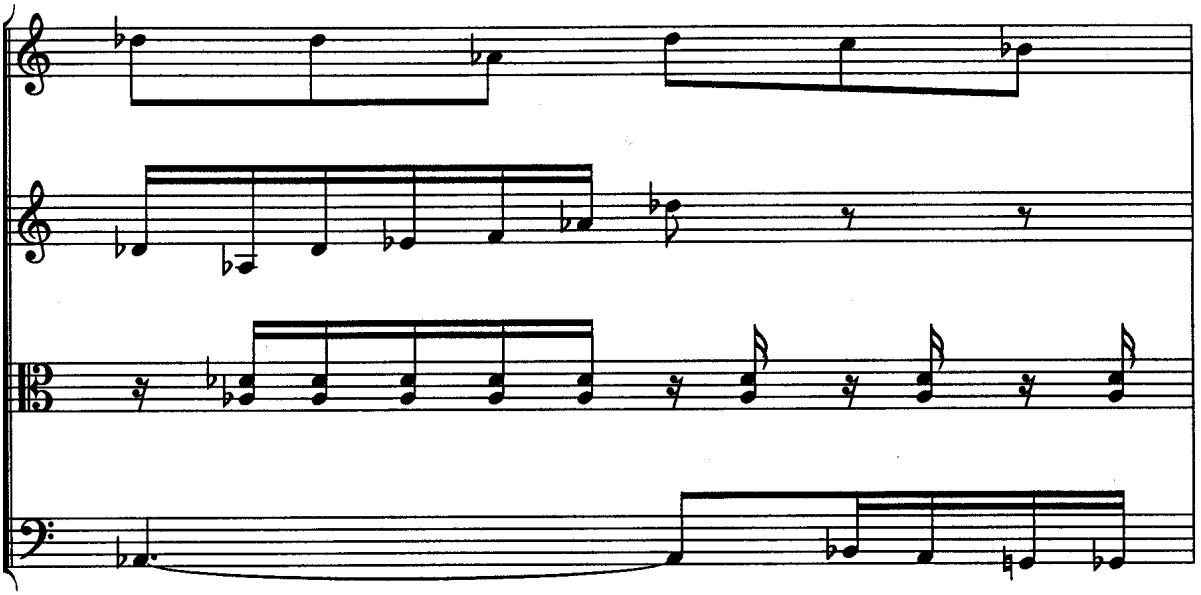


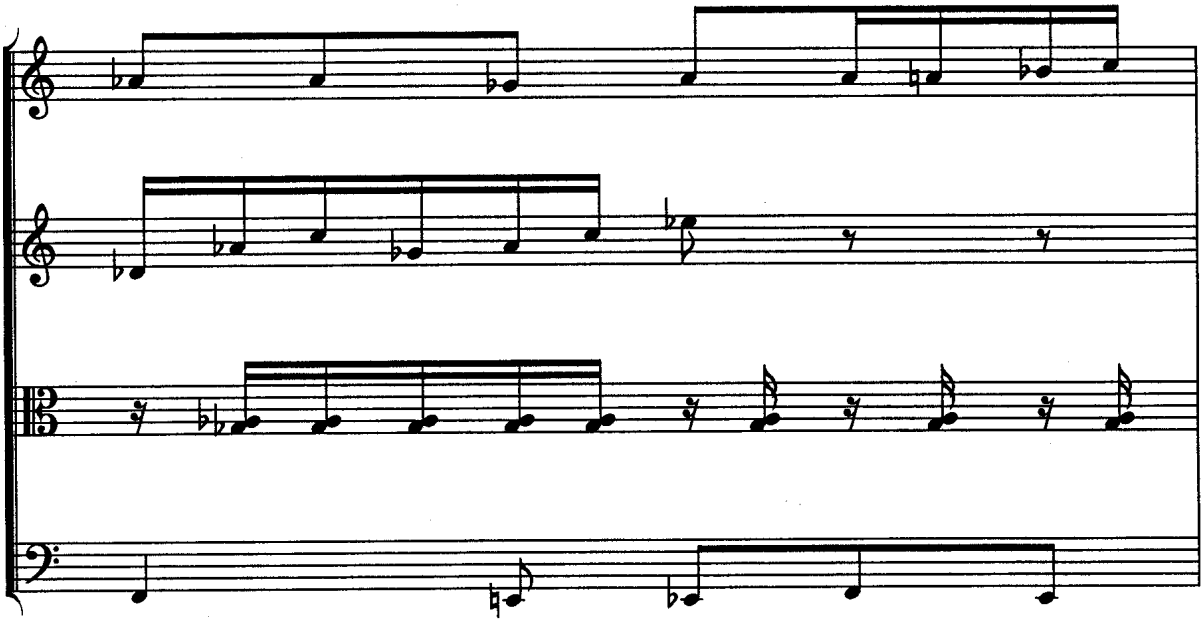


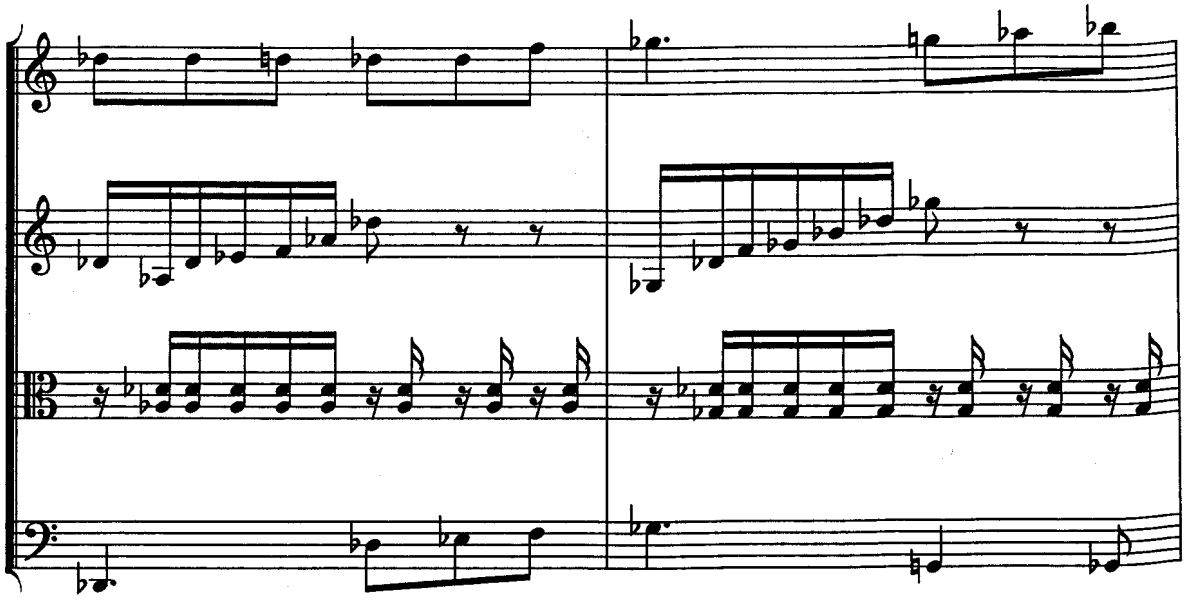


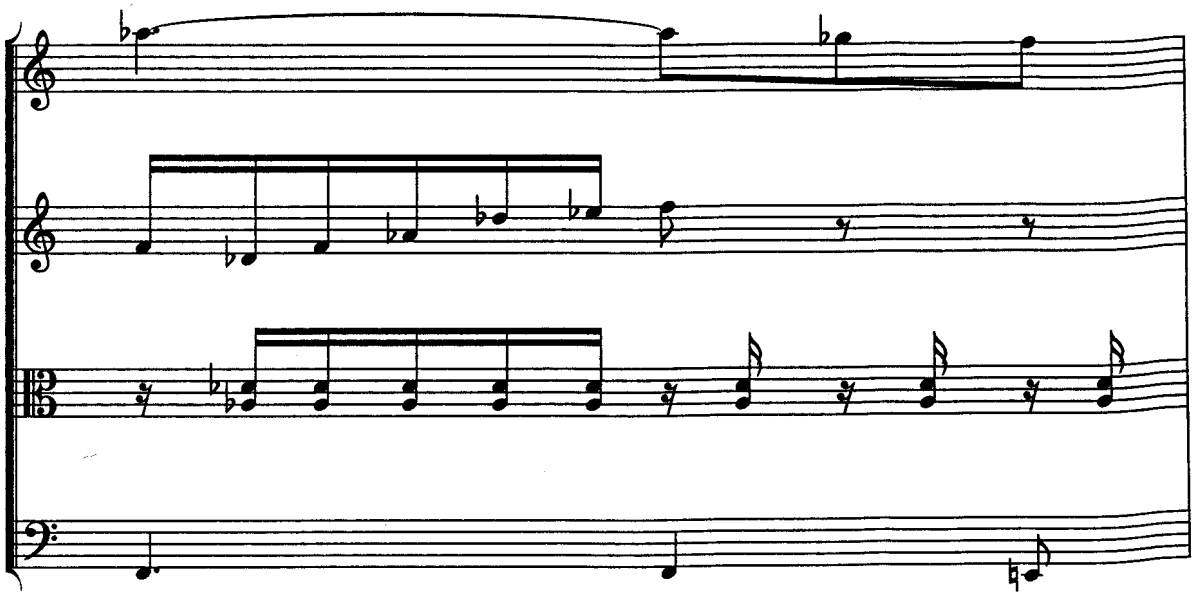


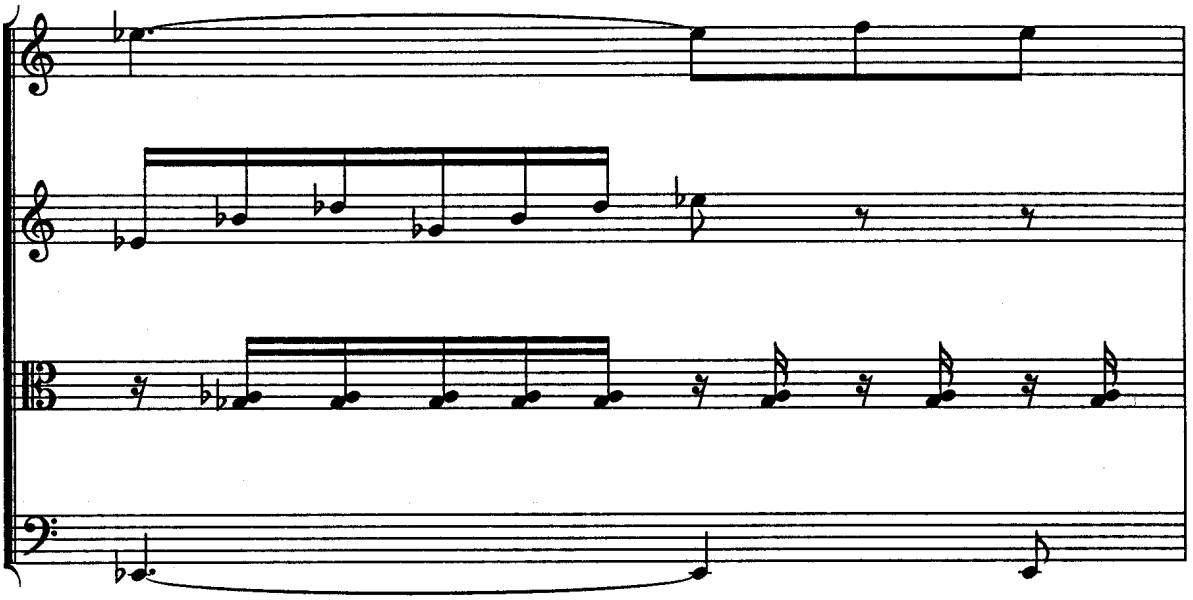


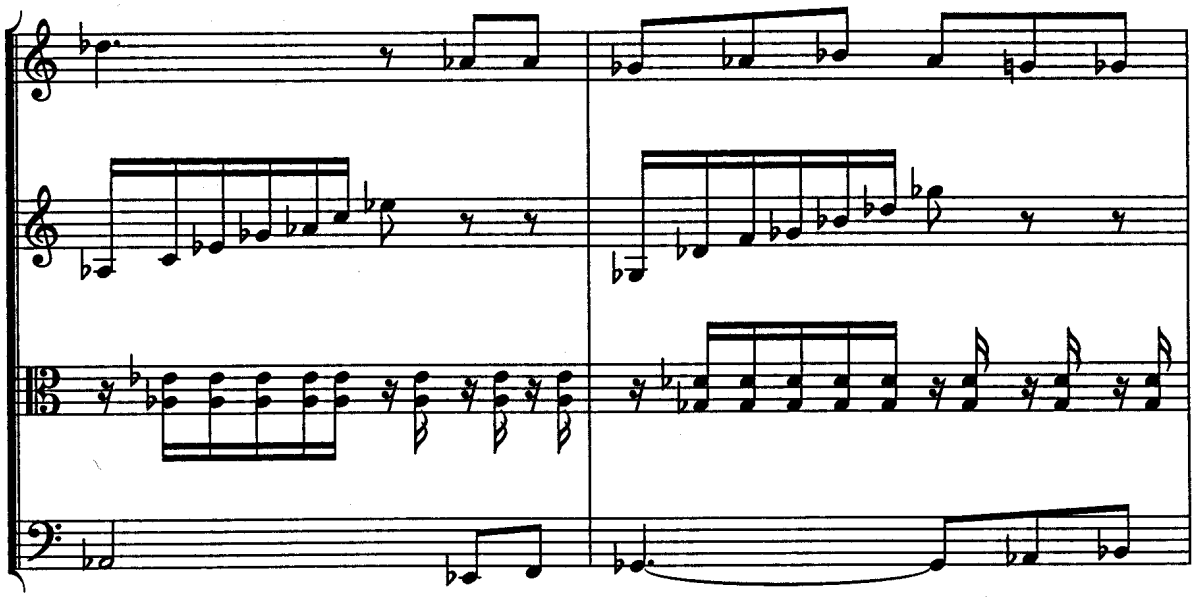


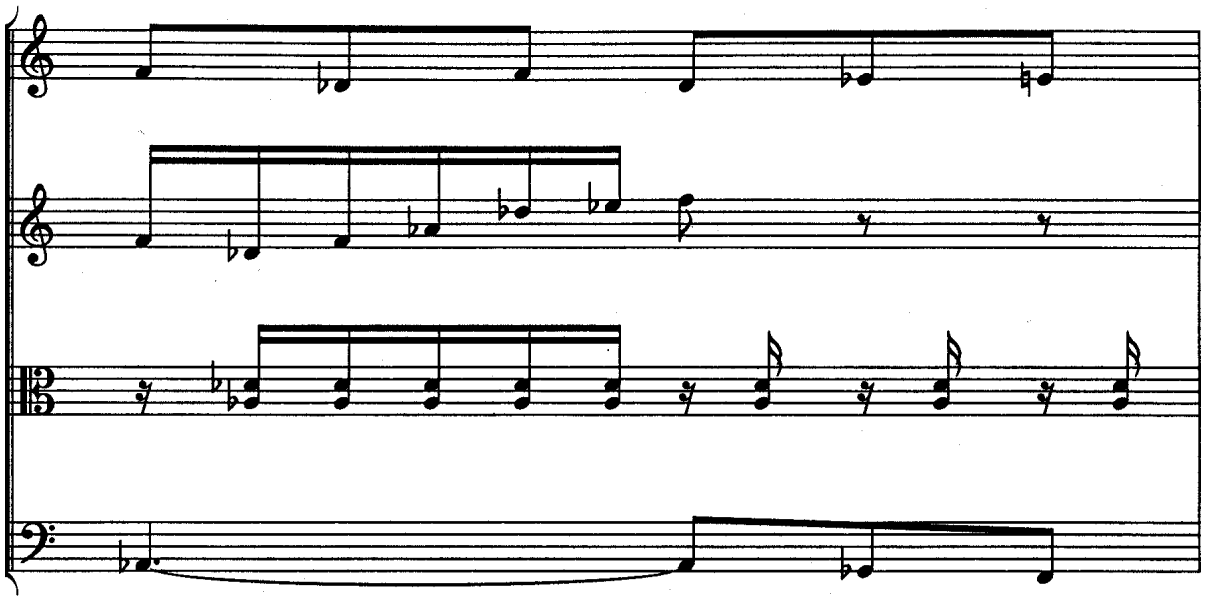


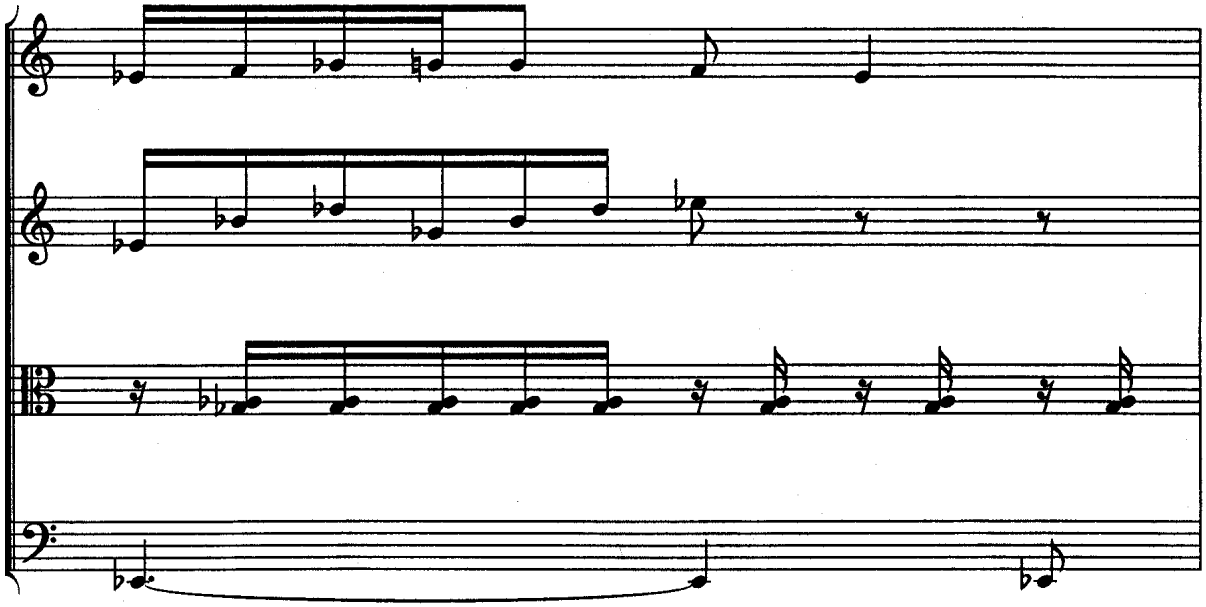


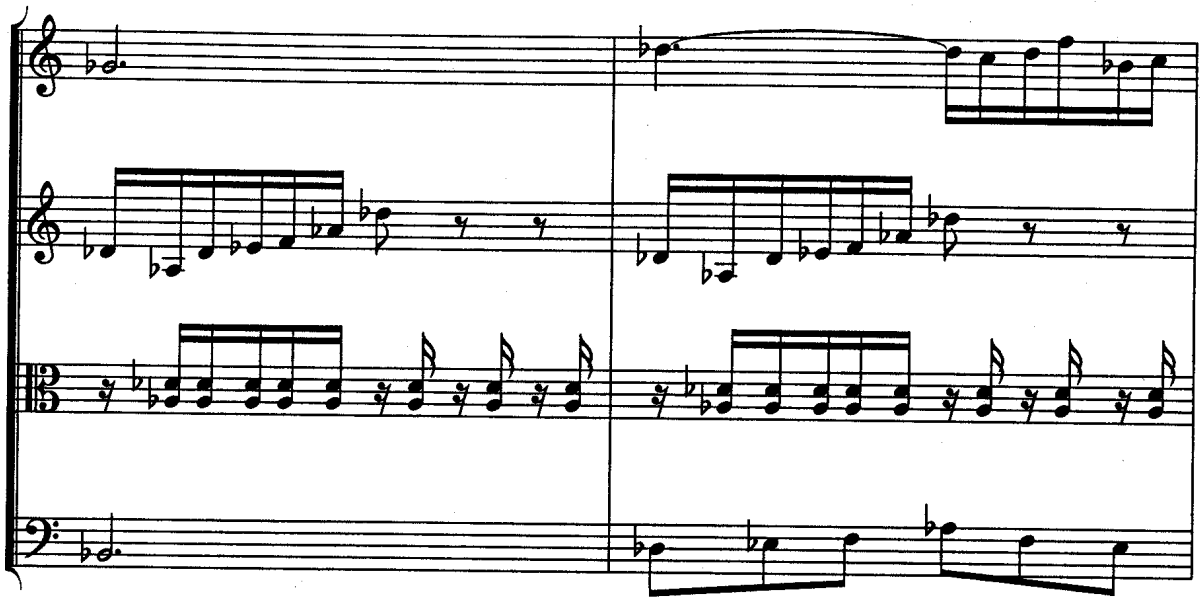


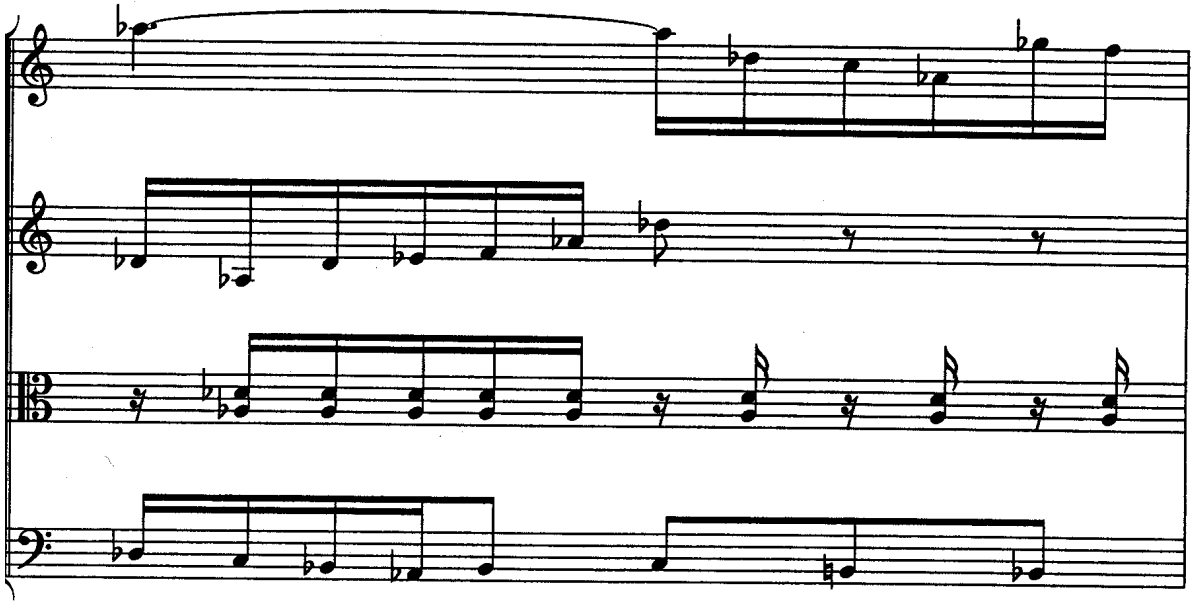


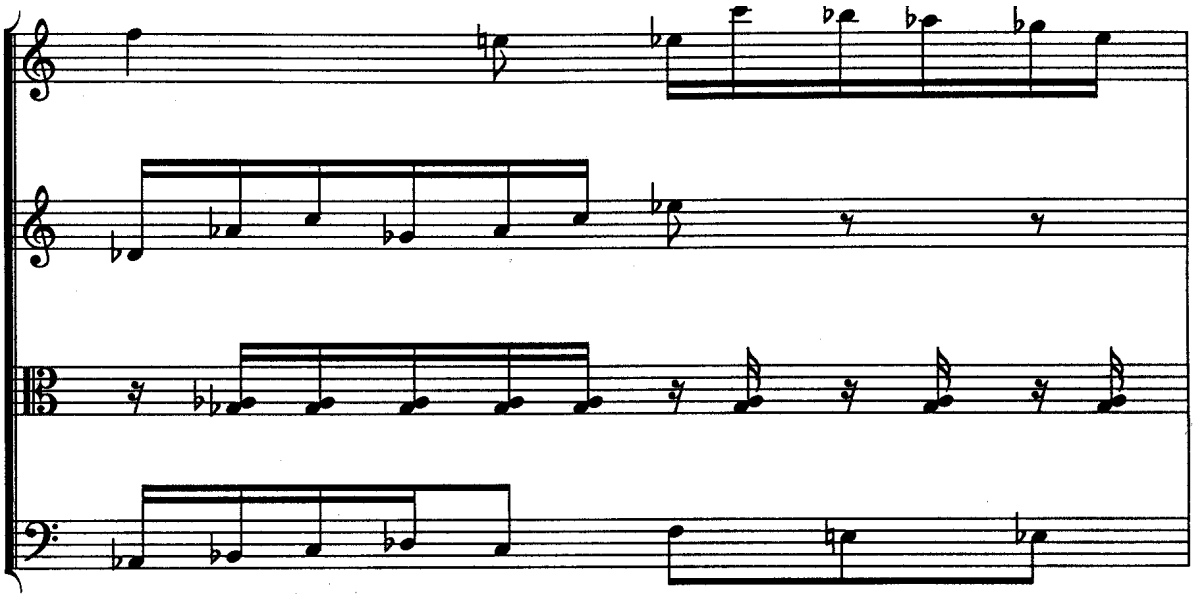


