

T.C  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müzik Anasanat Dalı  
Kompozisyon Sanat Dalı  
Kompozisyon Programı

Yüksek Lisans Tezi

## **20. YÜZYILIN İLK YARISINDA MODALİTE**

Dilara Gözde Araz  
2501050672

Tez Danışmanı  
Begüm Çelebioğlu

İstanbul Mayıs 2008

## ÖZ

Bu tezin ana konusu ilkçağlardan beri var olan ve 20. yüzyıl müziğinin özellikle ilk 50 yılının önemli bir kısmını oluşturan ses dizileri mod'ların, tarihsel oluşumunu, coğrafya ve kültürlere göre farklılıklarını ve bu farklılıklardan doğan birikimle yeniden gündeme geldikleri 20. yüzyıl müziğindeki kullanım biçimini incelemektir. Birinci bölüm kapsamlı olarak mod kavramını tasvir ederken, tarih boyunca var olan gelişimini de konu edinmiştir. İkinci bölümde ise mod'ların 20. yüzyıldaki kullanımı müzik akımlarına göre incelenmiş ve örneklenmiştir. Üçüncü ve son bölüm ise 20. Yüzyıl müziğindeki modal eserlere örnekler ve bu örneklerin analizlerini içerir.

Bu araştırma projesinde, örnekleme, sınıflandırma ve analiz gibi bilimsel araştırma metodları kullanılmıştır.

## ABSTRACT

The main theme of this research project is modal scales that had existed from the ancient ages until the first 50 years of 20th century. I have examined the historical formation of modal scales, their historical, geographical and cultural differentiation, the aggregation which these differentiations brought to 20th century music when the modal scales had been current again. The first part defines the mode concept and the historical development in second part, the usage of modes in 20th century referring to musical currencies are explained. The third and the last part gives examples of modal pieces from 20th century and their analysis.

Scientific methods like exemplification, classification, analysis are used in this research project.

## ÖNSÖZ

Müzik Tarihi'nin çok büyük bir kısmında kullanılmış temel müzikal malzeme olan mod'lar, bir başka deyişle Antik Yunan uygarlığından günümüze kadar gelen eski ses dizileri, ne yazık ki 17. yüzyılın değişen müzikal koşullarıyla daha az kullanılır olmuştur. Ve uzun bir süre için yerini bugün çok sesli müzikte kulağımızın daha aşına olduğu tonal sisteme bırakmıştır. Ancak 19. Yüzyıl sonu itibarı ile, yeni arayışlar sonucunda keşfedilen bu Antik müzikal öge, 20. yüzyılın ilk yarısında fazlaca besteci tarafından kullanılmış ve müzik edebiyatının bu dönemine önemli bir katkıda bulunmuştur.

Kişisel müzik zevkimden yola çıkarak incelemeye karar verdiğim "20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Modalite" konulu tezimin, bu alanda eksikliği bulunduğunu düşündüğüm akademik kaynaklara bir tamamlayıcılık özelliği taşıyacağını umut ediyorum.