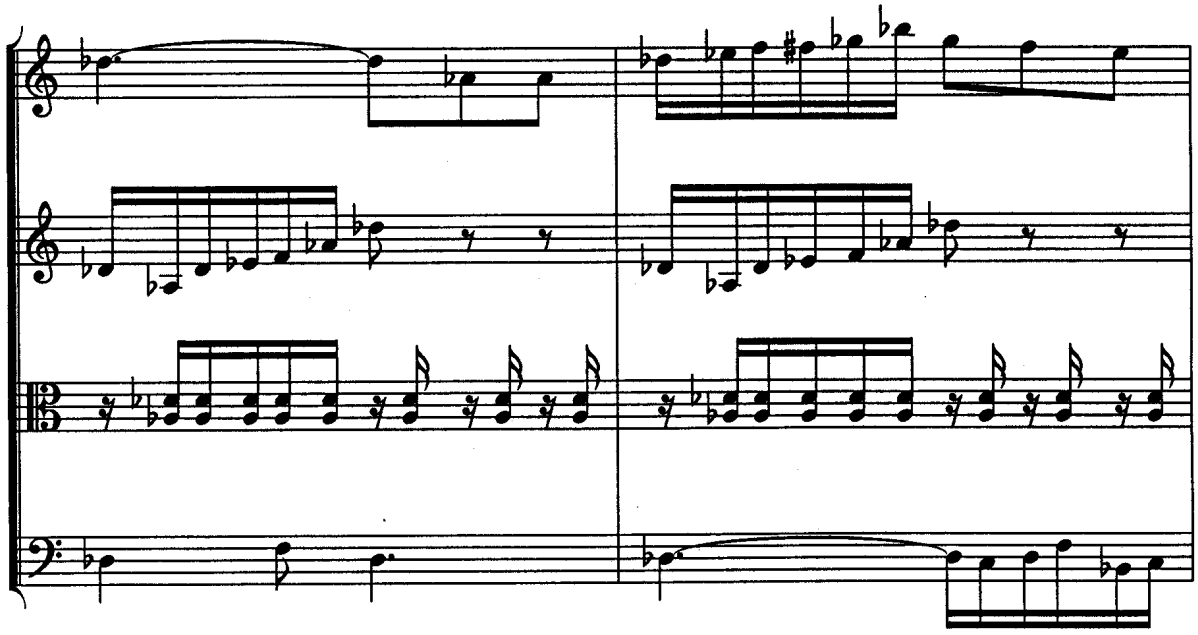


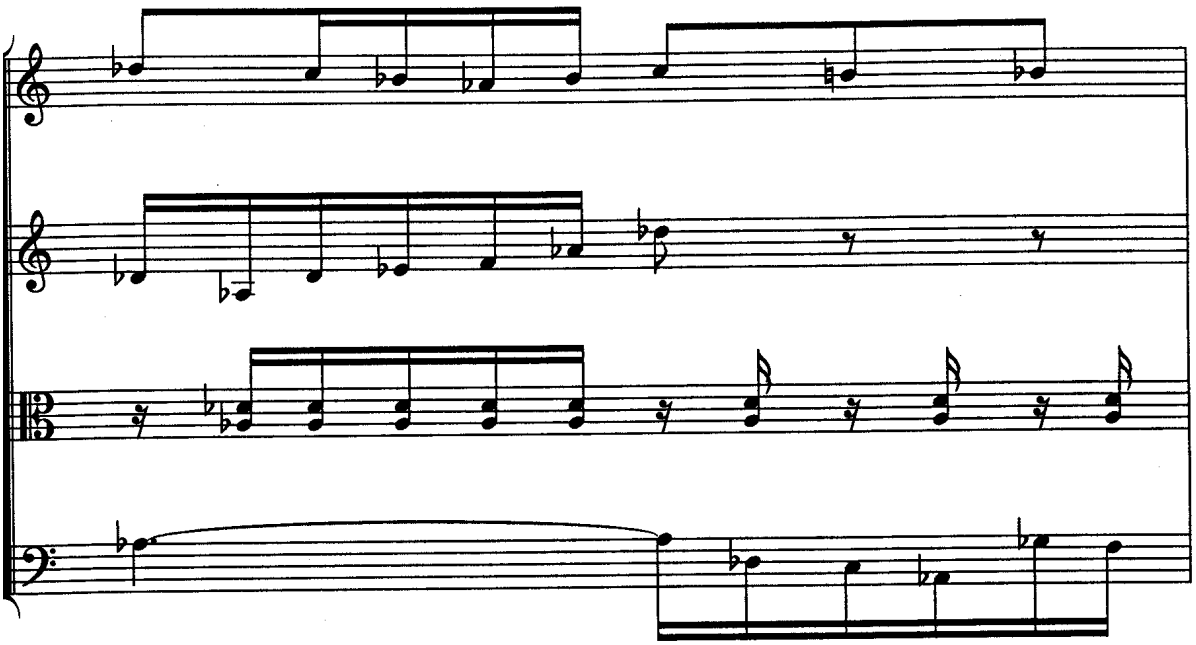


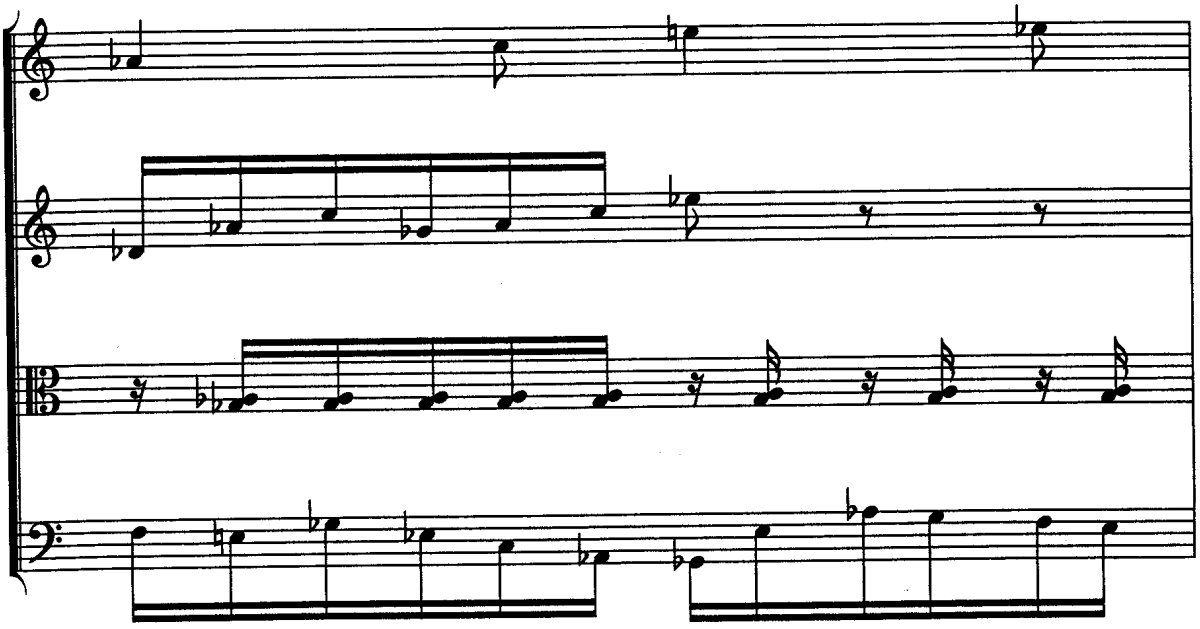


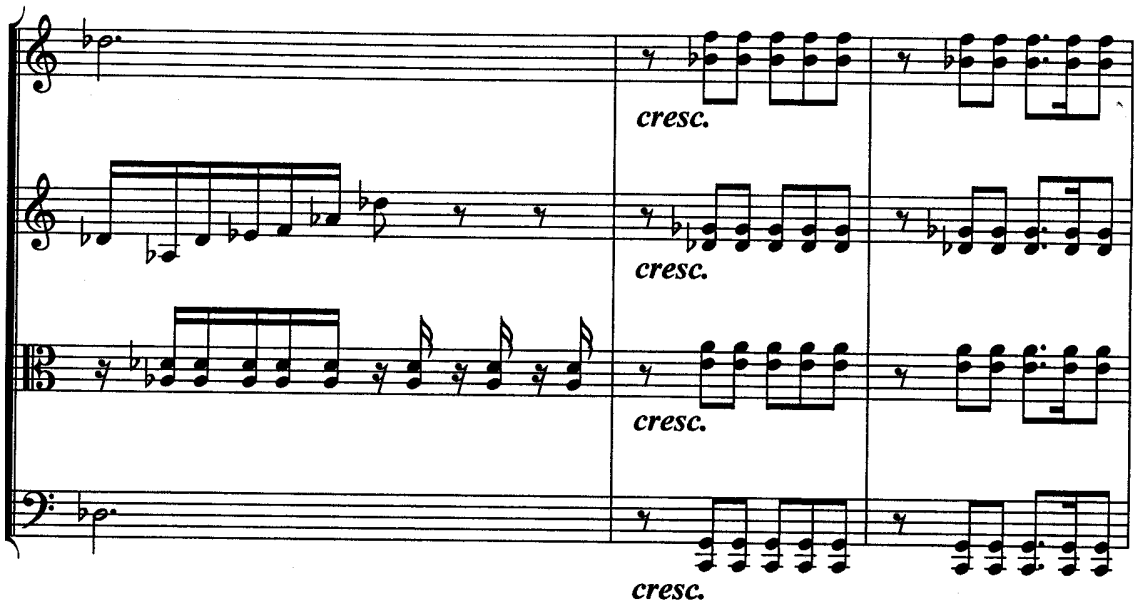


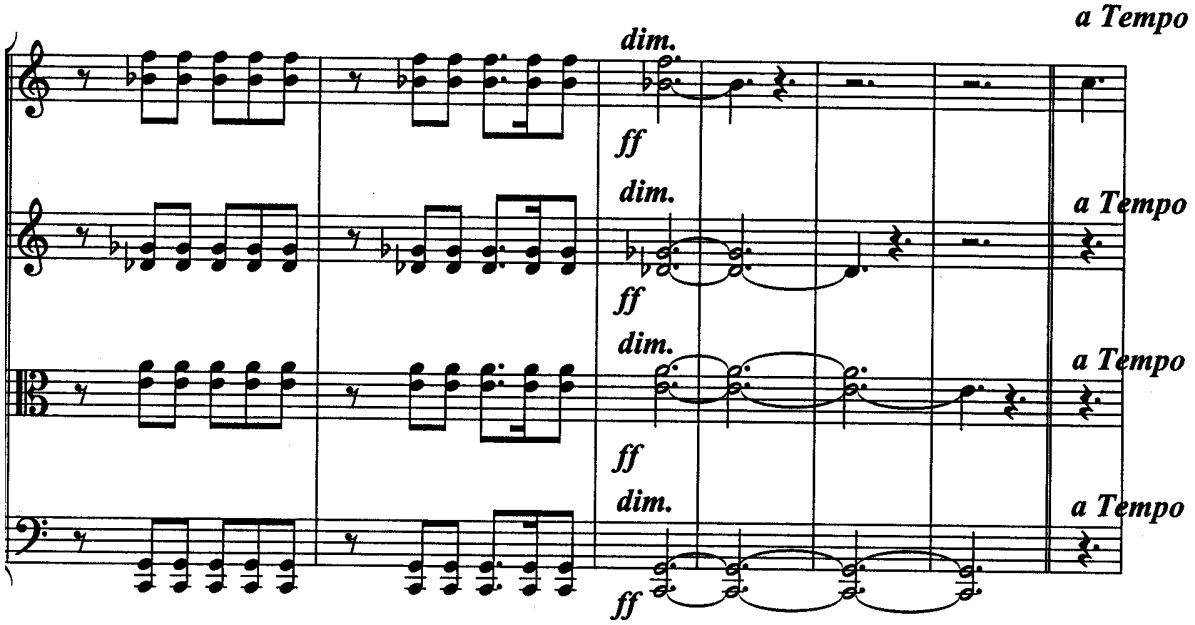


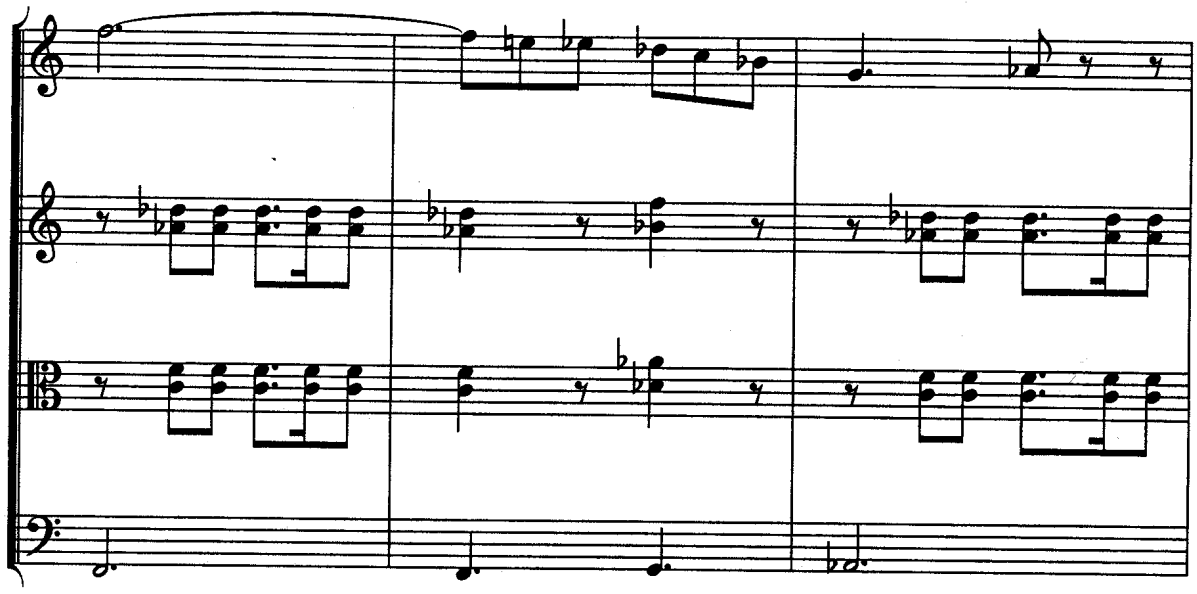


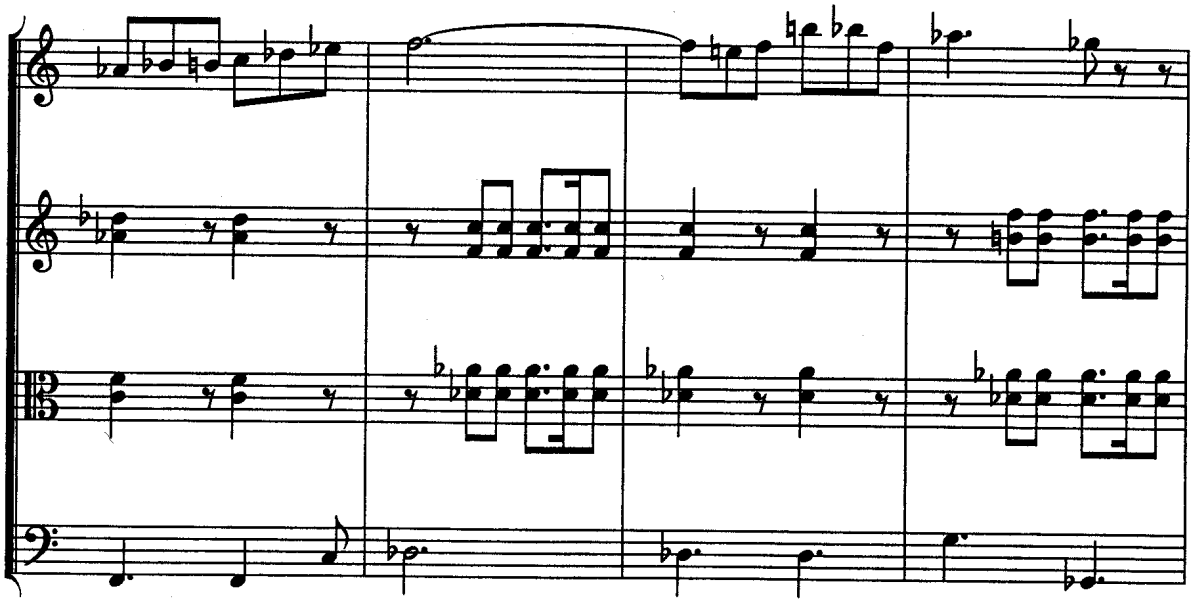


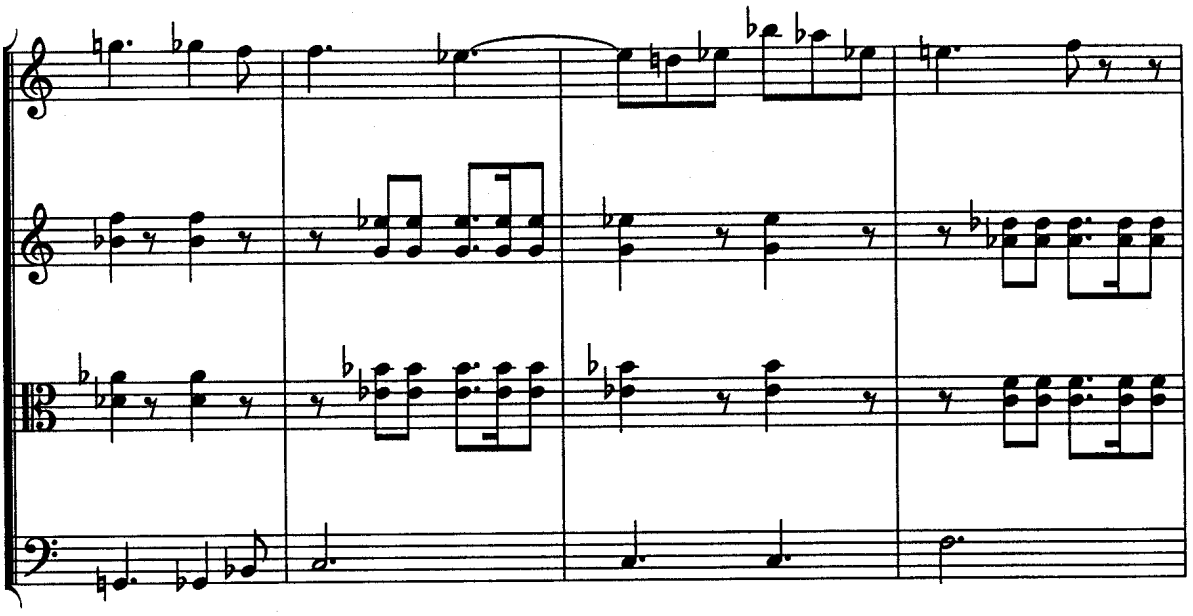


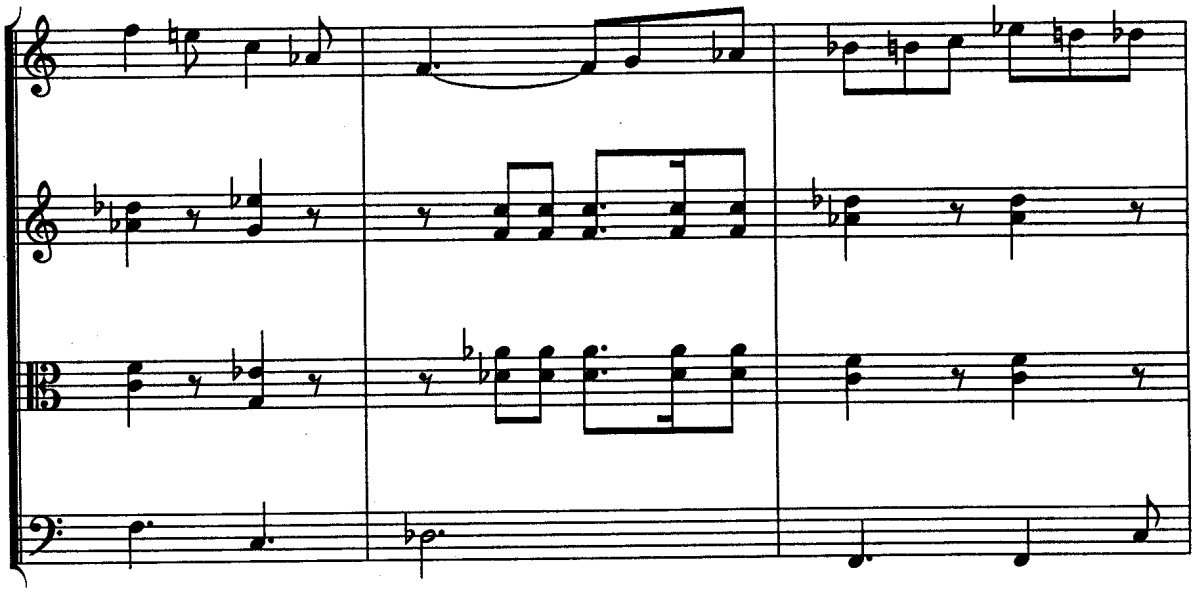

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

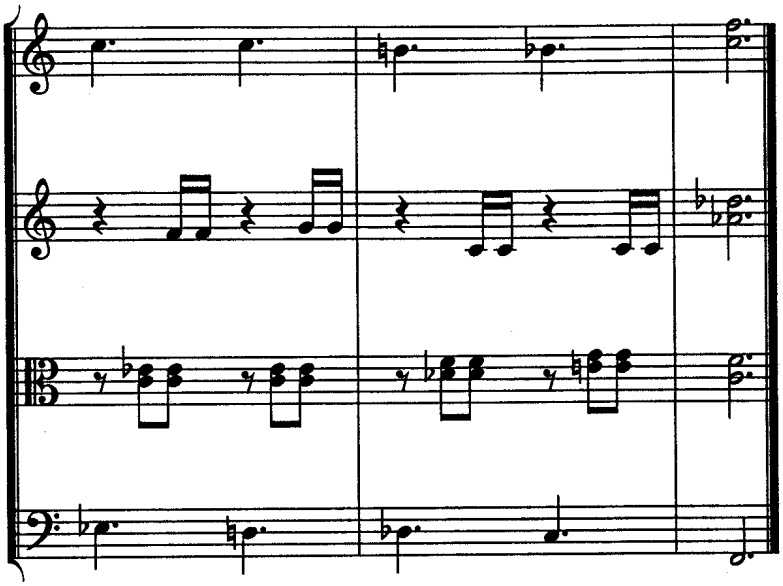

dim.
ff
dim.
ff
dim.
ff
dim.
ff
a Tempo
a Tempo
a Tempo
a Tempo

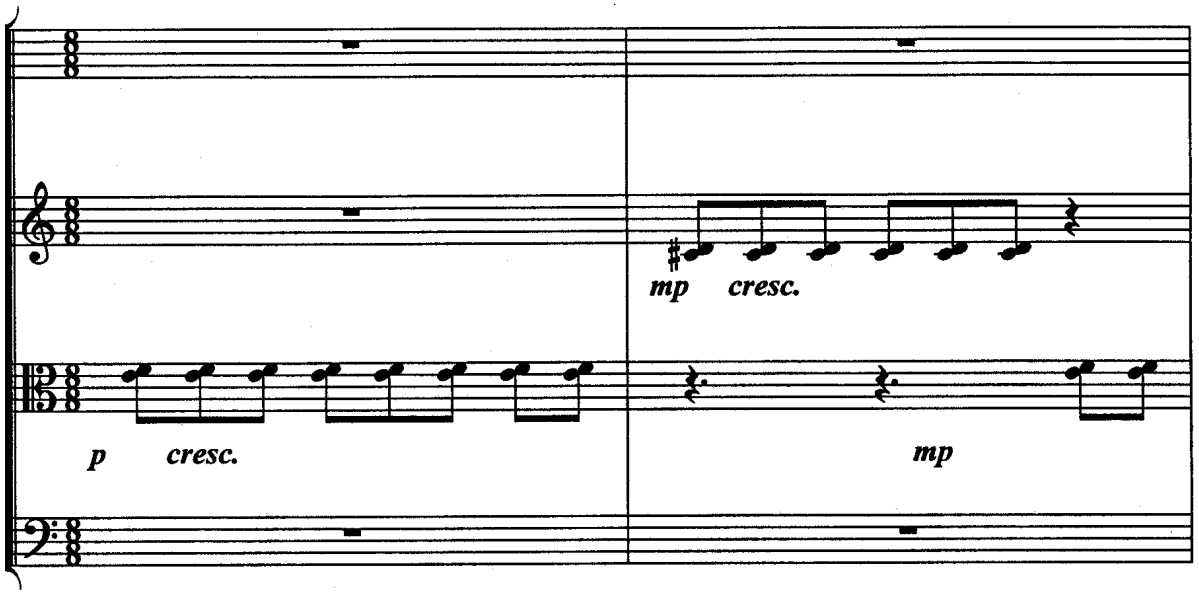


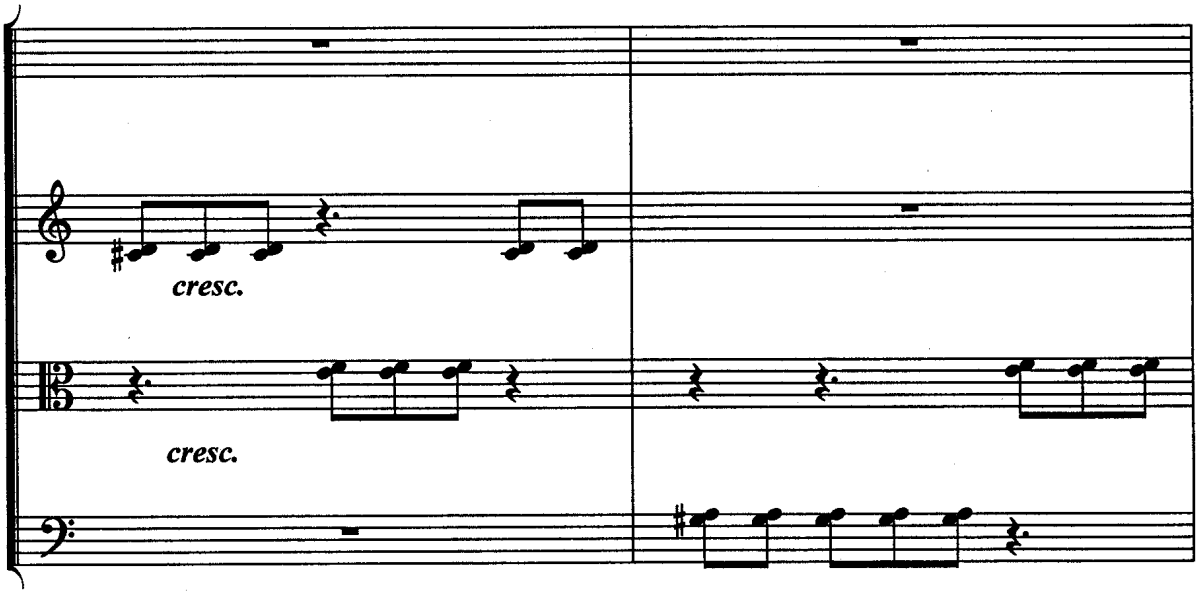


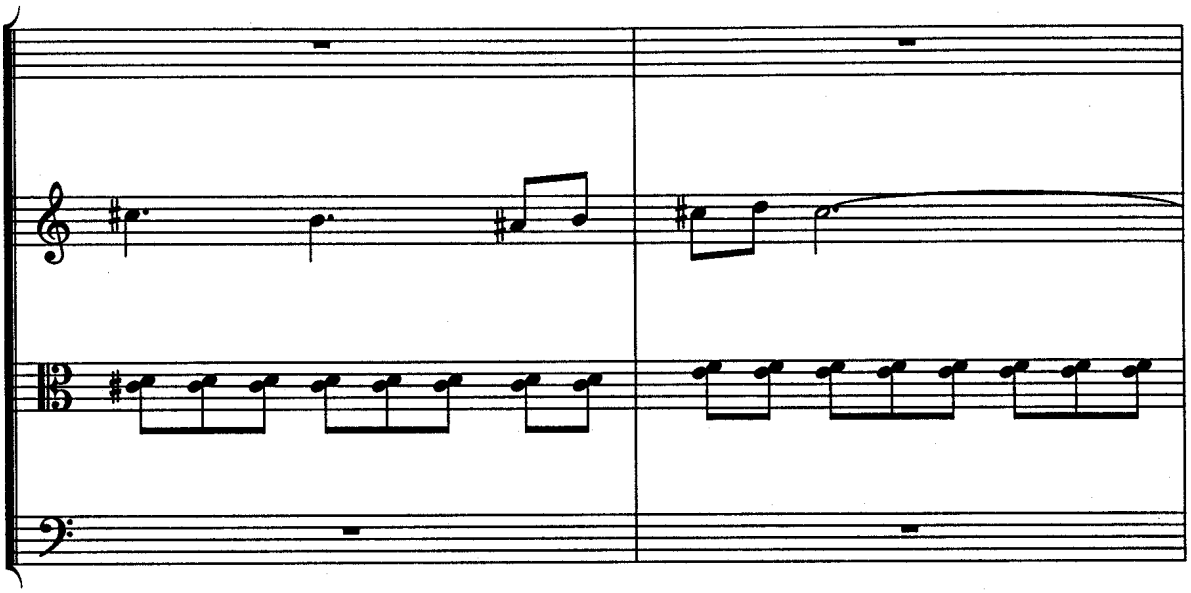


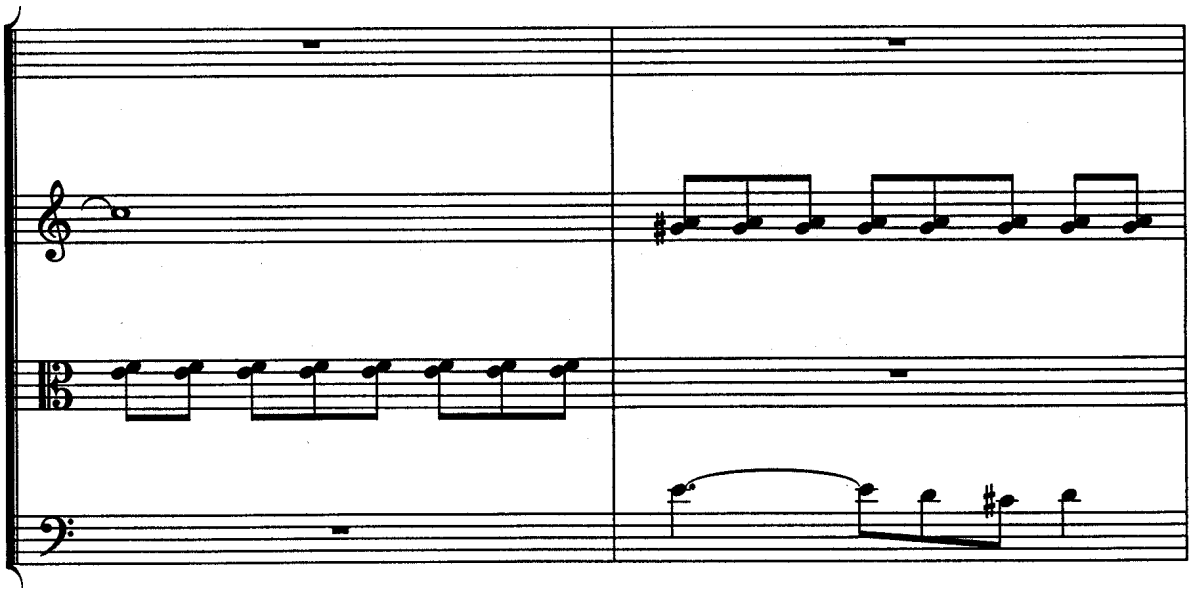


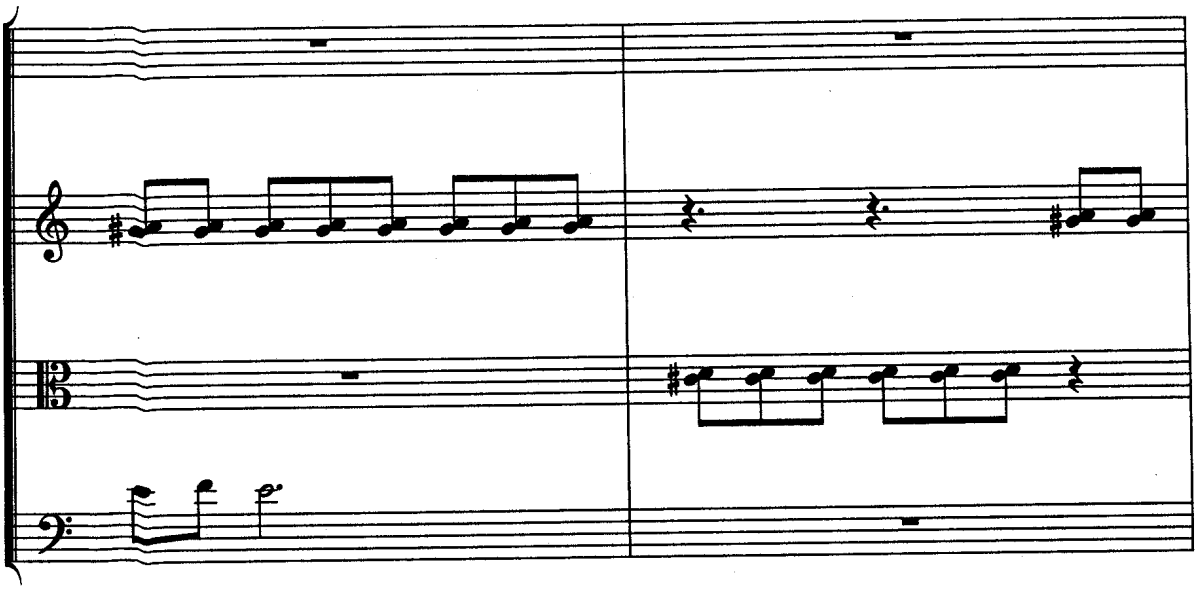


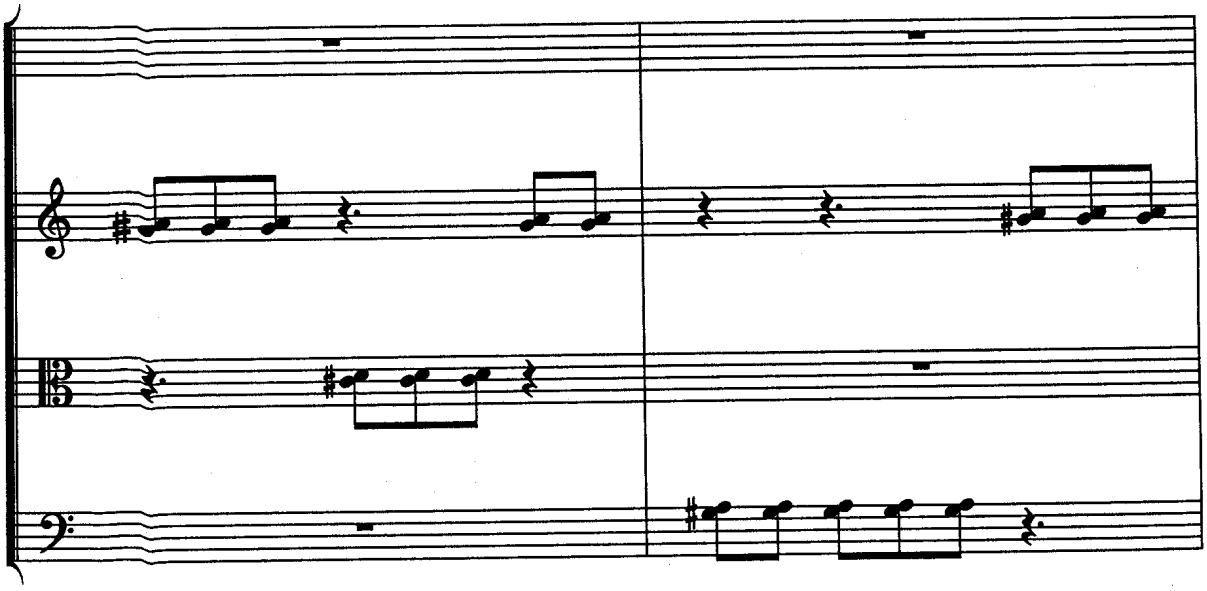

mp cresc.
p cresc.
mp

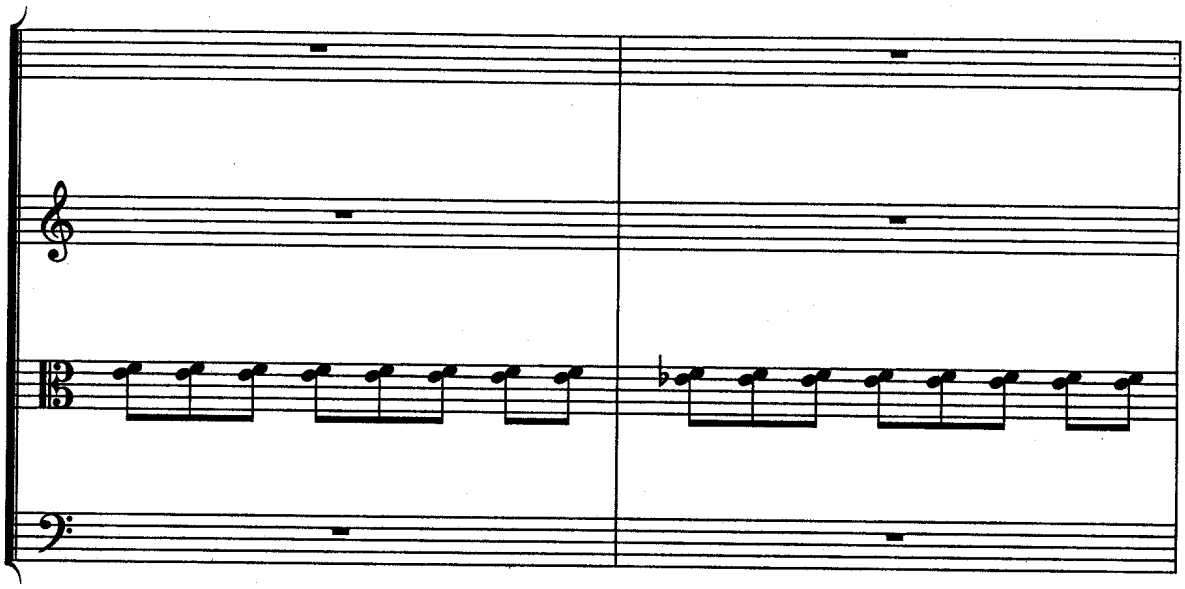

cresc.
cresc.