Şimdiye kadar olan tüm çalışmalarım süresince mesleki ve akademik gelişimimde benden bilgilerini esirgemeyen, sonsuz destek olan ve güvenen değerli hocalarım Sayın Prof. Emel Çelebioğlu, Duygu Ünal ve Feride Özbaykal'a, kendisiyle çalışmaktan büyük keyif aldığım danışmanım Öğr. Gör. Begüm Çelebioğlu'na, çalışmalarım boyunca birikimi ile destek veren meslektaşım ve arkadaşım Arş. Gör. Aslı Erdal'a, kaynaklara ulaşmamdaki yardımlarından ötürü değerli meslektaşlarım ve arkadaşlarım, Öğr. Gör. Hakan Abit ve Arş. Gör. Erdem Çöloğlu'na, teknik konulardaki yardımlarından ötürü ise sevgili Sinan Güniz ve Murat Tüzüntürk'e ve bu zamana kadar benden sabrını, emeğini ve desteğini esirgemeyen annem Özen Araz'a teşekkürü bir borç bilirim.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ / ABSTRACT .....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
ŞEKİL LİSTESİ .....	vii
ÖRNEK LİSTESİ .....	x
KISALTMALAR LİSTESİ .....	xv
GİRİŞ .....	16
1. BİRİNCİ BÖLÜM .....	17
1.1. Mod'ların Tanımı .....	17
1.2. 1.2 Tetrakord'lar .....	20
1.2.1 Büyük Kusursuz Sistem .....	26
1.2.2 Küçük Kusursuz Sistem .....	29
1.3 Antik Yunan Mod'lar .....	30
1.3.1 Antik Yunan'da Müzik .....	37
1.4 Bizans Mod'ları .....	44
1.4.1 Tarihsel Süreçte Bizans Müziği .....	46
1.4.2 Sekiz Echo'lu Sistem .....	48
1.5 Ortaçağ Kilise Mod'ları .....	55
1.5.1 Tarihsel Süreçte Kilise Müziği .....	67
2. İKİNCİ BÖLÜM .....	71
2.1 20. Yüzyılın İlk Yarısında Modalite .....	71
2.2 20. Yüzyılda Modaliteyi Kullanan Akımlar .....	73
2.2.1 İzlenimcilik (Impressionism) .....	74
2.2.2 Egzotizm (Exotism) .....	82
2.2.3 İlkelcilik (Primitivism) .....	93
2.2.4 Folklorizm (Folklorism) .....	105
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	140
3.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modal Uygulamalara Bazı Örnekler .....	140
3.1.1 Bela Bartok "Sonatina" (1915) .....	140
3.1.2 Bela Bartok Mikrokosmos Vol.1 no.34 .....	150
3.1.3 Bela Bartok Mikrokosmos Vol. 2 No.40 .....	155
3.1.4 Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 "From My Tears" .....	160

3.1.5	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126 .....	166
3.2	20. Yüzyılın İlk Yarısında Modal Müziğin Öğeleri.....	170
3.2.1	Dörtlü Ve Beşli Aralıkların Kullanımı (Dörtlü Armoni).....	173
3.2.2	Ostinato .....	181
3.2.3	Yarım Ve Kırık Kadanslar .....	187
3.2.4	Kişisel Olarak Oluşturulmuş Mod'lar (Sentetik Mod'lar).....	190
	SONUÇ .....	194
	KAYNAKÇA .....	196

## ŞEKİL LİSTESİ

	sayfa no.
Şekil 1	Frigien Mod'u.....20
Şekil 2	Dorien mod'u.....21
Şekil 3	Lidien mod'u.....21
Şekil 4	Diatonik Tetrakord..... 22
Şekil 5	Kromatik Tetrakord.....22
Şekil 6	Anarmonik Tetrakord.....22
Şekil 7	Dorien ve Frigien mod'ları ve tetrakord'ları.....24
Şekil 8	Lidien ve miksolidien mod'ları ve tetrakord'ları.....24
Şekil 9	Yapışık birleştirme ve ayrıık birleştirme.....25
Şekil 10	Büyük Kusursuz Sistem.....26
Şekil 11	Küçük Kusursuz Sistem.....29
Şekil 12	Antik Yunan'da Dorien mod'u ve tetrakord'ları.....30
Şekil 13	Antik Yunan'da Frigien mod'u ve tetrakord'ları.....31
Şekil 14	Antik Yunan'da Lidien mod'u ve tetrakord'ları.....31
Şekil 15	Antik Yunan'da Miksolidien mod'u ve tetrakord'ları.....31
Şekil 16	Hiperdorien ve Hipodorien mod'ları ve oluşumları.....32
Şekil 17	Hipolidien ve Hipofrigien mod'ları.....32
Şekil 18	Kusursuz Sistemi'in yedi temel mod'u.....33
Şekil 19	Frigien mod'unun tetrakord'ları, dominant ve finalis sesleri.....33
Şekil 20	Lidien mod'unun tetrakord'ları, dominant ve finalis sesleri.....33
Şekil 21	Hipolidien mod'unun tetrakord'ları, dominant ve finalis sesleri.....34
Şekil 22	Antik Yunan mod'larının Kleonides ve Batlamyus düzenlemeleri....36
Şekil 23	Diatonik Bizans Echos'unun dizilişi.....51
Şekil 24	Sert kromatik Bizans echos'unun dizilişi.....52
Şekil 25	Yumuşak kromatik Bizans echos'unun dizilişi.....53
Şekil 26	Otantik Ortaçağ kilise mod'ları.....55
Şekil 27	Plagal Ortaçağ kilise mod'ları.....56
Şekil 28	Sonradan eklenen Ortaçağ kilise mod'ları.....58