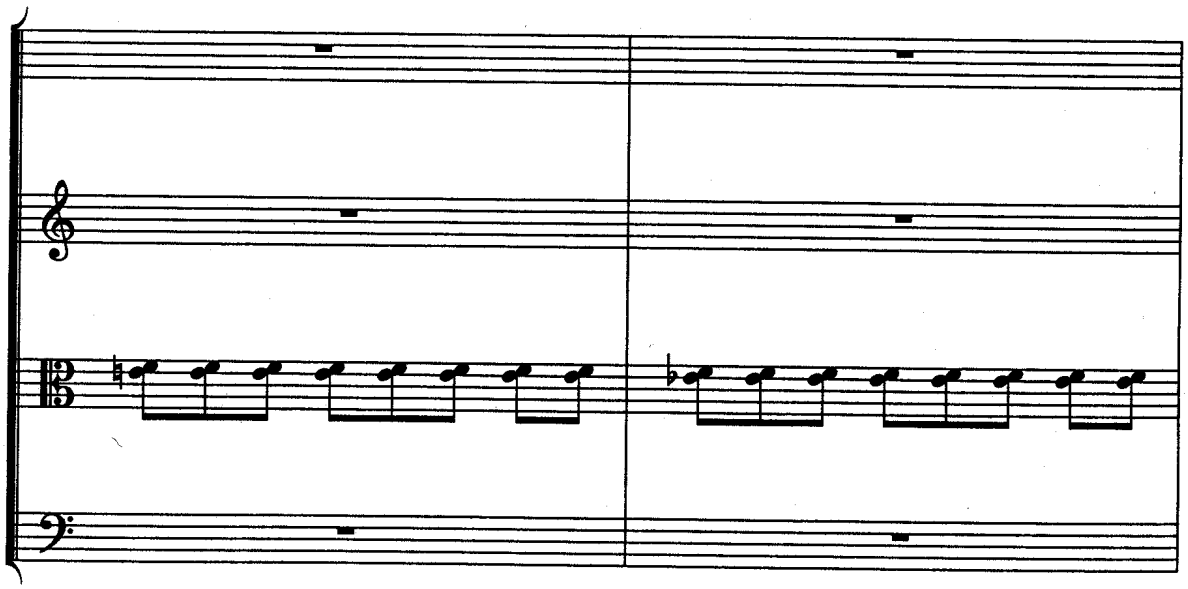


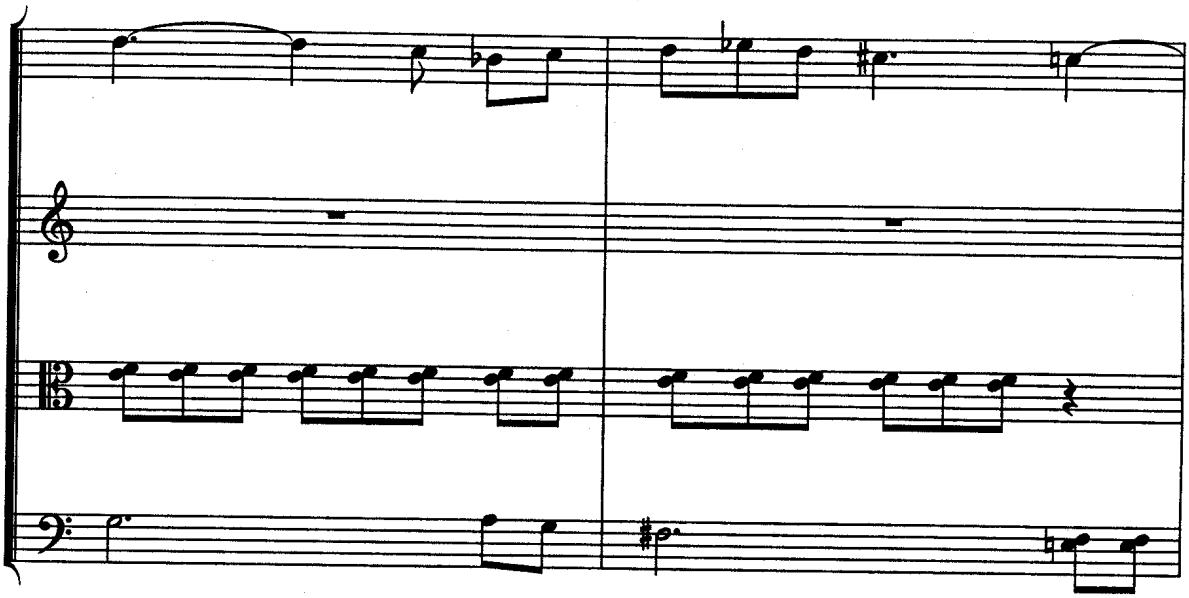


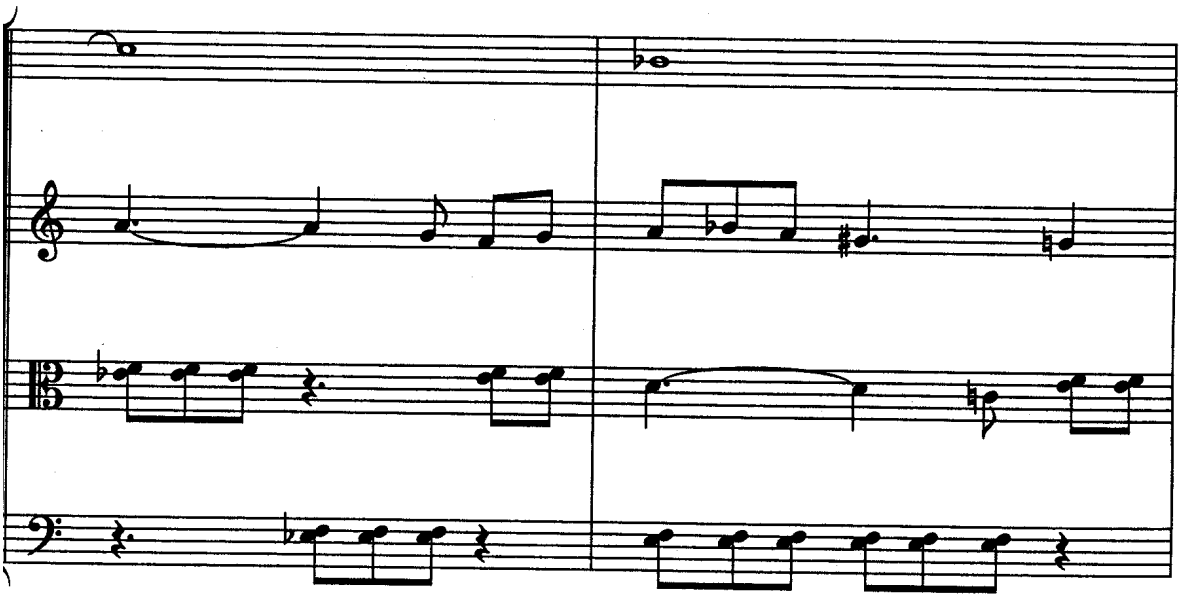


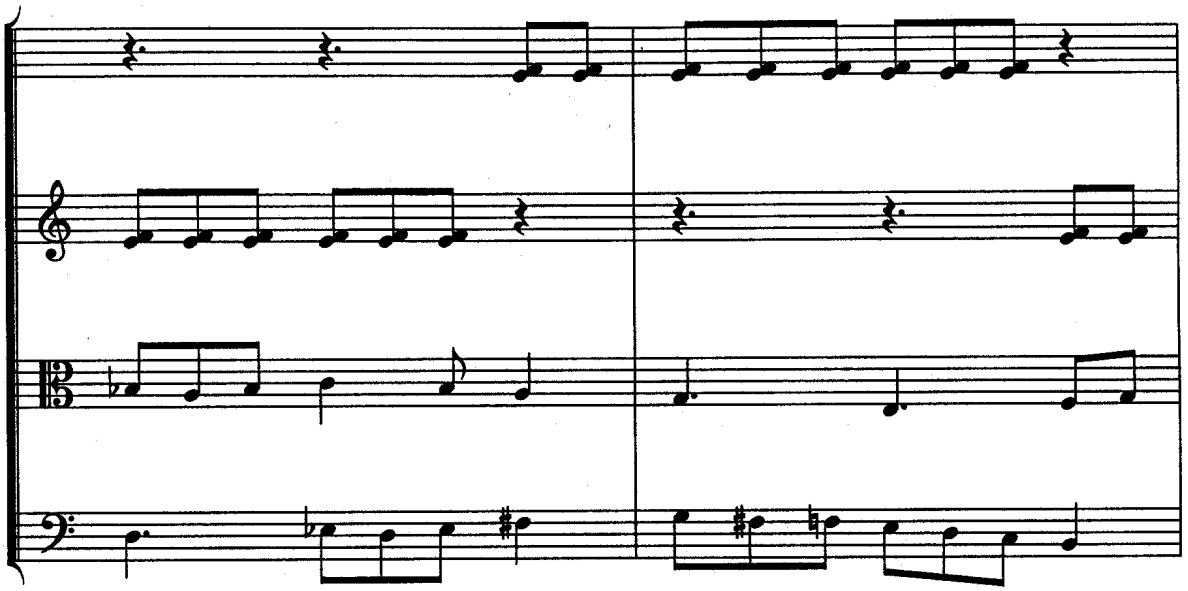


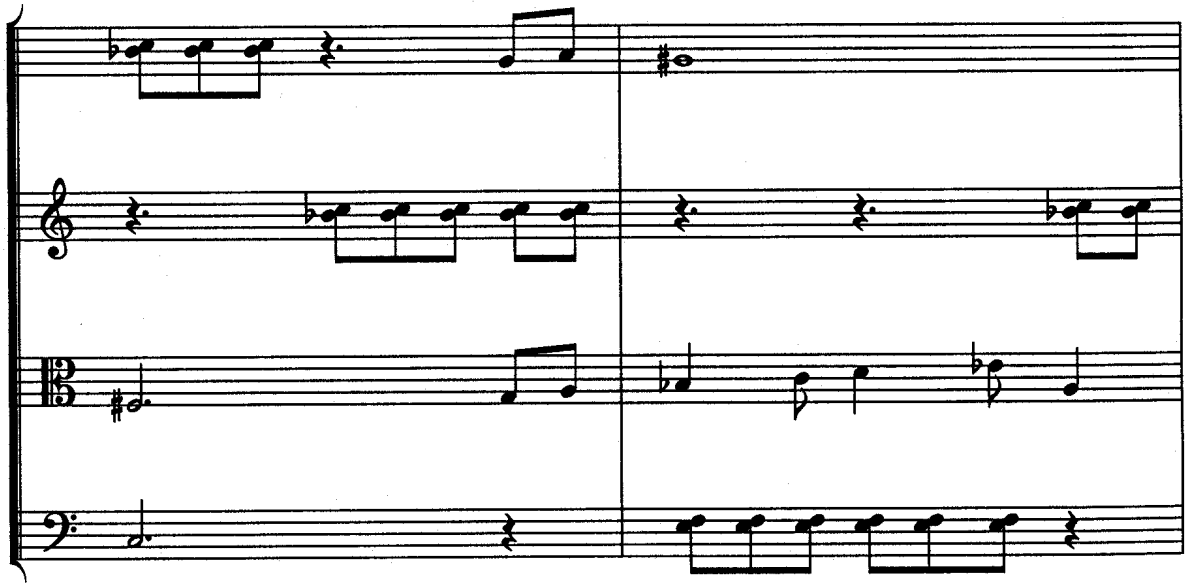


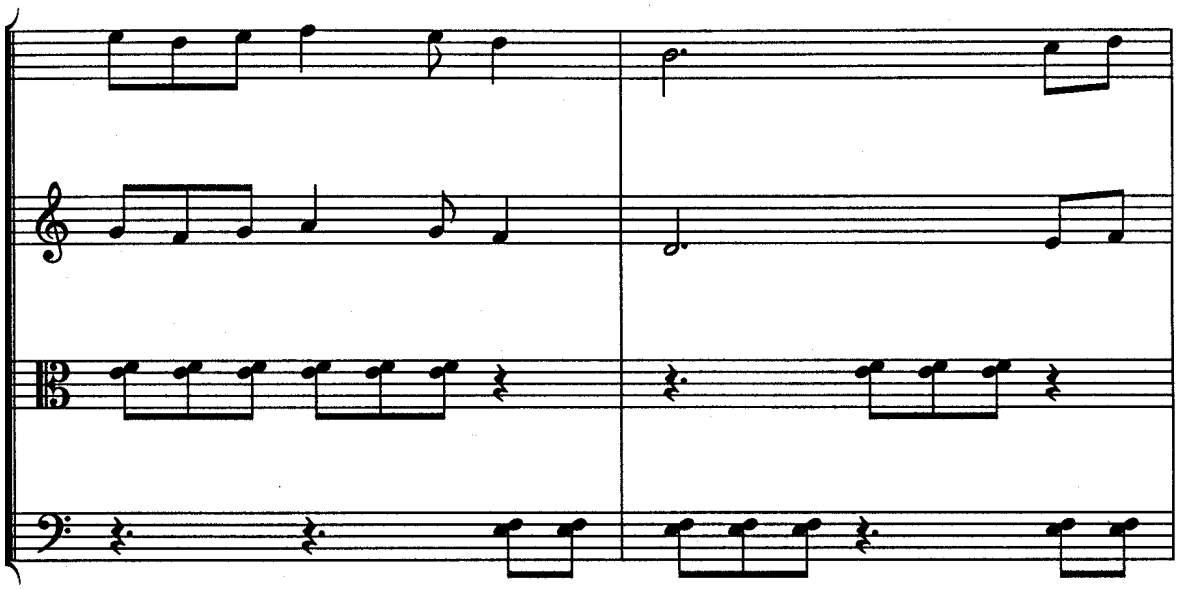


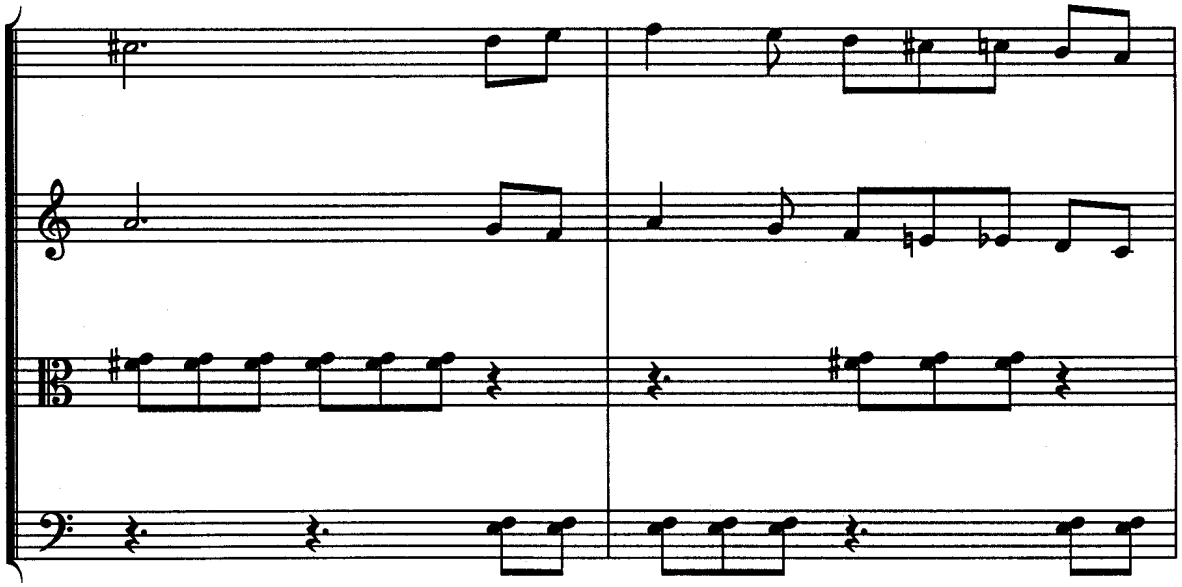


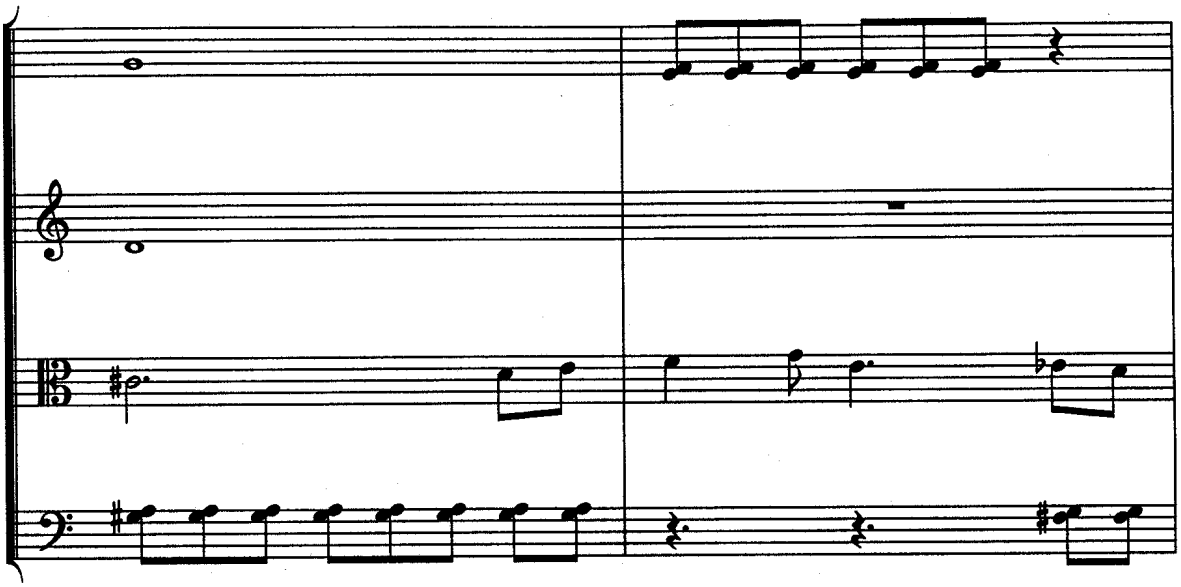


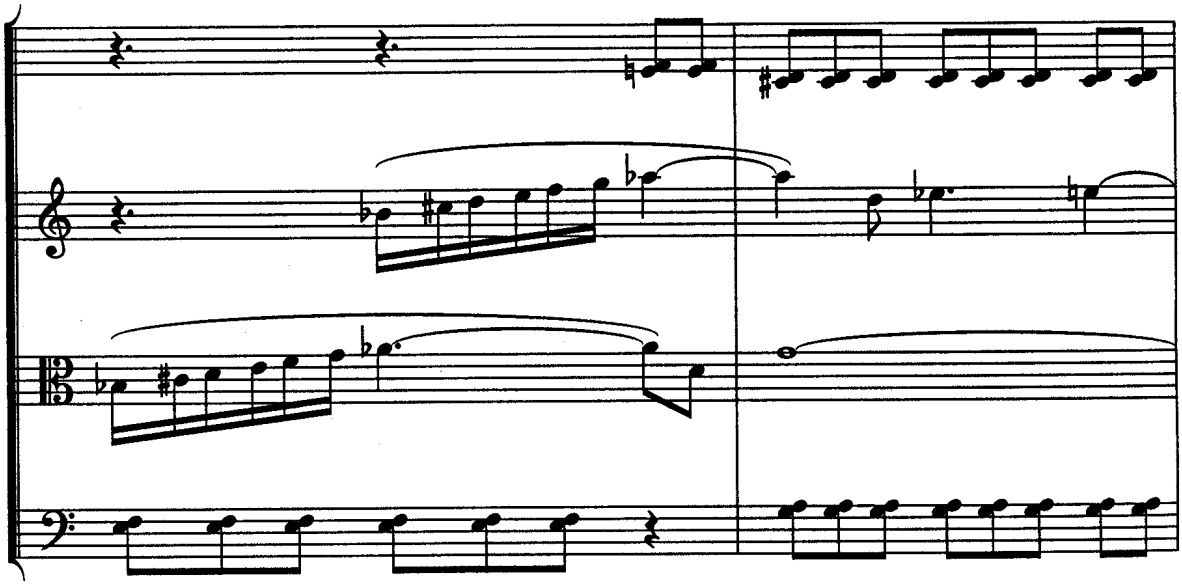


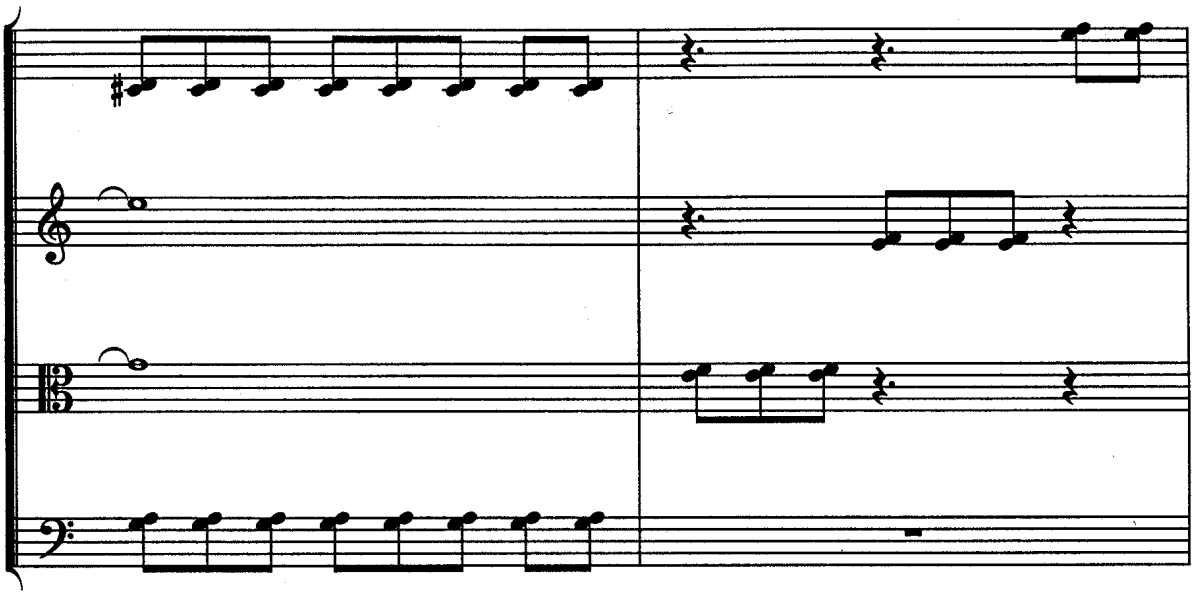