<b>Şekil 29</b>	Ortaçağ kilise mod'larından Dorien, Frigien, Lidien ve Miksolidien mod'larının finalis ve confinalis'leri.....	60
<b>Şekil 30</b>	Ortaçağ kilise mod'larından Hipodorien, Hipofrigien, Hipolidien ve Hipomiksolidien mod'larının finalis ve confinalis'leri.....	61
<b>Şekil 31</b>	Sol ve re notaları üzerine kurulmuş Dorien mod'ları.....	77
<b>Şekil 32</b>	Re notası üzerine kurulu Aeolien mod'u.....	78
<b>Şekil 33</b>	Sol ve re notaları üzerine kurulmuş Dorien ve fa notası üzerine kurulu İonien mod'lar.....	79
<b>Şekil 34</b>	Salendro dizisi, sesleri ve seslerin isimleri.....	82
<b>Şekil 35</b>	Claude-Achille Debussy müziğinde Gamelan etkisi (karşılaştırmalı tablo) .....	86
<b>Şekil 36</b>	Macar minörü (Çingene minörü) ses dizisi ve içindeki +2'li ses aralıkları.....	89
<b>Şekil 37</b>	Miksolidien mod'u ve lidien mod'unun ilk beş derecesi.....	103
<b>Şekil 38</b>	Otantik lidien mod'u (a), re notası üzerine kurulu lidien mod'u (b) ve do notası üzerine kurulu lidien mod'u (c).....	110
<b>Şekil 39</b>	Mi notası üzerine kurulu Dorien mod'u (a) ve re notası üzerine kurulu Dorien mod'u (b) .....	113
<b>Şekil 40:</b>	Fa notası üzerine kurulmuş otantik lidien mod'unu ve bu mod'un re notası üzerine transpoze edilmiş hali.....	141
<b>Şekil 41:</b>	Hipoionien mod'u, finalis ve confinalis notaları.....	143
<b>Şekil 42:</b>	Re notası üzerinde Dorien mod'u (otantik) ve bu mod'un la notası üzerine transpoze edilmiş hali, bu dizilerin finalis ve confinalis notaları.....	146
<b>Şekil 43:</b>	Fa notası üzerinde oluşmuş otantik lidien mod'unu (a) ve bu mod'un sol notası üzerine transpoze edilmiş dizilişi.....	148
<b>Şekil 44:</b>	Bela Bartok'un Mikrokosmos Vol.1 No.34'de eserin başına eklediği açıklama.....	152
<b>Şekil 45:</b>	Hipofrigien mod'u ses dizisi, finalis ve confinalis notaları.....	153
<b>Şekil 46:</b>	Diyez donanım sırası.....	155
<b>Şekil 47:</b>	Üç diyez içeren bir tonun diyez donanım görünümü.....	155
<b>Şekil 48:</b>	Bela Bartok'un Mikrokosmos Vol.2 No.40 eserinde tercih ettiği diyez donanımı.....	156