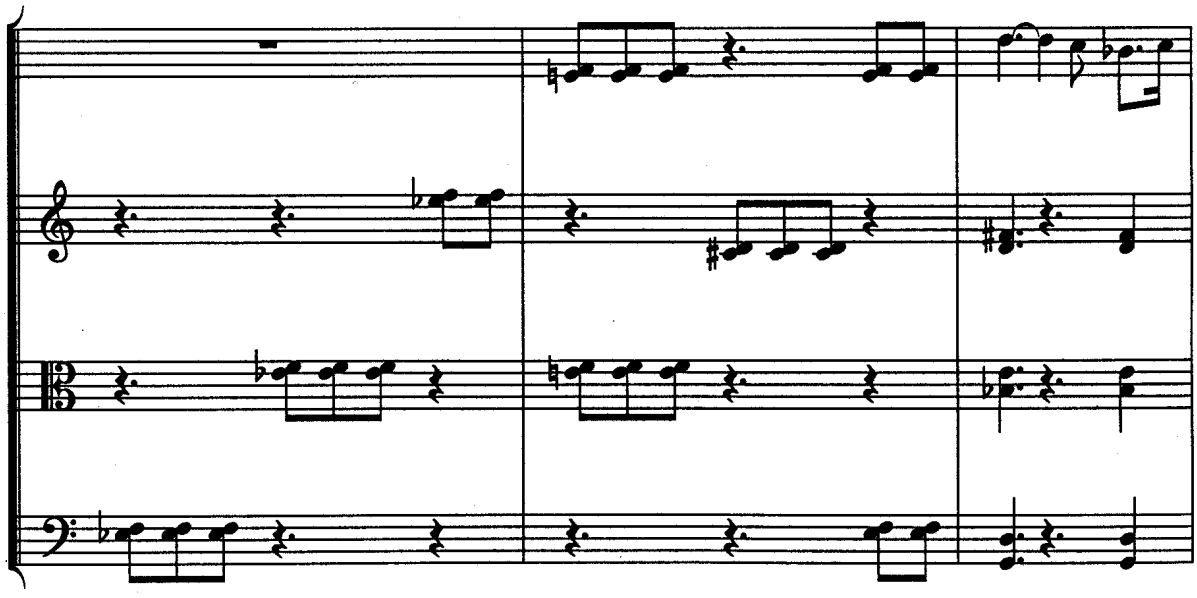


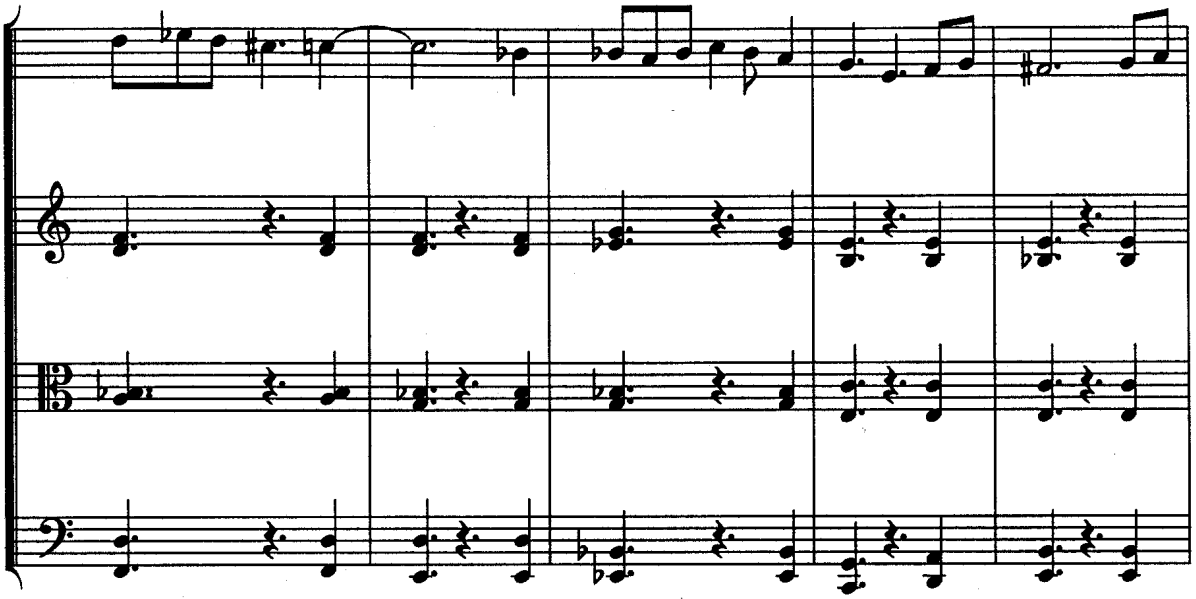


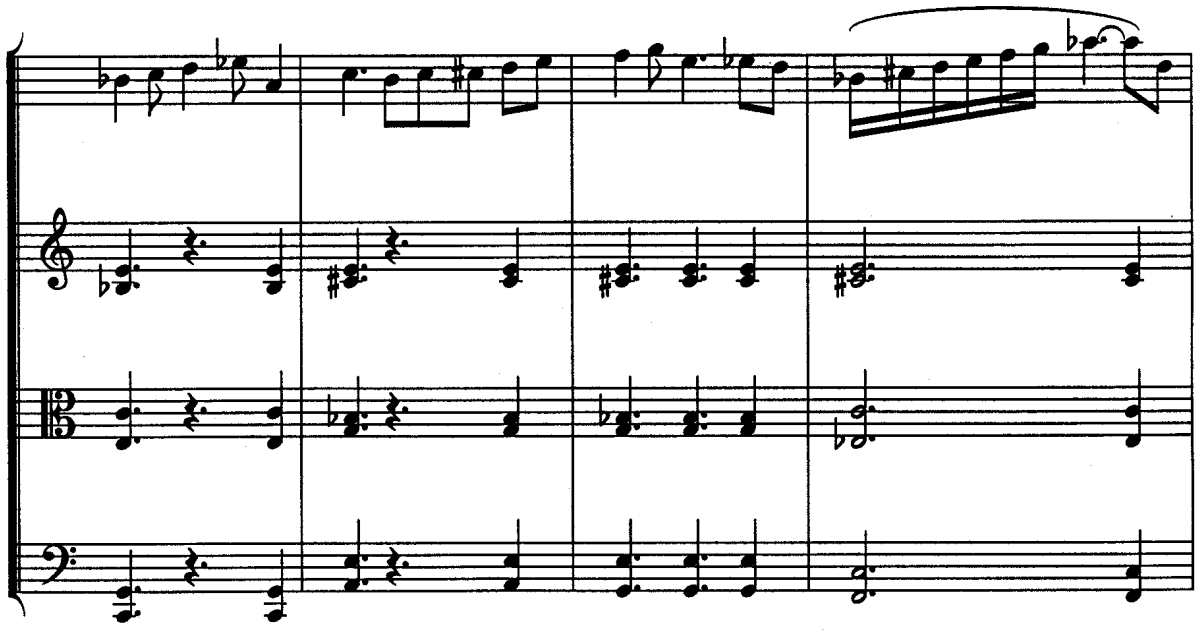


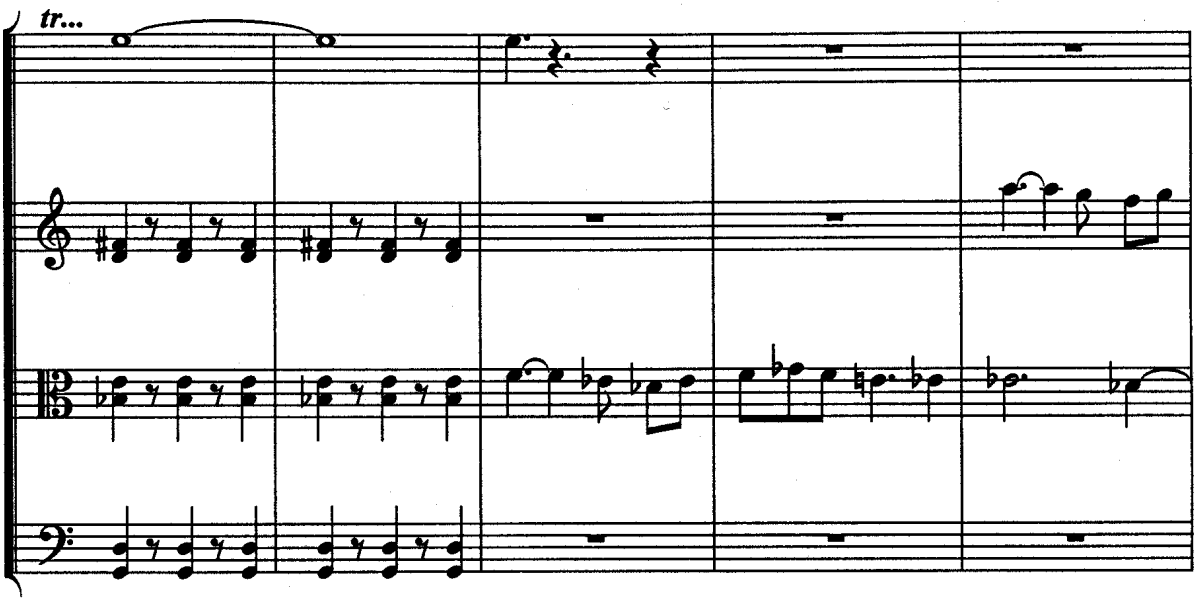


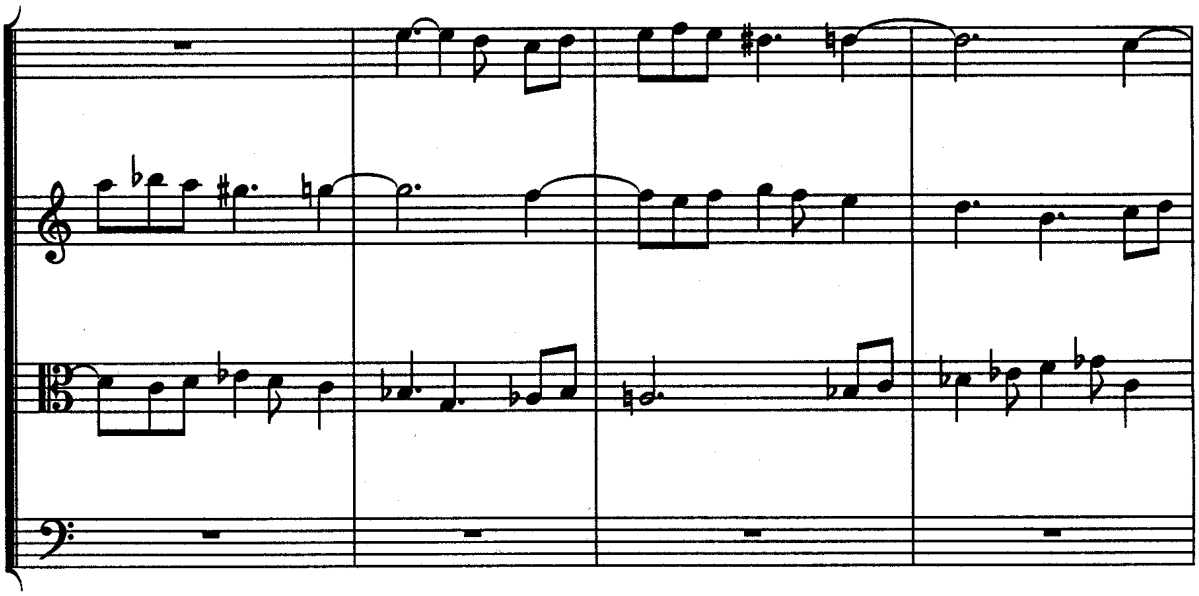


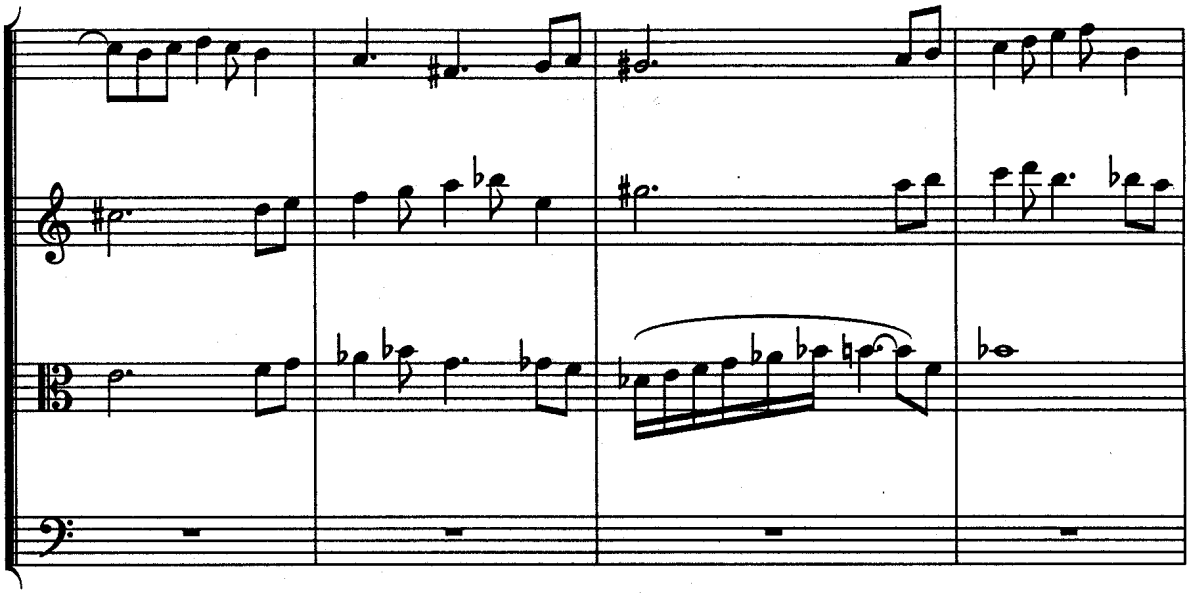


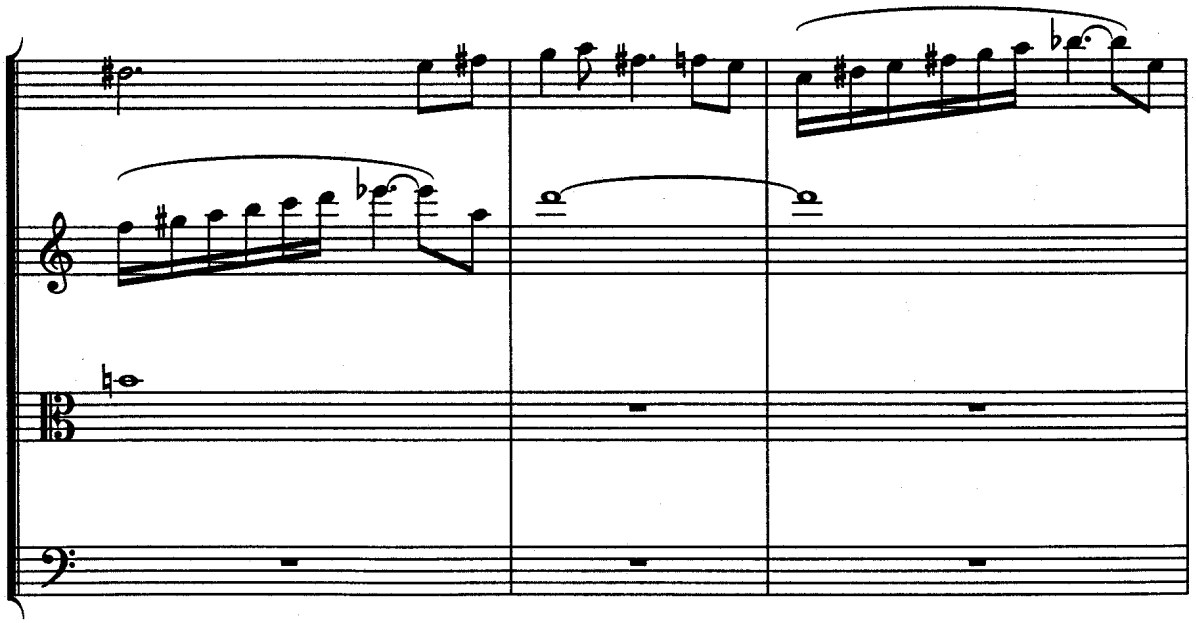


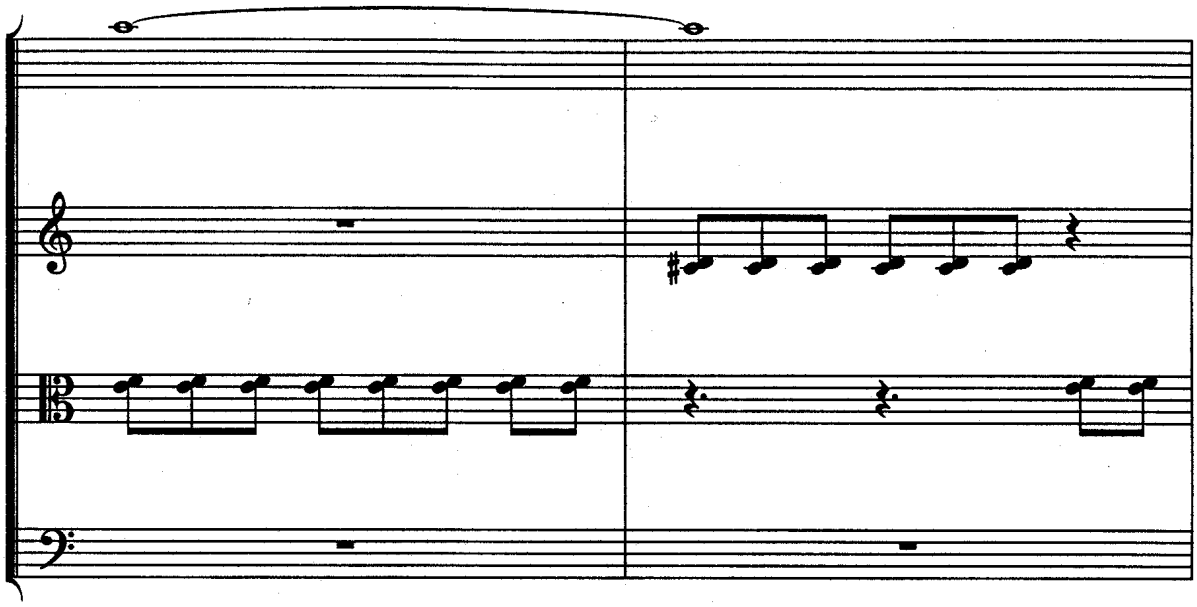


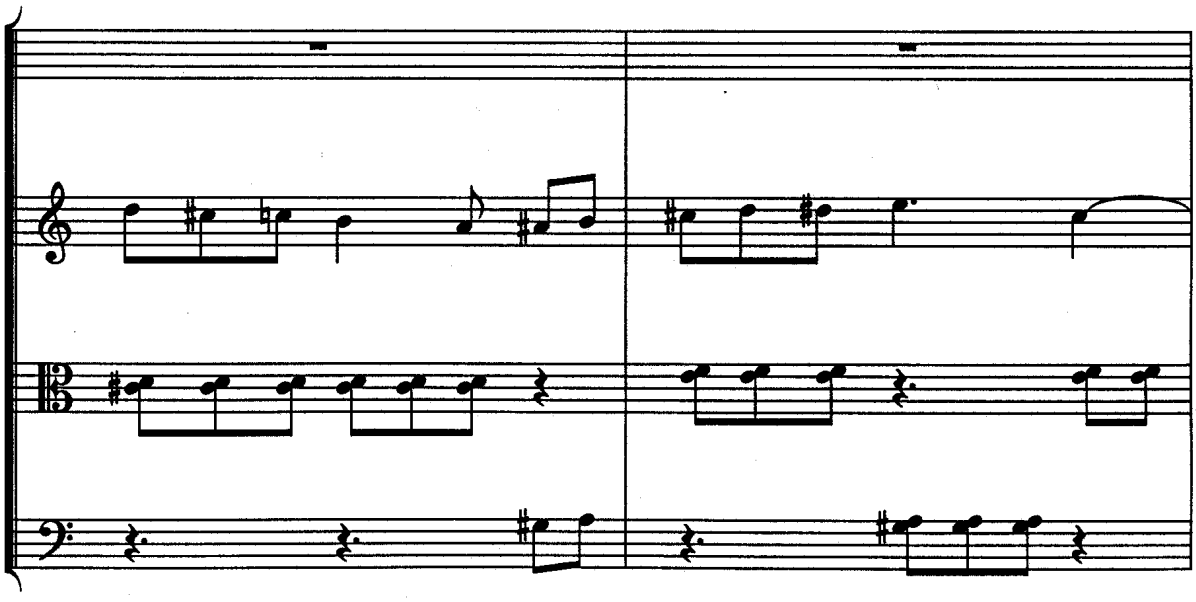

tr...

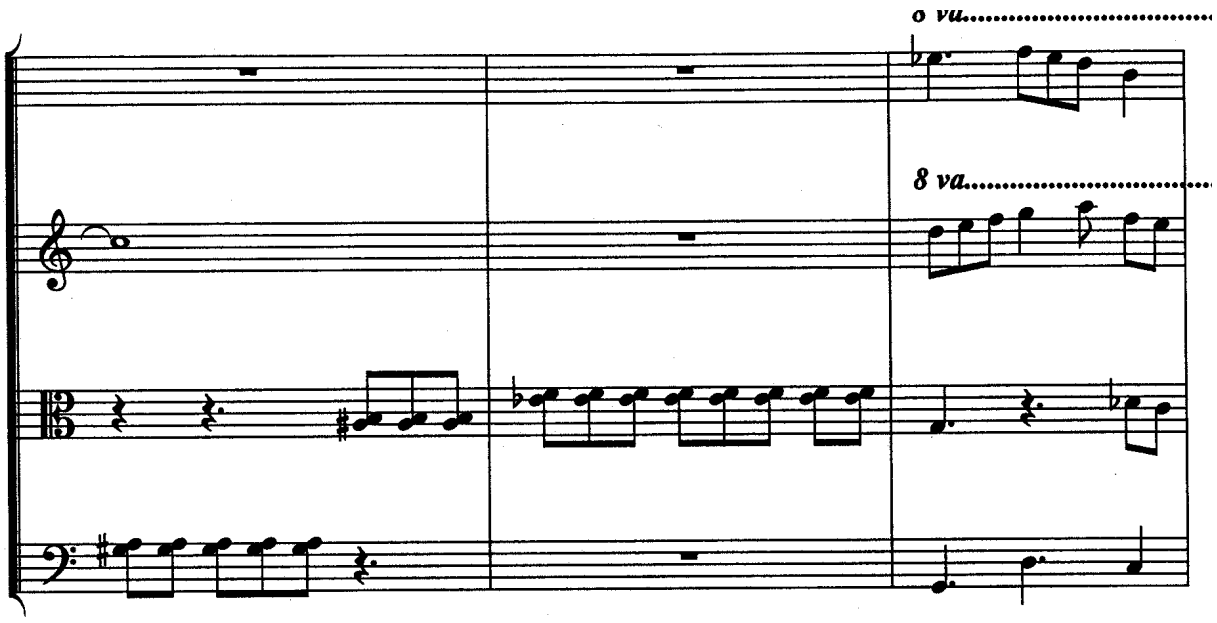


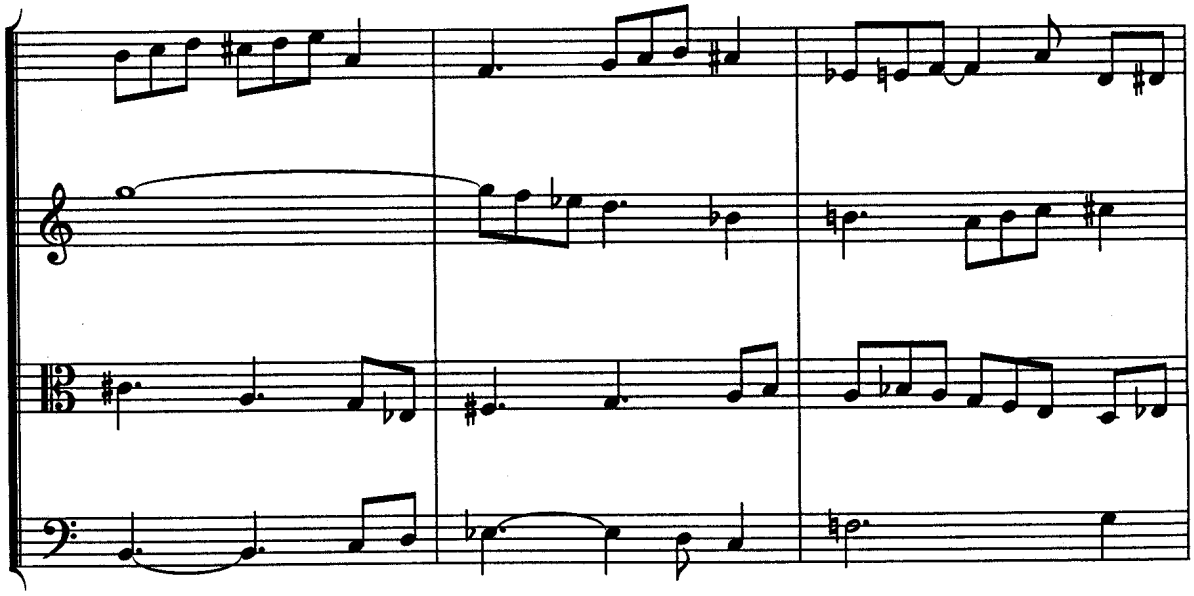


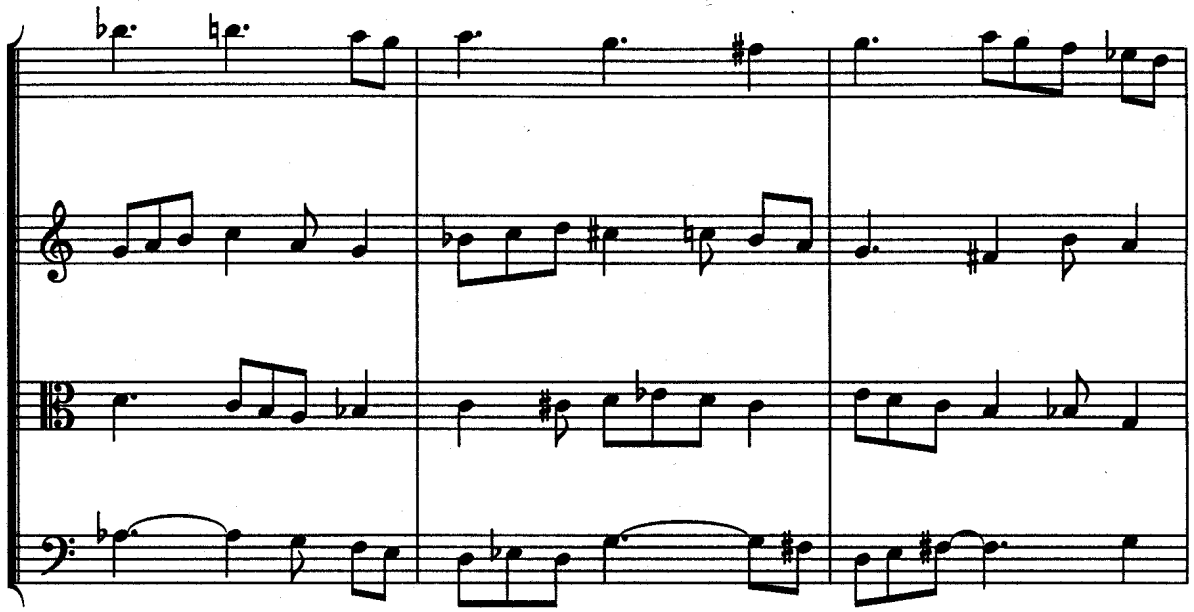


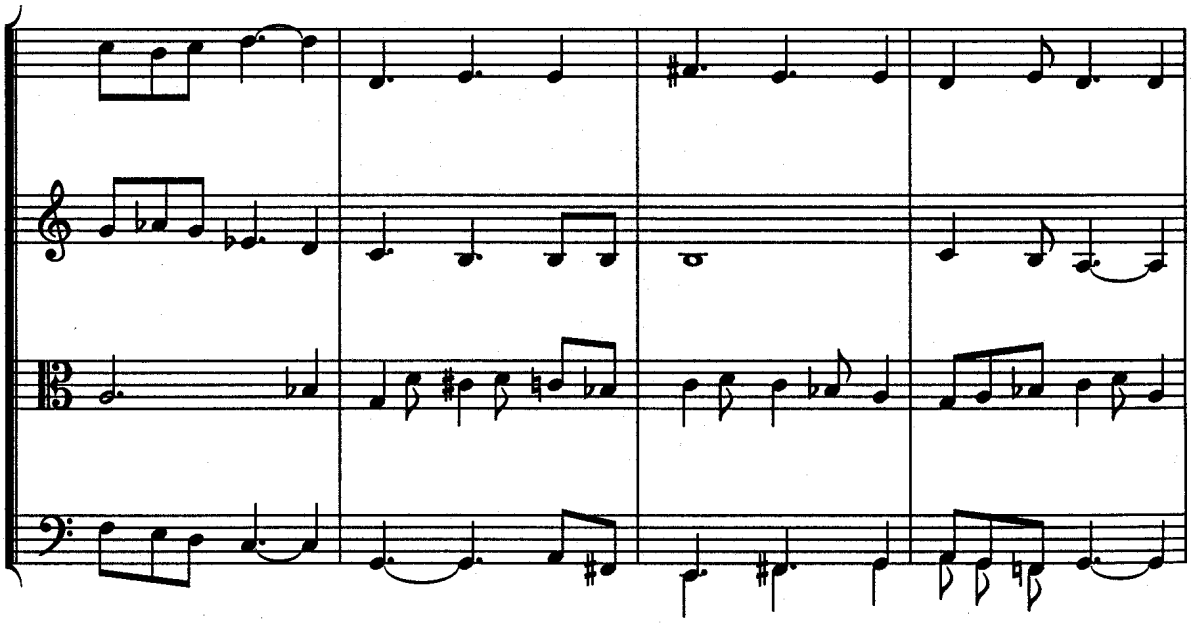


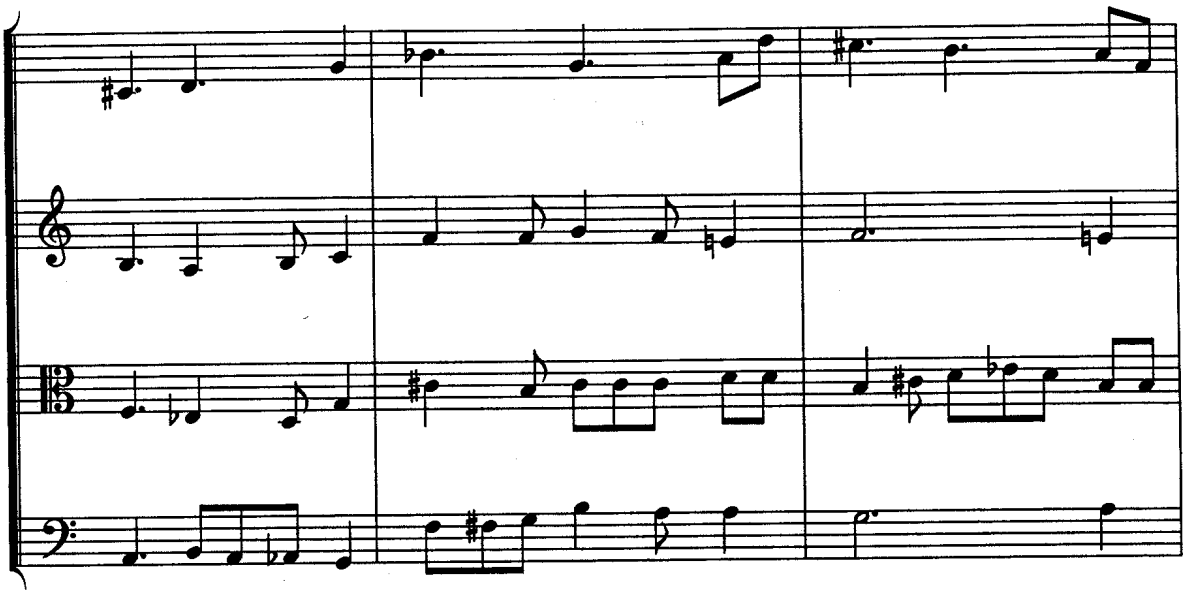


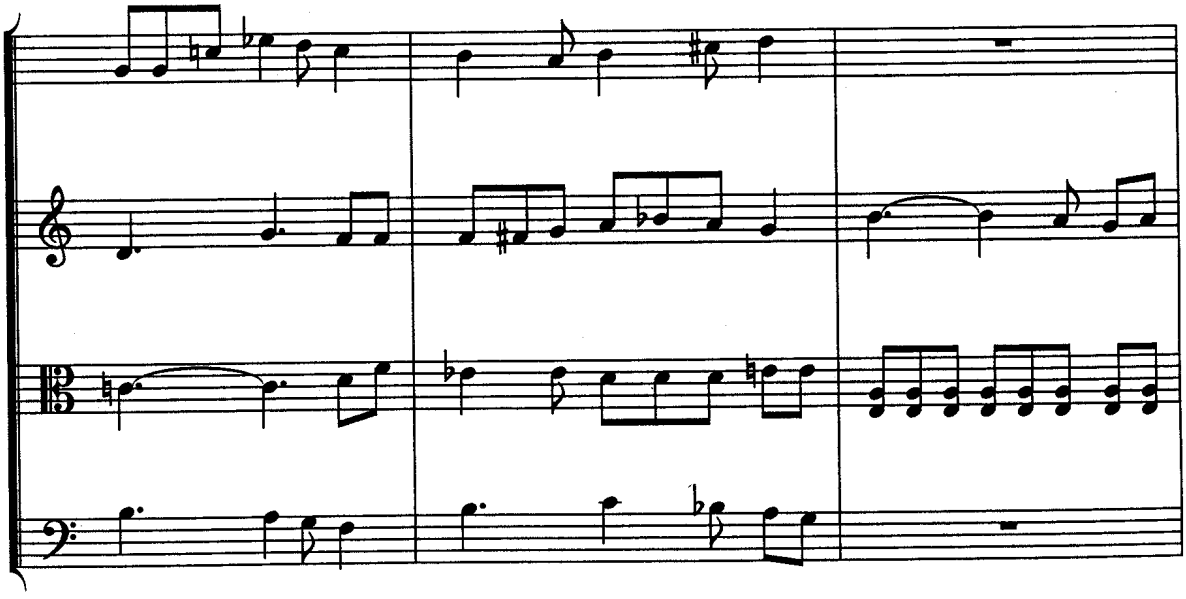

o va
8 va

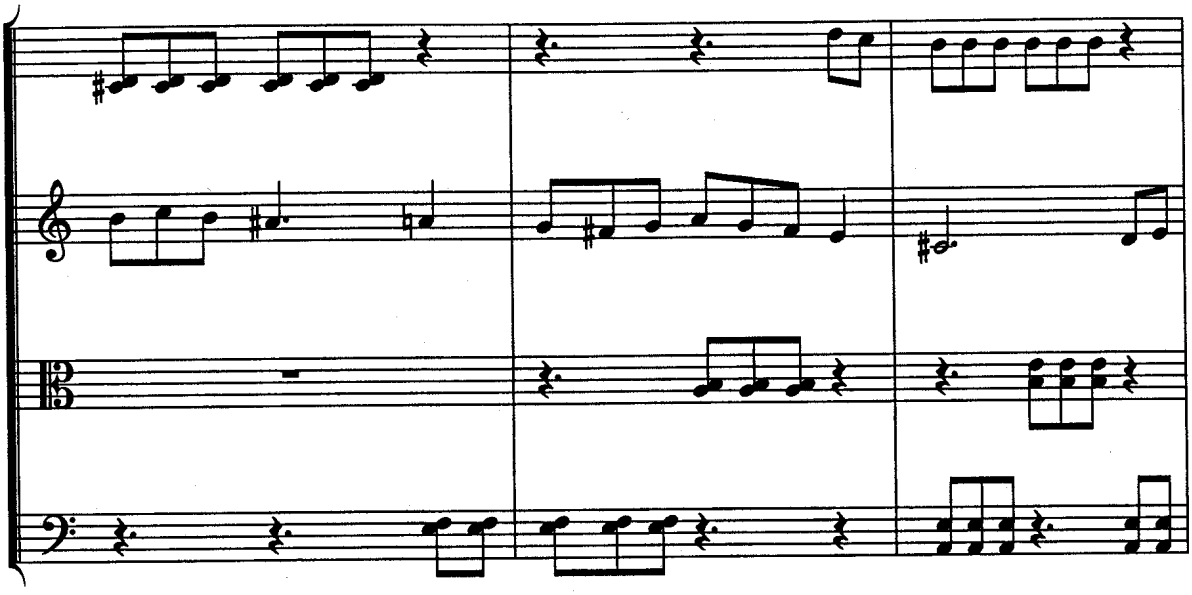


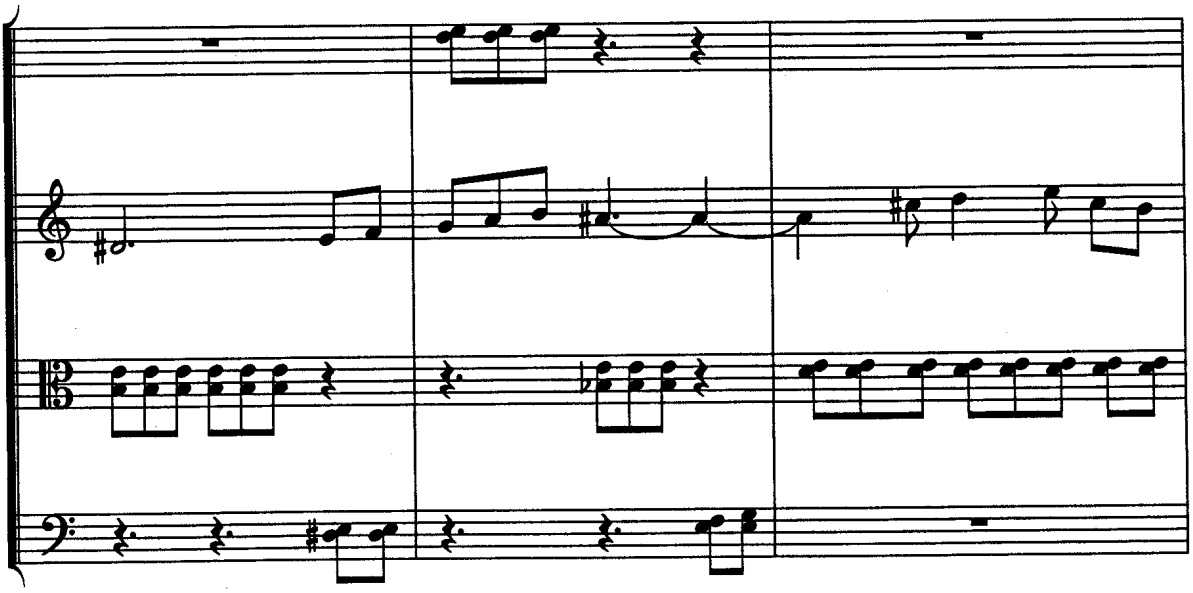


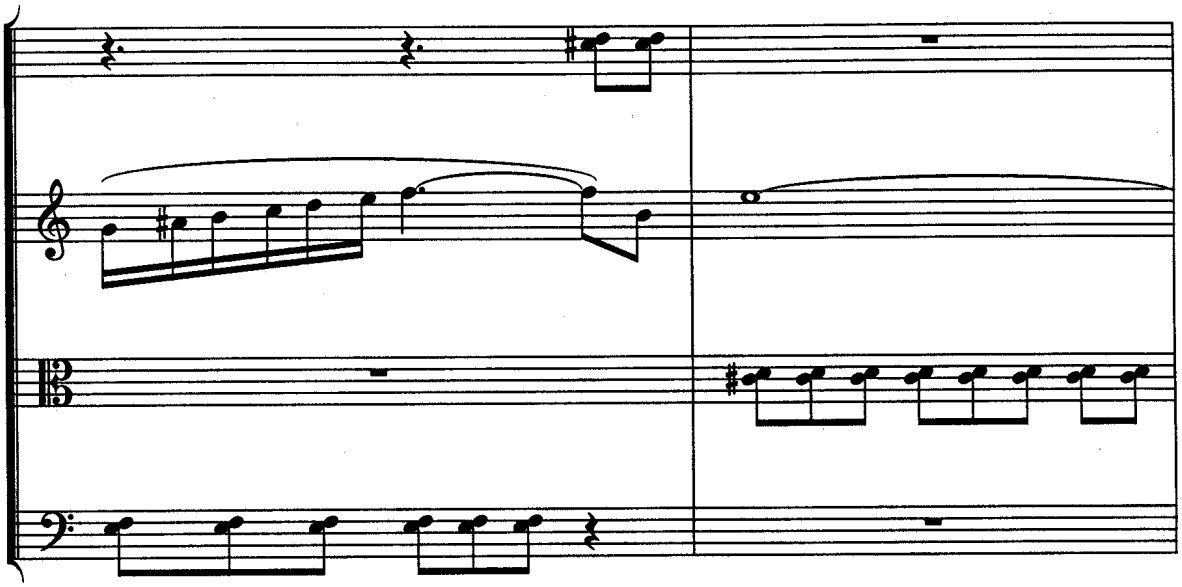


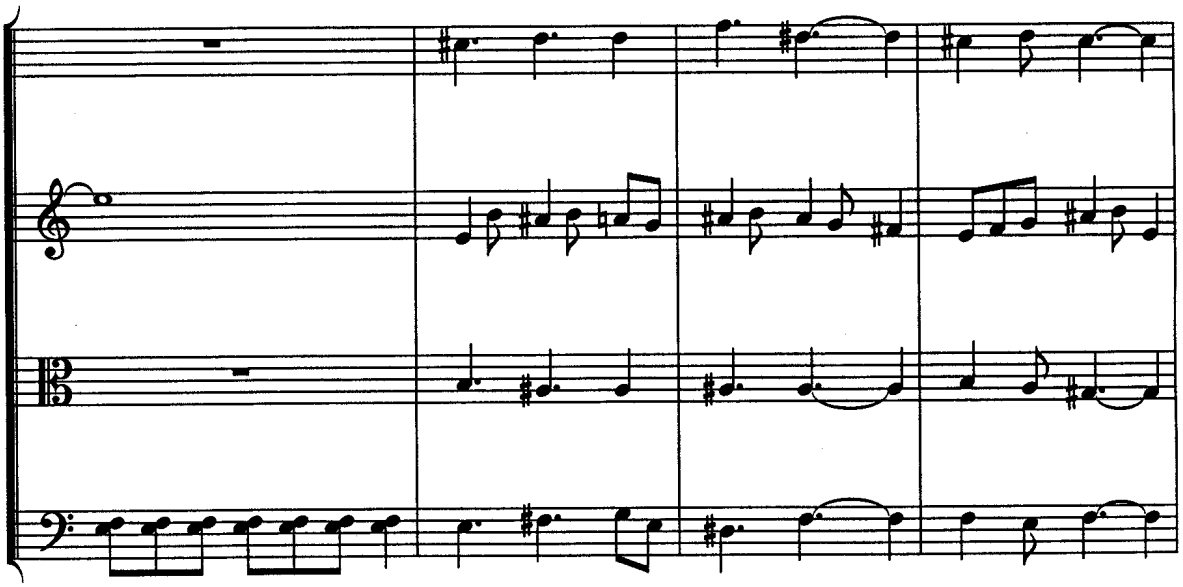


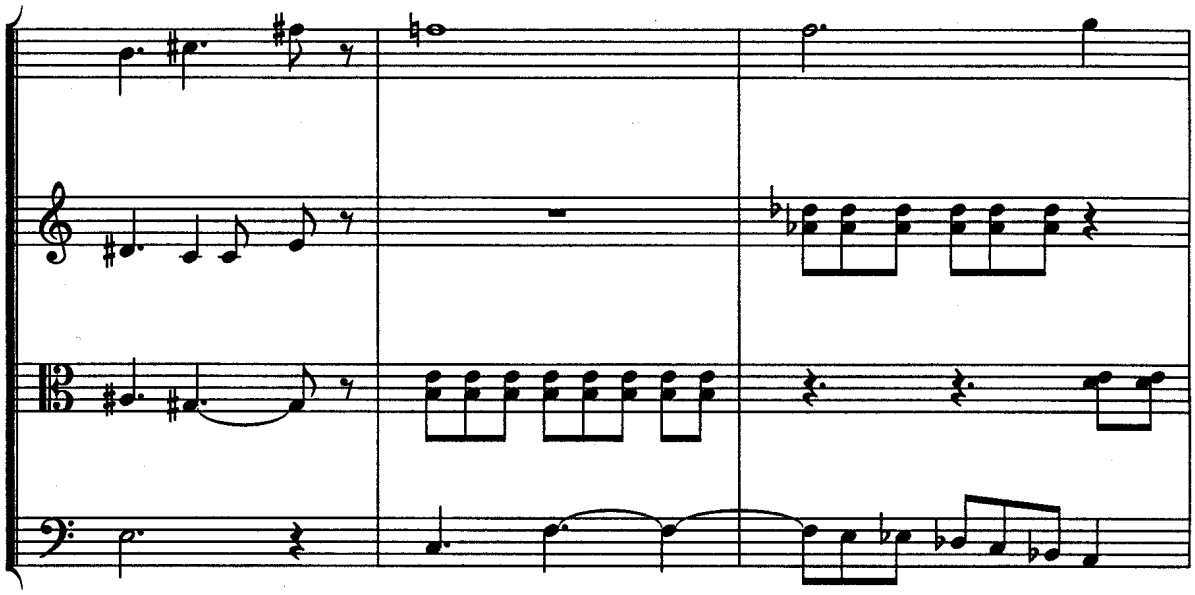


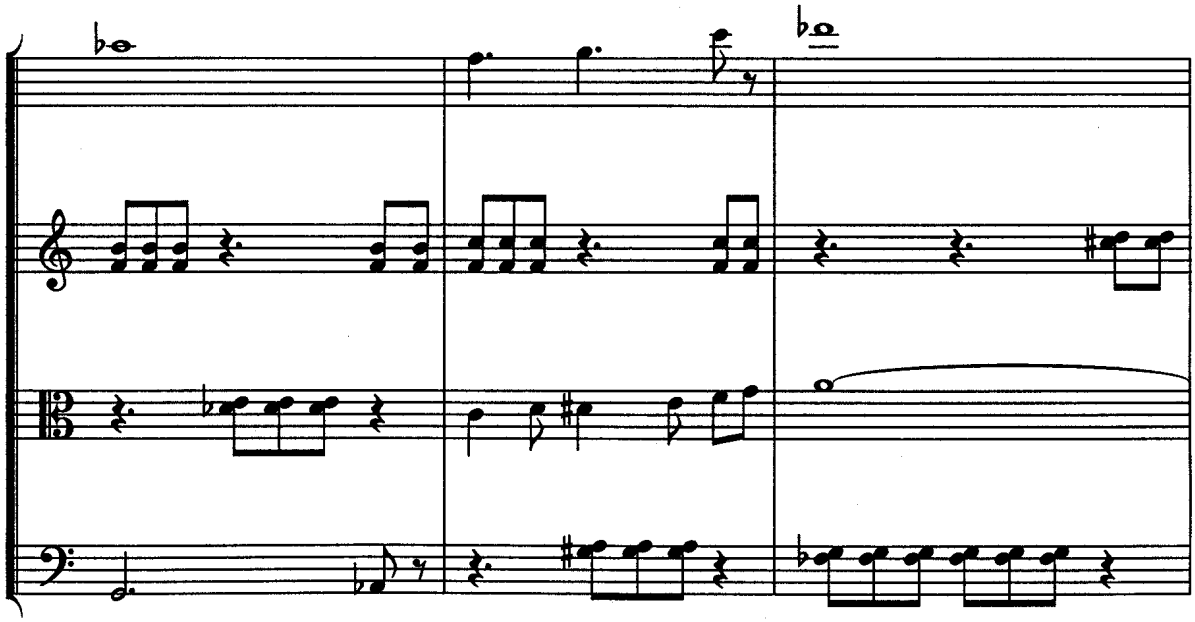


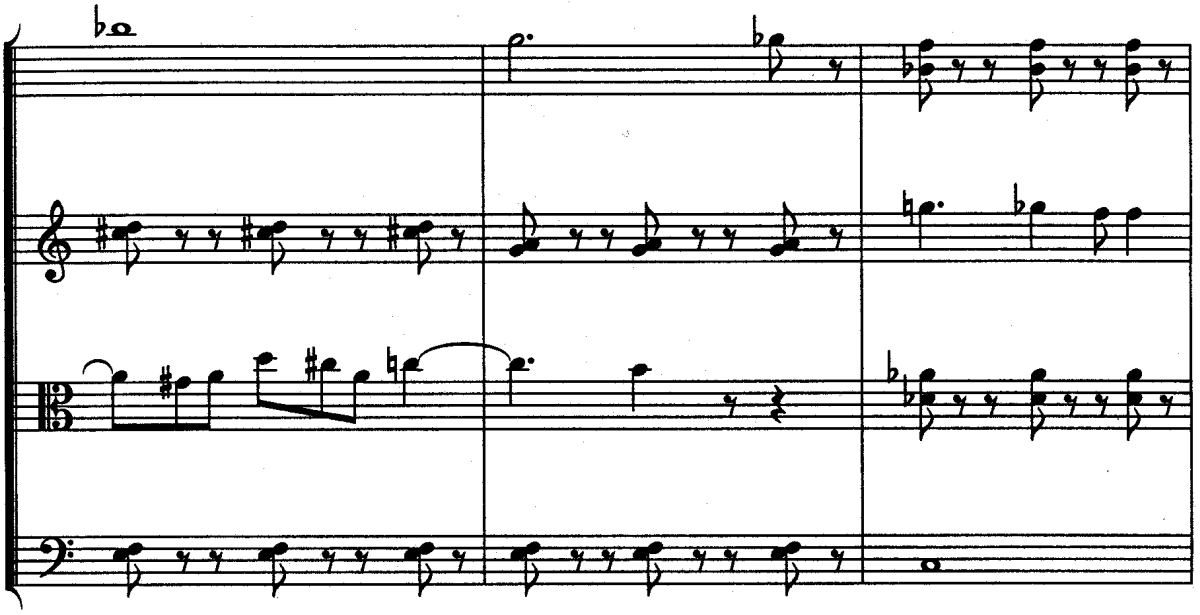


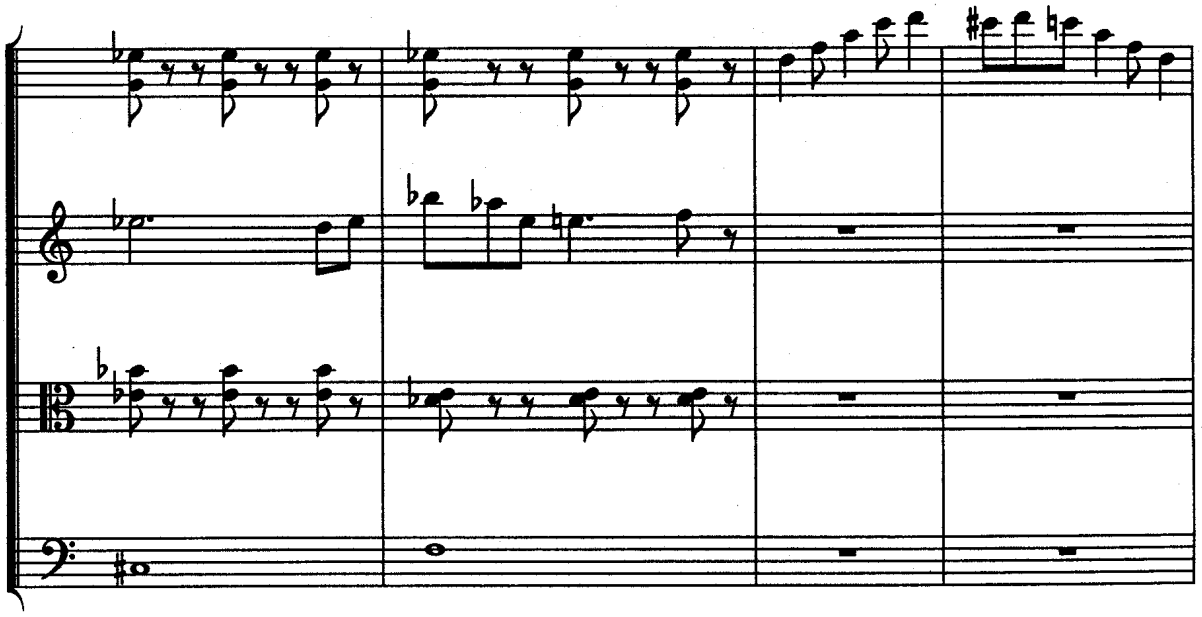


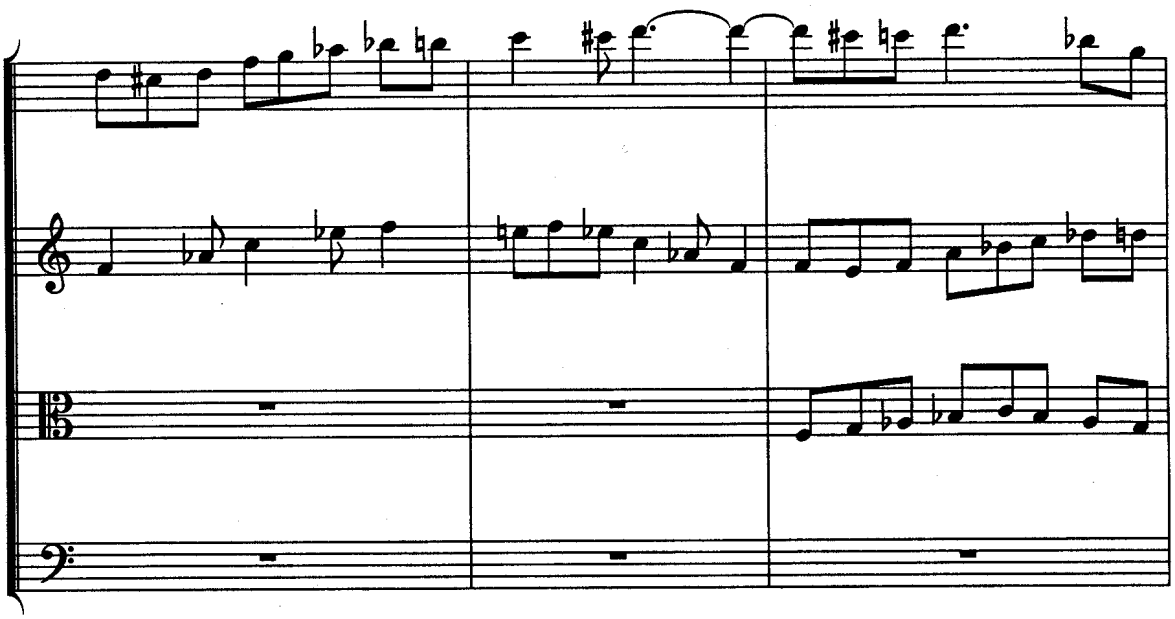


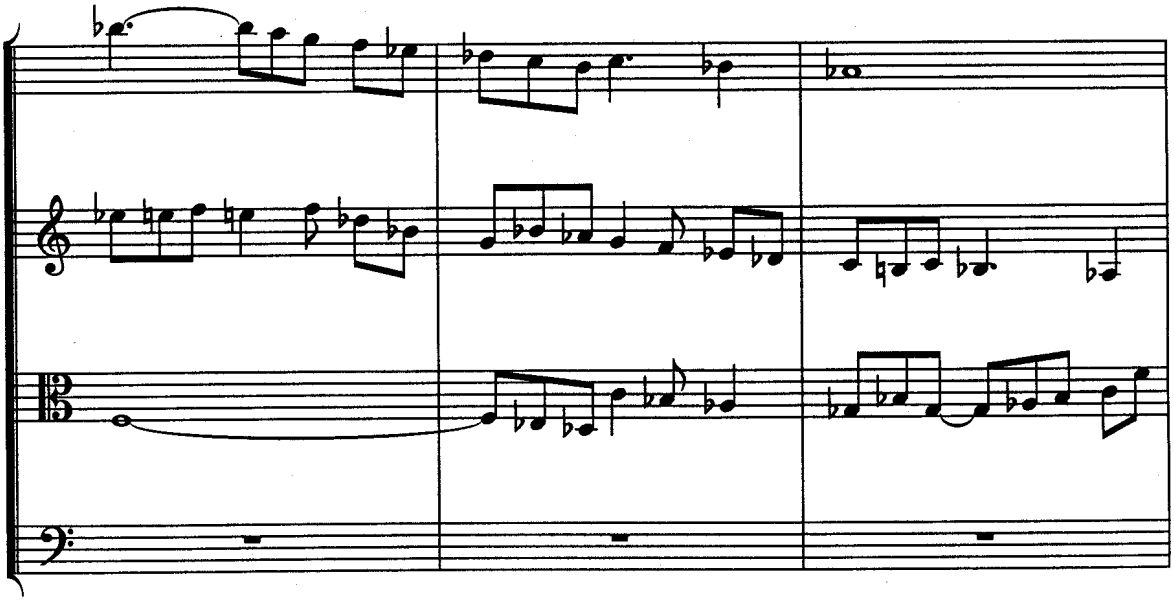


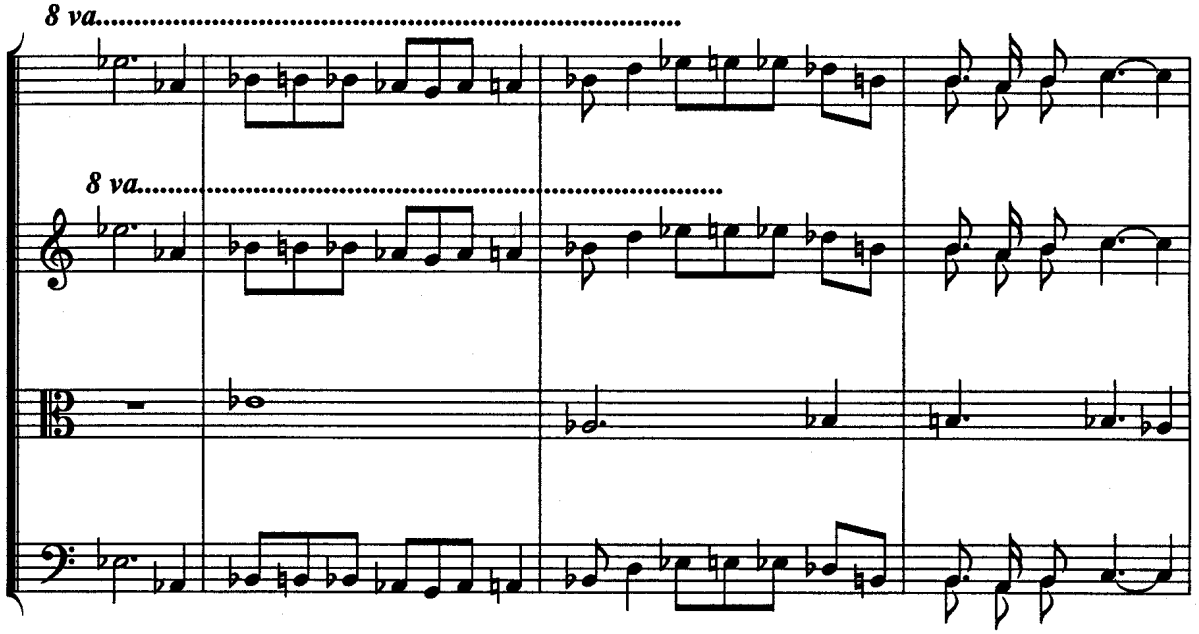


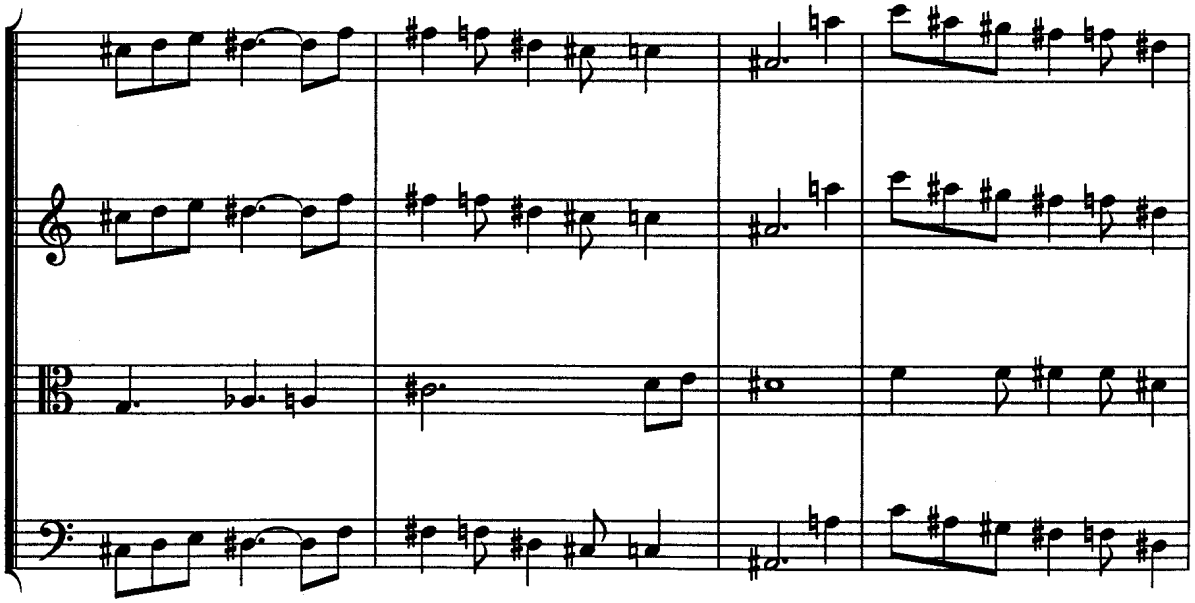


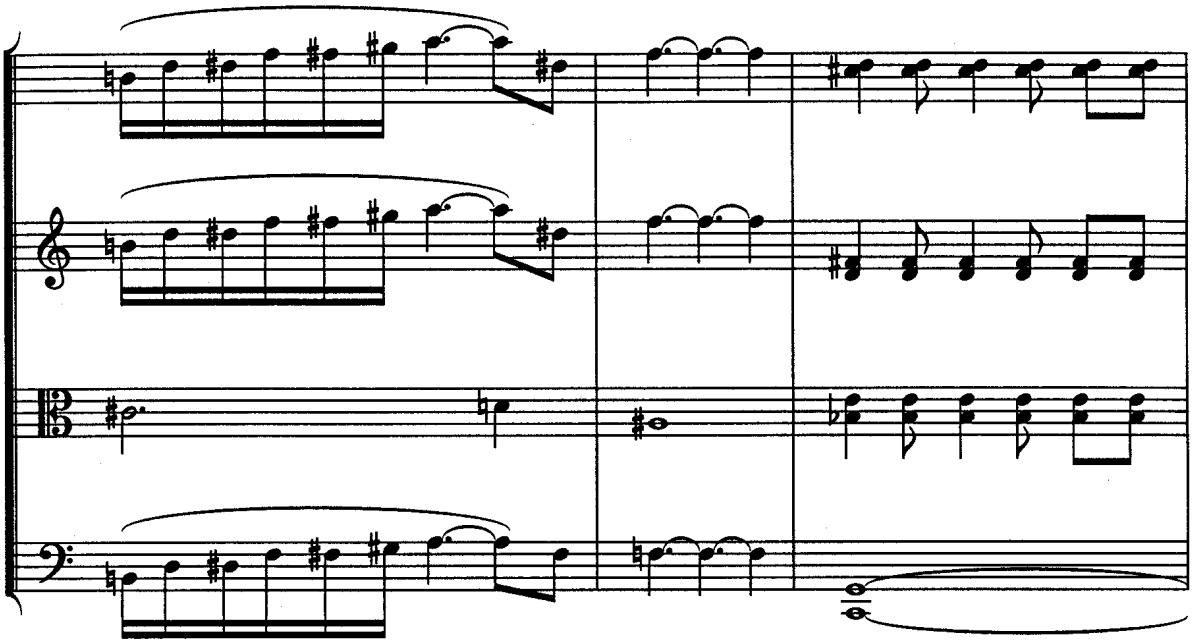


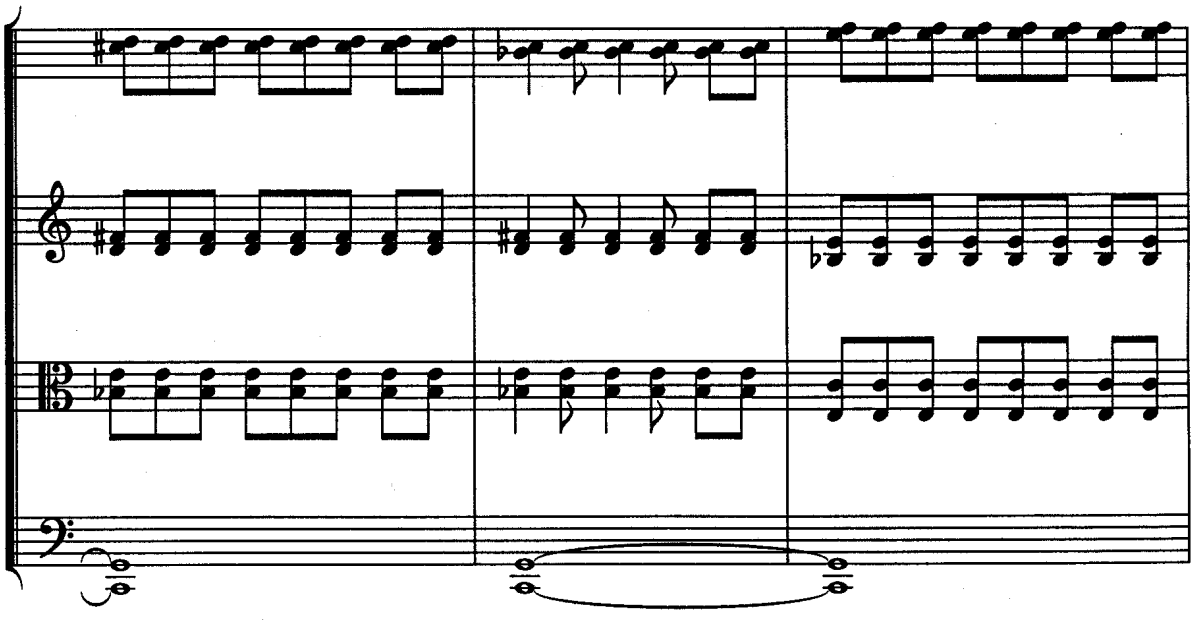


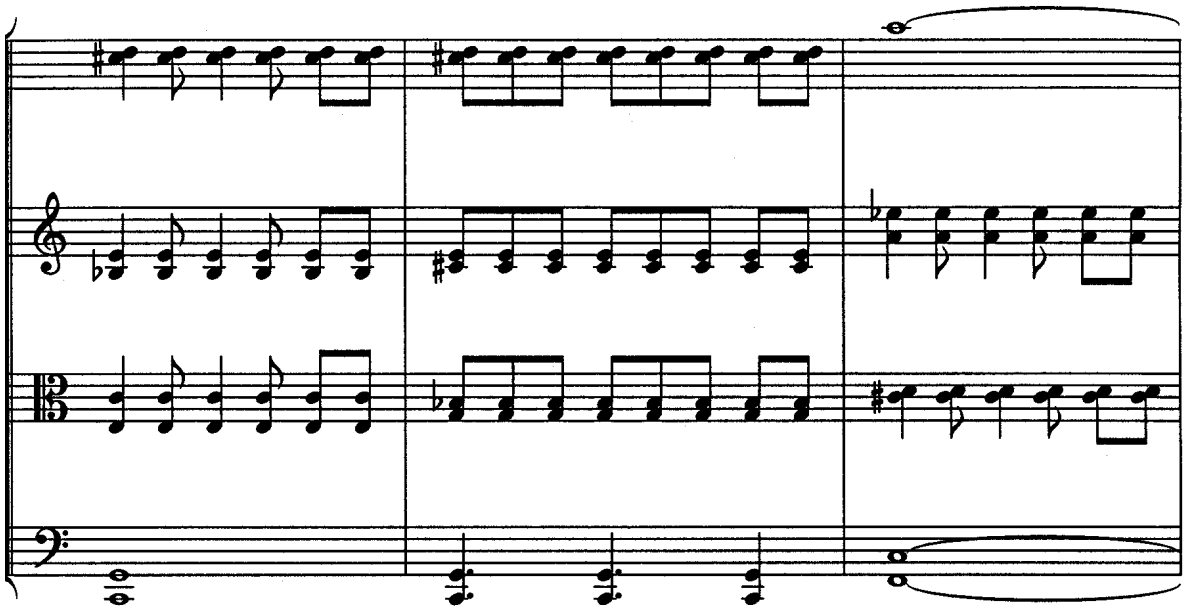


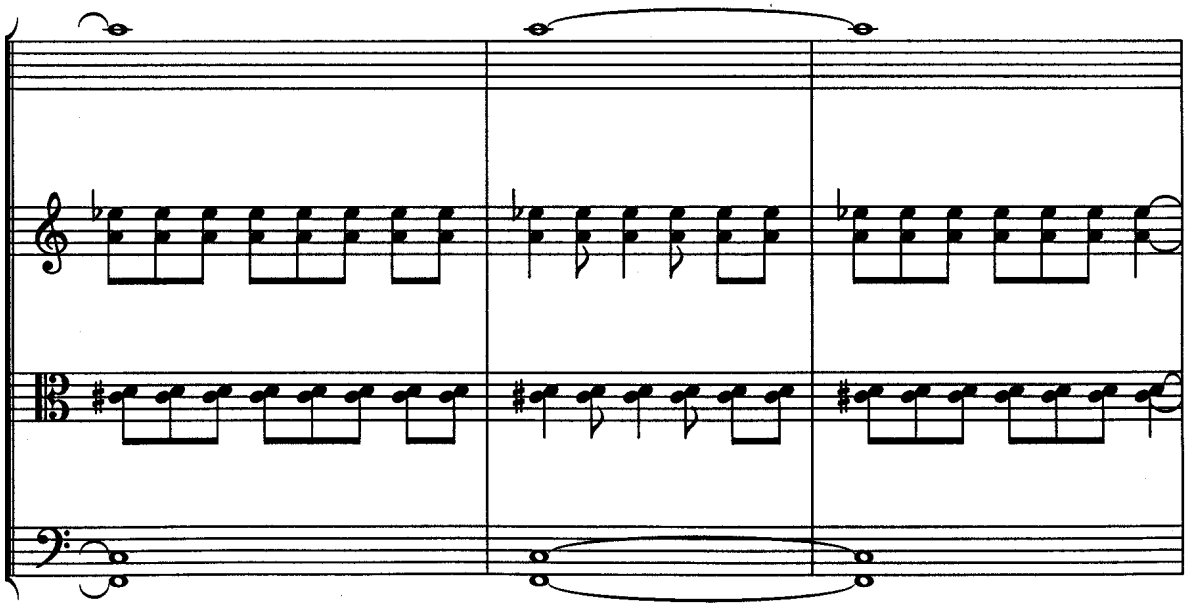

8 va
8 va

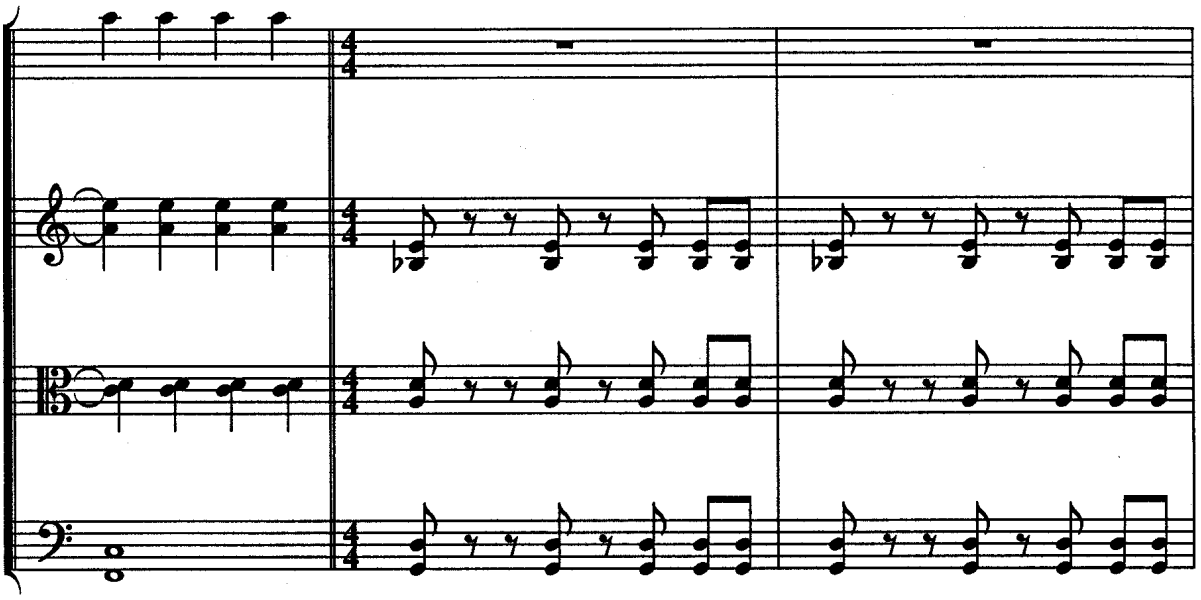


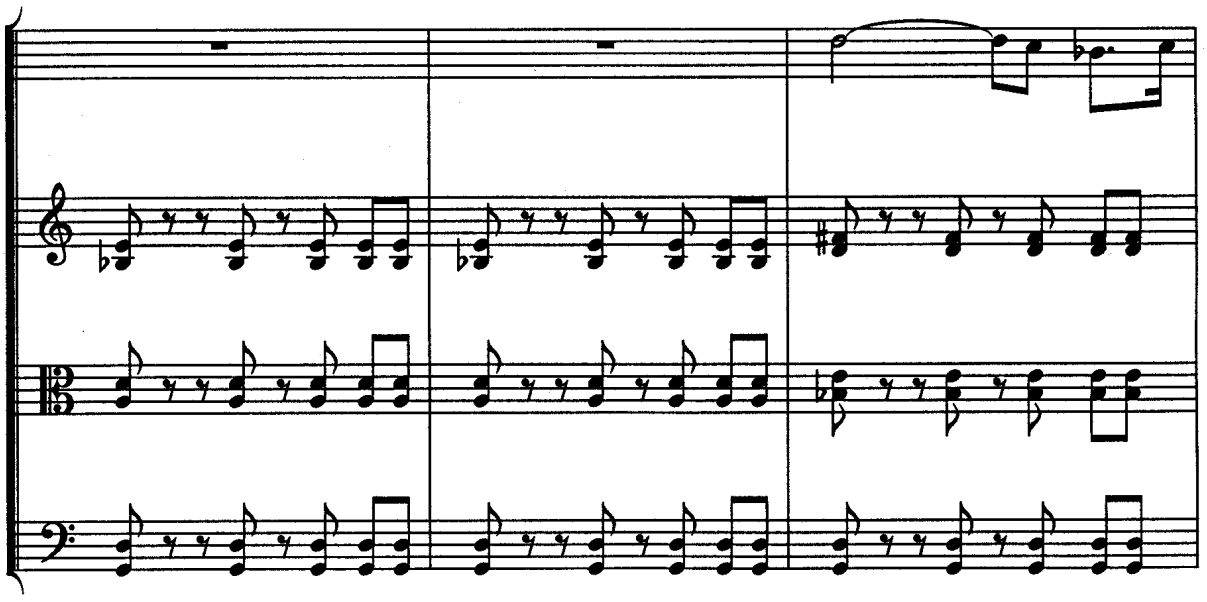


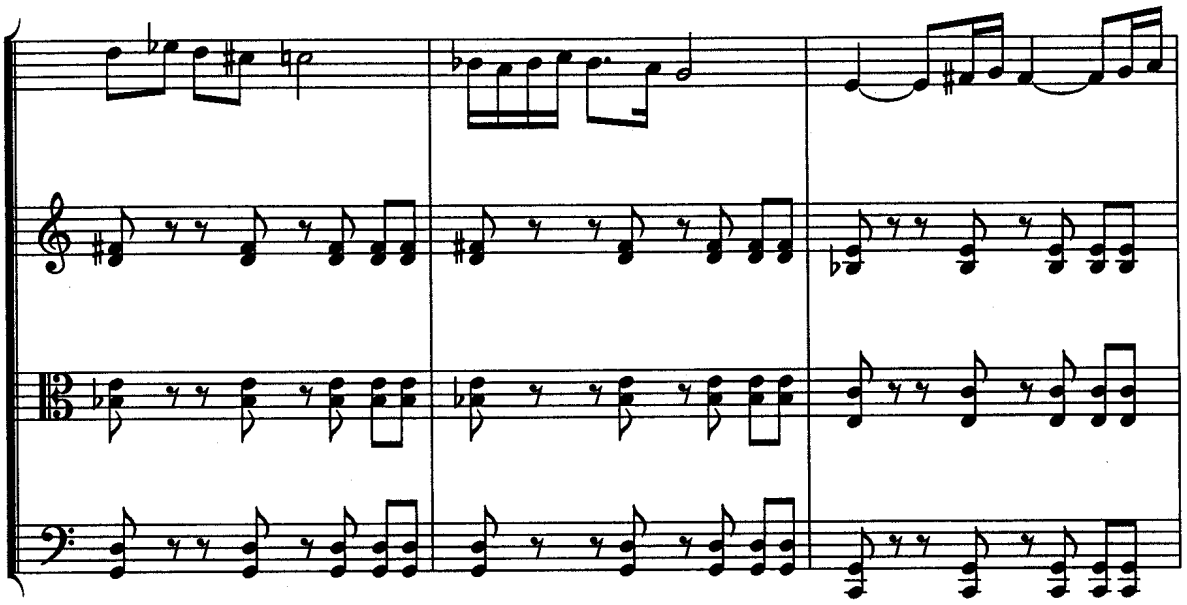


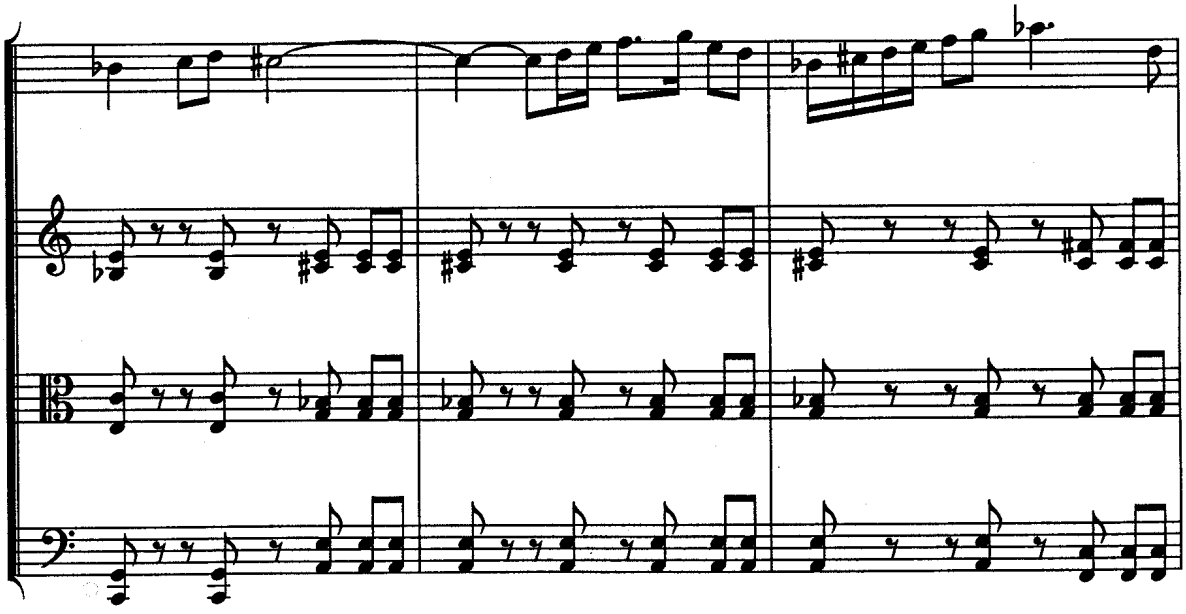


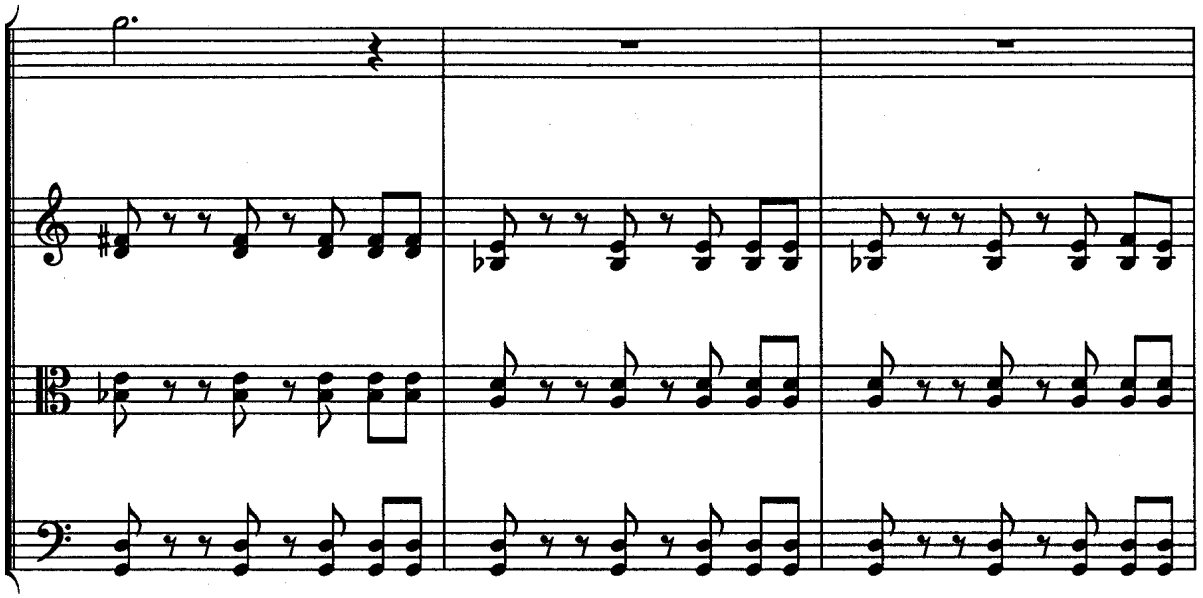


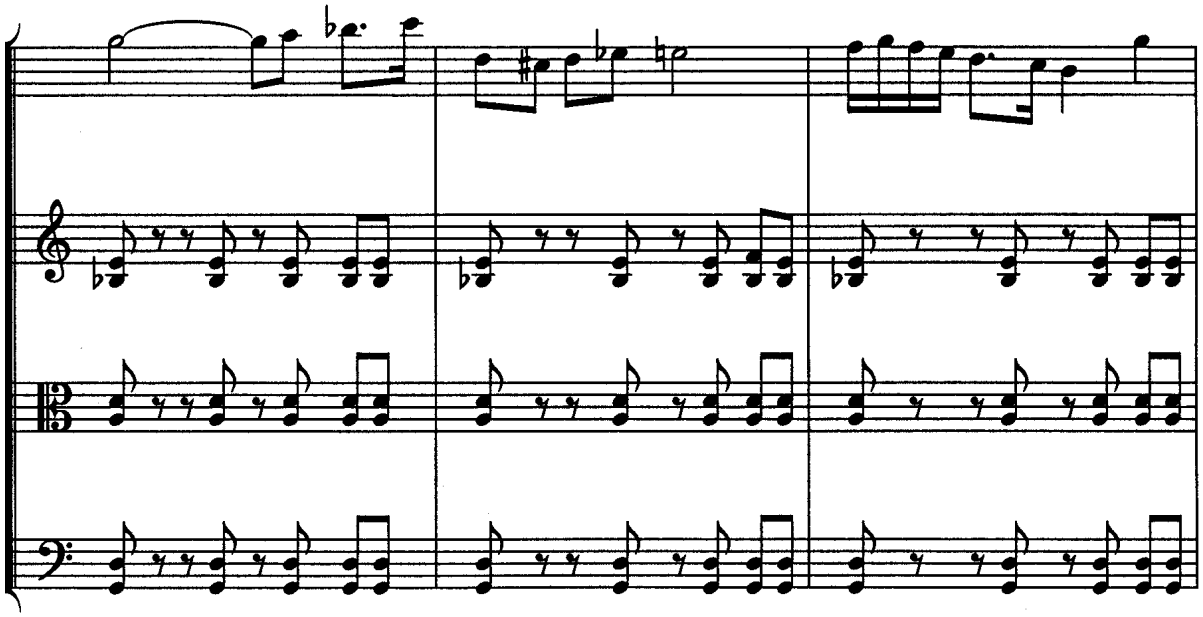


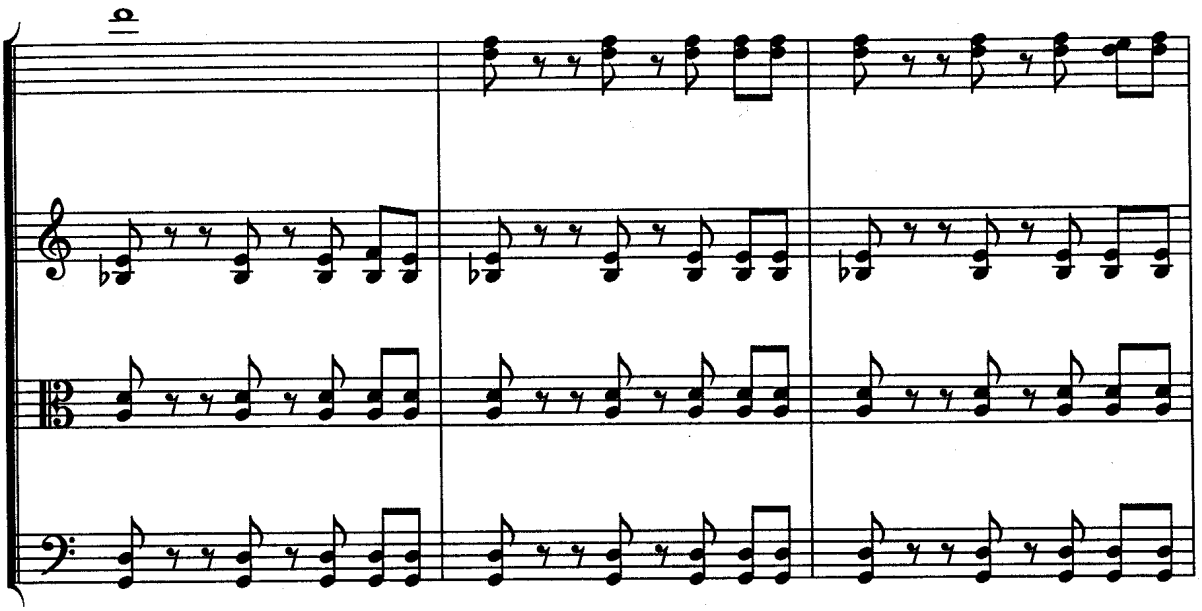


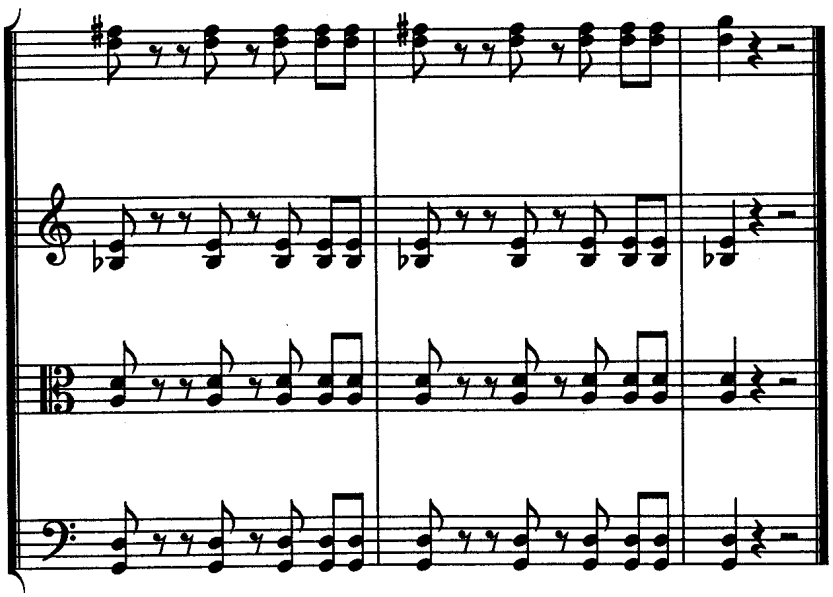












DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

I. SONUÇLAR

1. Tartımsal yönden bakıldığında, Bela BARTOK' un kuartetlerinde çok geniş bir ölçü göstergesi yelpazesi ve çok çeşitli tartım biçimleri kullandığı görülmektedir. Kuartetleri oluşturan bölümler, dönemler, tema ve motif yapılarına bakıldığında, tema çeşitliliği yaratmada, tartımsal zenginlikten çok fazla yararlanıldığı dikkati çekmektedir (Ör:Farklı çizgilerde oluşturulan eksen kontrastı, nüans kontrastı, mod kontrastı, gibi...).

2. Armonik yönden bakıldığında, Bela BARTOK' un kuartetlerindeki sıra numaralan ile (1, 2, 3, 4....) armonik gelişim arasında paralellik olduğu görülmektedir. Örneğin 1. Kuartet; Klasik Armoni anlayışına yakın fakat daha bağımsız ve 3 lü aralıklardan oluşan akor yapılarından oluşmuştur. 2. Kuartet; 4 lü aralıklarla oluşan akorların kendini daha fazla gösterdiği armonik yapı egemendir. 3. Kuartet; 3 lü ve 4 lü aralıklar hem ezgisel hem de armonik yapıda kendini göstermektedir. 4. Kuartetin armonik yapısında ise çok tonluluğun belirgin olarak ön plana çıktığı görülmektedir. 5. ve 6. Kuartetlerde ise armonik yapının çok daha fazla özgürce kullanıldığı, akor kuruluş ve bağlanışlarında da özgürlüğün ön plana çıktığı, akor yapılarındaki özgür kuruluş ve bağlanışların, tartımsal çeşitlilikle birlikte duyuluş zenginliği yaratarak Klasik-Romantik dönem ezgisel duyuluşlarını aratmayacak çağdaş dönem armonik hareketlerine dönüştürüldüğü görülmektedir.

3. Form yönünden bakıldığında, Bela BARTOK 'un kuartetlerindeki form yapısının geleneksel rondo ile sonat biçimlerinin başlıca ilkesi ilkin tema-köprü-ikinci bağlantısı ile serimlenen iki yada daha çok temanın karşıtlığı ile geliştirme tekniğinin uygulandığı dramsal anlayışa dayandığı görülür. Bu karşıtlıkta ve görevde, ton temeli ve ton değiştirme işlevi en önemli yeri tutar. Ton temelinin kalktığı yada geleneksel