<b>Şekil 49:</b>	Sol notası üzerien kurulu Miksolidien mod'u (otantik) ve bu mod'un mi notası üzerine transpoze edilmiş hali.....	156
<b>Şekil 50:</b>	Mi notası üzerine kurulu miksolidien mod'unun finalis ve confinalis notalar.....	157
<b>Şekil 51:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40, 4. ve 10. ölçüler arası kullanılmış notalar.....	157
<b>Şekil 52 :</b>	Miksolidien mod'u ve do notası üzerine tranpoze edilmiş hali.....	160
<b>Şekil 53:</b>	Aeolien mod'u ve re diyez notası üzerine transpoze edilmiş hali....	161
<b>Şekil 54:</b>	Mi notası üzerine kurulu frigien mod'unun ilk beş derecesi.....	163
<b>Şekil 55:</b>	Re diyez notası üzerine kurulu lokrien mod'unun ilk beş derecesi...	164
<b>Şekil 56:</b>	Miksolidien mod'u ve bu mod'un do notası üzerine transpoze edilmiş hali. Ses dizilerinin finalis ve confinalis notaları.....	167
<b>Şekil 57:</b>	Örnek 78'de siyah renkli gözüken ve x ile işaretlenmiş notalar.....	169
<b>Şekil 58:</b>	Mi notası üzerine ionien etkiyi duyuracak ilk dört derece ve sansibl etkisi duyuran re diyez notası.....	169
<b>Şekil 59:</b>	Örnek 78'de gri (açık) renk olarak belirtilmiş notalar.....	170
<b>Şekil 60:</b>	Sol notası üzerine ionien etkiyi duyuran ilk dört derece ve sansibl etkisi hissettiren fa diyez notası.....	170
<b>Şekil 61:</b>	Sadece dörtlü aralıklar ile oluşturulmuş akor ve klavye üzerindeki aralıksal görünümü.....	174
<b>Şekil 62:</b>	Olivier Messiaen'in oluşturduğu yedi sentetik mod, simetrik tetrakord ve pentakord'lar (dörtlü ve beşliler.....	191
<b>Şekil 63:</b>	Olivier Messiaen'in oluşturduğu yedi sentetik mod'una ilave olarak bu mod'lardan türettiği üç sentetik mod.....	192



## ÖRNEK LİSTESİ

sayfa no.

<b>Örnek 1</b>	Aulos çalan Yunan'lı figürü.....	38
<b>Örnek 2</b>	Barbitos ve kithara çalan Yunan'lı figürleri.....	39
<b>Örnek 3</b>	Altı telli phorminx.....	39
<b>Örnek 4</b>	Monochord.....	41
<b>Örnek 5</b>	“Pythora” çarkı.....	54
<b>Örnek 6</b>	Miksolidien mod'u ile yazılmış ilahi “Alleluia” .....	62
<b>Örnek 7</b>	Frigien mod'u ile yazılmış ilahi “Squalent Arva” .....	63
<b>Örnek 8</b>	Dorien mod'u ile yazılmış ilahi “Cantiga de Santa Maria” .....	64
<b>Örnek 9</b>	Dorien mod'u ile yazılmış “Reis Glorios” .....	65
<b>Örnek 10</b>	Dorien mod'u ile yazılmış dindışı ezgi “Douce Damme Jolie” .....	66
<b>Örnek 11</b>	Yazılı ilk Hıristiyan ilahisi (M.S. 3. yüzyıl) .....	67
<b>Örnek 12</b>	Günümüze kadar gelmiş orijinal “Ambrose ilahisi” el yazması.....	69
<b>Örnek 13</b>	Claude-Achille Debussy “Pour Învoquer Pan, Dieu du Vent d'Eté” 1. ve 9. ölçüler arası.....	75
<b>Örnek 14</b>	Claude-Achille Debussy “Pour Învoquer Pan, Dieu du Vent d'Eté” 10. ve 18. ölçüler arası.....	76
<b>Örnek 15</b>	Claude-Achille Debussy “Pour Învoquer Pan, Dieu du Vent d'Eté” 16. ve 21. ölçüler arası.....	78
<b>Örnek 16</b>	Claude-Achille Debussy “Pour Învoquer Pan, Dieu du Vent d'Eté” 24. ve 25. ölçüler .....	79
<b>Örnek 17</b>	Claude-Achille Debussy “Pour Învoquer Pan, Dieu du Vent d'Eté” 26. ve 30. ölçüler arası.....	81
<b>Örnek 18</b>	Claude-Achille Debussy “Syrinx” (solo flüt için) 1. ve 15. ölçüler arası.....	84
<b>Örnek 19</b>	Maurice Ravel “30 Şarkı” Şehrazad No.1 Asya; 1. ve 8. ölçüler arası .....	88
<b>Örnek 20</b>	Maurice Ravel “Çigan Rapsodisi” ilk dört ölçü.....	89
<b>Örnek 21</b>	Maurice Ravel “Çigan Rapsodisi” 5. ve 46. ölçüler arası.....	90

<b>Örnek 22</b>	Claude-Achille Debussy “Pour l’Egyptienne” 37. ve 41. ölçüler arası.....	91
<b>Örnek 23</b>	Claude-Achille Debussy “Pour l’Egyptienne” 9. ve 13. ölçüler arası.....	92
<b>Örnek 24</b>	İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit....	94
<b>Örnek 25</b>	İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit, vurmali çalgılar partisinde duyulan ilkelci öğeler.....	95
<b>Örnek 26</b>	İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit, forteler ve dissonan’larla öne çikan ilkelcilik .....	96
<b>Örnek 27</b>	İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit (Dances des Adolescentes) ısrarlı ritimlerle, sert dissonanlar oluşturan akorlar.....	97
<b>Örnek 28</b>	İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit, tekdüze ve inatçı karakterde yinelenen ölçüler.....	98
<b>Örnek 29</b>	İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit....	99
<b>Örnek 30</b>	Bela Bartok “Allegro Barbaro” ilk 25 ölçü.....	101
<b>Örnek 31</b>	Bela Bartok “Allegro Barbaro”dan bir kesit, lidien mod’unun ilk beş derecesi.....	102
<b>Örnek 32:</b>	Bela Bartok “Allegro Barbaro” frigien pasaj.....	103
<b>Örnek 33:</b>	Bela Bartok “Allegro Barbaro”dan bir kesit.....	104
<b>Örnek 34:</b>	Bela Bartok “Romanian Folk Dances” No.6 “Little One” ilk otuzsekiz ölçü.....	111
<b>Örnek 35:</b>	Zoltan Kodally “Harry Janos” Süiti beşinci bölüm, ilk oniki ölçü.....	112
<b>Örnek 36:</b>	Zoltan Kodally’nin “Ses ve Piyano için Beş Şarkı” (op.9) eserinden dördüncü şarkı “Kicsi Viragom”, ilk altı ölçü.....	114
<b>Örnek 37:</b>	Zoltan Kodally’nin “Ses ve Piyano için Beş Şarkı” (op.9) eserinden dördüncü şarkı “Kicsi Viragom” – 24 ve 32. ölçüler arası.....	115
<b>Örnek 38:</b>	“Altı İngiliz Şarkısı Üzerine Etüd”den (Six Studies in English Folk-Song) üçüncü şarkı, ilk 12 ölçü.....	117
<b>Örnek 39:</b>	“Altı İngiliz Şarkısı Üzerine Etüd”den (Six Studies in English Folk-Song) üçüncü şarkı, 13. ve 28. ölçüler arası .....	118

<b>Örnek 40:</b>	Gustave Holst, “Dört Eski İngiliz Noel İlahisi”nden 3 numaralı “Jese, Thouthe Virgin Born”, solo şan partisi için ilk 7. ve 13. ölçüler arası, koro partisi için 4. ve 19. ölçüler arası.....	120
<b>Örnek 41:</b>	Manuel de Falla, “Siete Canciones Populares Espanyolas” (Yedi Popüler İspanyol Şarkısı), ilk 24 ölçü.....	122
<b>Örnek 42:</b>	Manuel de Falla, “Siete Canciones Populares Espanyolas” (Yedi Popüler İspanyol Şarkısı), 32. ve 35. ölçüler arası.....	123
<b>Örnek 43:</b>	Alberto Ginastera, “Estancia Balesi” I. Sahne “El Amanecer”, ilk dört ölçü.....	125
<b>Örnek 44:</b>	Alberto Ginastera, “Estancia Balesi” I. Sahne “El Amanecer”, 27. ve 53. ölçüler arası.....	125
<b>Örnek 45:</b>	Alberto Ginastera, “Arjantin Çocuk Şarkıları” Rondo, ilk 26 ölçü...127	
<b>Örnek 46:</b>	Alberto Ginastera, “Arjantin Dansları”ndan “Creola Dance” ilk onbir ölçü.....	128
<b>Örnek 47:</b>	Alberto Ginastera “Piyano için 12 Amerikan Prelüdü” eserinden “Vidala” ilk onyedinci ölçü .....	129
<b>Örnek 48:</b>	İgor Stravinsky, “Piano-Rag-Music.....	131
<b>Örnek 49:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Secondo partisi .....	132
<b>Örnek 50:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Primo partisi..	133
<b>Örnek 51:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Secondo partisi, dorien etki.....	134
<b>Örnek 52:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, prima partisi, senkoplu ilerleyiş.....	135
<b>Örnek 53:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Secondo partisi.....	136
<b>Örnek 54:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Primo partisi...137	
<b>Örnek 55:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.4 Napolitana, Primo.....	138
<b>Örnek 56:</b>	İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.4 Napolitana, Secondo.....	139
<b>Örnek 57:</b>	Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar) ilk oniki ölçü.....	142
<b>Örnek 58:</b>	Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar), 13. ve 20. ölçüler arası .....	143
<b>Örnek 59:</b>	Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar), 21. ve 37. ölçüler arası.....	144