anlamda kullanılmadığı yazılarında rondo ve sonat biçimleri, temel öğelerinden birini yitirmiş bulunur.

4. Bela BARTOK' un çalışmalarında iki teorik yaklaşım dikkati çekmektedir.Bunlardan birincisi, geleneksel batı müziğinin geliştirilmesi, diğeri ise değişik coğrafyalarda ve özellikle Macar kültürü ve bu kültüre yakın olan yerlerde yaptığı halk müziği araştırmalarıdır. Bu araştırmaların etkisinden olsa gerek; Bela BARTOK' un , eserlerinde kromatik ölçekli yeni bir sisteme dayanan ve majör-minör anahtar kurallarının, bilindik ton anlayışının dışında, yeni dizisel yaklaşımlar kullandığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra bestecinin, 12 ton sistemini bire bir kullanmadığı, ancak eserlerinde kullandığı bağımsız armonilerin, 12 ton sistemi ile bir paralellik taşıdığı söylenebilir.

5. Bela BARTOK' un kuartetleri incelendiğinde, etnik melodilerin kullanılmasına ve halk müziği yapısının ortaya çıkarılmasına çalıştığı, bunun yanında müziğin bu alanına derinlemesine inen bir besteci olduğu anlaşılmaktadır. Bela BARTOK' un hayatı ve eserlerinden ortaya çıkan gerçeklerden birisi de, doğu ve batı sembollerini karıştırarak iki kaynaktan tek bir stil oluşturması ile Macaristan ve Avrupa müzik kültürünü araştırarak bu alanda eserler vermiş bir etnomüzikolog olmasıdır.

6. Bela BARTOK' un kuartetlerinde, sonat formuna çoğu kez sadık kaldığı, bölümlerin kendi içerisinde (A-B-A) formunda oluşturulduğu, tartımsal yönden ise simetrik hareketler kullandığı (Ör: Kuartet-5; **1.** bölüm ile **5.** bölümün, **2.** bölüm ile **4.** bölümün tartım yapılarının aynı olması gibi...) görülmektedir.

II. ÖNERİLER

1. 20. yüzyılın en sözü geçen bestekarlarından biri olan Bela Bartok, halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir müzik dokusu içinde birleştirmekle çağımıza yeni renkler kazandırmış, ulusal müzik kimliğinin oluşmasına öncelik etmiş, yapıtlarını insanların 20. yüzyıl müziğini tanıyabilmelerine yönelik şekillendirmiş ve aynı zamanda etnomüzikolog kimliği ile gerek kendi ülkesinde, gerekse diğer ülkelerde (Bunlardan birisi de Türkiye'dir. 1936 yılında ülkemize gelerek Ahmet Adnan SAYGUN ile birlikte Türk Halk Müziği derleme çalışmalarında bulunmuş, folklorik müzik araştırmasının nasıl yapılacağı konusunda paneller düzenlemiş ve 16 000 den fazla notayı kayda

almıştır.) araştırmalar yapmıştır. Tüm bu özellikleri bünyesinde taşıyan böylesine büyük bir bestekarın müzik eğitimi veren kurumlarımızda müfredat kapsamına alınarak öğrenilmesi, araştırılması gerekmektedir.

2. Bela BARTOK' un, yapmış olduğumuz kuartet analizinin yanında diğer tür ve form yapısındaki eserleri de incelenmelidir.

3. 20. yüzyıl müziğine geçiş döneminde önemli rol üstlenen bu bestekar; eserlerinden çıkan sonuçlar doğrultusunda, döneme ait özelliklerin anlaşılabilmesi için kaynak kitaplar oluşturulmalıdır.

4. 20. Yüzyıl müziğinin daha iyi anlaşılabilmesi için, bu döneme ait daha başka bestekarların eserleri de incelenerek kaynak kitaplara dönüştürülmesi sağlanmalıdır.

5. Bela BARTOK' un etnomüzikolog kimliği de göz önünde bulundurularak, etnomüzikoloji ile ilgili yapmış olduğu araştırmalarda incelenmeli, arşivlenmeli ve müzik eğitimi veren kurumlarda müfredat kapsamına alınmalıdır.

6. Bela BARTOK' un bestelemiş olduğu eserler, hem 20. yüzyıl deneysel çağı için örnek oluşturduğu, hem de etnik tema ve tartım yapısında eserler olduğu için konser programlarına dahil edilmeli, çağdaş nota yazım araçlarıyla tekrar notaya alınıp repertuvarlara kazandırılmalı ve arşivlenerek korunması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

AKSOY, B. 1991, Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, Ayhan Matbaacılık, İstanbul.

AKSOY, Y. 1993, Ortaçağdan Klasik Döneme Kadar Çok Sesliliğin Gelişimi Ve Armoni, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

ARSEVEN, A. D. 1994, Alan Araştırma Yöntemi, Tekışık Matbaası, Ankara.

BAKİHANOVA, Z. 2003, Armoni, Yorum Matbaası, Ankara.

BENJAMIN, T. 1986, Techniques and Materials of Tonal Musıc, Houghtan Miflin Company, Boston.

BENJAMIN, T. 1970, Musıc For Analysıs, Wadsworth Publishing Company, Calıforma.

ÇELİK, İ. 2000, İlhan Baran'ın Piyano Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler, Hacettepe Üniversitesi Yayınevi, Ankara.

DİLLE, D. 1964, Bartok Bela Streichquartett Nr. 1,1. Vonısnegyes Op.7., Edito Musıca Budapest, Budapest.

ERTÜRK, S. 1994, Eğitimde Program Geliştirme, Meteksan Yayınları, s. 13,, Ankara.

GAZİMİHAL, M.R. 1961, Müzik Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

KÜTAHYALI, Ö. 1981, Çağdaş Müzik Tarihi, Varol Matbaası, Ankara.

LESTER, J. 1989, Analytic Approaches Too Twentieth-Century Music, W.W. Norton&Company, Inc., London.

MİMAROĞLU, İ. 1987, Müzik Tarihi, Varlık Yayınlan, İstanbul.

MORGAN, R. P. 1991, Anthology of Twentieth-Century Musıc, W.W.Norton Company, London.

OGUZKAN, F. 1974, Eğitim Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu, Ankara.

ÖZER, Y. 1997, Bilim Perspektifinde Müzik, 9 Eylül Yayınlan, İzmir.

PERSICHETTI, V. 1961, Twentieth Century Harmony, Library of Congress Catalog, New York.

SACHS, C. 1965, Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SAĞLAM, A. 1988, Eğitim Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Okutulmakta Olan Dikey (Armoni) ve Yatay (Kontrpuan) Çok Seslendirme Dersleri Öğretim Programlarının İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

SAY, A. 1992, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAY, A. 1994, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAYGUN, A. A. 1967, Töresel Musiki, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SELANİK, C. 1996, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara.

ŞENEL, S. 1996, Bela BARTOK Panel Bildirileri, Pan Yayıncılık, İstanbul.

TUTU, T.1994, Çözümlemeli Kontrapunt, Mey Müzik Eserleri Yayınları, İzmir.

UÇAN, A. 1989, Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılında Müzik Eğitimi, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5 (1) s.177-203., Ankara.

UÇAN, A. 1994, Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, Müzik Ansiklopedisi Yayınlan, Ankara.

USMANBAŞ, İ. 1974, Müzikte Biçimler, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

YILDIZ, D. 2003, BİLİNCİN IŞIĞINDA MÜZİK, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.

EKLER

EK Sayfa No

1. Ek-A Bela Bartok ’un yaşamından çeşitli kesitleri gösteren fotoğraflar..... 135

2. Ek-B Bela Bartok ’un Op:7 nolu birinci yaylı çalgılar kuartetinin notaları.....148