<b>Örnek 60:</b>	Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar) 55. ve 65. ölçüler arası.....	145
<b>Örnek 61:</b>	Bela Bartok “Medvetanc” (Ayı Dansı), ilk 20 ölçü.....	147
<b>Örnek 62:</b>	Bela Bartok Sonatina “Finale” (son bölüm), ilk 20 ölçü.....	149
<b>Örnek 63:</b>	Bela Bartok “Mikrokosmos” Vol.1 No.34.....	151
<b>Örnek 64:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol. No.34, frigen mod’unun uygulanma şekli.....	153
<b>Örnek 65:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40 ilk dokuz ölçü.....	157
<b>Örnek 66:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40, 7. ve 23. ölçüler arası.....	158
<b>Örnek 67:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40, 18. ve 31. ölçüler arası....	159
<b>Örnek 68:</b>	Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ilk sekiz ölçü.....	161
<b>Örnek 69 :</b>	Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi ilk 10 ölçü.....	162
<b>Örnek 70:</b>	Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi, 11. ve 15. ölçüler arası.....	162
<b>Örnek 71:</b>	Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi, 16. ve 21. ölçüler arası.....	163
<b>Örnek 72:</b>	Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi, 16. ve 26. ölçüler arası, 21, 22, 23 ve 24. ölçülerdeki frigen etki.....	164
<b>Örnek 73:</b>	Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi 22. ve 38. ölçüler arası.....	165
<b>Örnek 74:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, ilk dört ölçü polimetrik yapı.....	166
<b>Örnek 75:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, 21. ve 35. ölçüler arası...166	
<b>Örnek 76:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, ilk ölçüde var olan akor ve bu akorun finalis fonksiyonu.....	167
<b>Örnek 77:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, ilk onaltı ölçü, dinamiklerle vurgulanmış finalis ve confinalis fonksiyonları.....	168
<b>Örnek 78:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, 14. ve 20. ölçüler arası...169	
<b>Örnek 79:</b>	Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, 21. ve 35. ölçüler arası simetrik hareket ve ostinato.....	171
<b>Örnek 80:</b>	13. Yüzyıla ait, Pérotin (1200-?) vokal eseri “Alleluia Nativitas”....	173

<b>Örnek 81:</b>	14. yüzyıla ait Guillaume Dufay vokal eseri (Antifon) “Ave Maris Stella” dan bir kesit.....	173
<b>Örnek 82:</b>	Maurice Ravel "Laideronnette"ten bir kesit ve dörtlü akorların (melodik ya da armonik) belirtilmesi.....	175
<b>Örnek 83:</b>	Alberto Ginastera'nın “Arjantin Dansları” isimli piyano eserinin ilk bölümü “Danza del Viejo Boyero”, ilk 19 ölçü boyunca süregelen paralel dörtlü ve beşli kullanımı.....	176
<b>Örnek 84:</b>	Alberto Ginastera'nın “Arjantin Dansları” isimli piyano eserinin ilk bölümü “Danza del Viejo Boyero”, 20. ve 50. ölçüler arası paralel dörtlü ve beşli kullanımı.....	177
<b>Örnek 85:</b>	Alberto Ginastera'nın “Arjantin Dansları” isimli piyano eserinin ilk bölümü “Danza del Viejo Boyero”, 35. ve 40. ölçüler arası dörtlü armoni.....	178
<b>Örnek 86:</b>	Mussorgsky “Bir Sergiden Tablolar – Baba Yaga'nın Kulübesi”, kromatik olarak çıkan dörtlüler ve oluşturulan dissonans.....	179
<b>Örnek 87:</b>	Bela Bartok Microkosmos Vol.5 No.131'de “Dörtlüler” isimli parça, eser boyunca her ölçüde kullanılmış dörtlü akorlar ve paralel dörtlü yürüyüşler....	180
<b>Örnek 88:</b>	Gustave Holst'un “Gezegener” süitinden “Mars” bölümü, ilk beş ölçü ile başlayan ve eser boyunca kullanılacak olan ostinato ögesi; arp, yaylılar ve vurmaları partilerinde işaretli olarak görülmektedir.....	182
<b>Örnek 89:</b>	Bela Bartok Microkosmos Vol.1 No.40, sol el partisinde ostinato...183	
<b>Örnek 90:</b>	Bela Bartok Microkosmos'undan Vol.3 no.95 ostinato'lu ezgi yapısı.....	185
<b>Örnek 91:</b>	Bela Bartok Microkosmos'undan Vol.3 no.95 ostinato'lu ezgi yapısı, son onüç ölçü.....	186
<b>Örnek 92:</b>	Bela Bartok “Sonatina” I. Bölüm (Gaydacılar) ve II. Bölümlerin (Ayı Dansı) sonunda duyulan yarım kadanslar.....	188
<b>Örnek 93:</b>	Claude-Achille Debussy “Altı Antik Yazıt” eserinden I. bölüm “Yaz Rüzgârının Tanrısı Pan'ı Çağırarak İçin”, eser sonunda duyulan yarım kadans.....	189
<b>Örnek 94:</b>	Olivier Messiaen, keman, klarinet ve piyano üçlüsü için “Foullis d'Arcs-en-ciel Pour l'Ange Qui Annonce La Fin du Temps”, ilk 3 ölçü.....	193

## Kısaltmalar Listesi

a.e.	: Aynı eser
a.g.e	: Adı geçen eser
s.	: Sayfa
Bkz.	: Bakınız
20.	: Yirminci

## GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, 20. yüzyılın ilk yarısında sıklıkla kullanılmış ve dönemin kimi müzikal akımlarınca temel malzeme edinilmiş eski ses dizileri olan “mod”ların kullanım şekilleri örnekler ve analizler ile ele alınmıştır.

Birinci bölümde ilkçağlardan Barok Dönem’e kadar müzik dönemlerinin ve temel müzik kuramının esasını oluşturan mod’lar incelenmiş, tarihsel açıdan ele alınmış, örneklerle gelişimi incelenmiştir. Mod’ların kökeni ve oluşum aşaması Antik Yunan’a dayanır. Pisagor ile kuramsallaşmaya başlamış “akort” düşüncesi ve dizilerin belli formlarına kavuşmalarına yol açmıştır.

Ortaçağ; mod’ların günümüzde kullanılan biçimlerine kavuşmaya başladıkları, kurallar ile tanıştıkları dönemdir. Kilise egemenliğinde kısıtlanmış kullanım alanları ve biçimleri, ancak halk müziğinde belli bir serbesti ile tanışmış, varlığını bu şekilde Romantik Dönem sonrasına kadar geleneğe bağlı olarak sürdürmüştür. Barok Dönem ile uzun bir süre sanat müziğinde fazlaca yer almayan mod’lar, 19. Yüzyıl sonu itibarıyla Ulusalçılık akımı ile yeniden bestecilerin gündemine gelmiş, 20. Yüzyıl başından itibaren de başta Folklorizm olmak üzere İkelcilik, İzlenimcilik ve Egzotizm gibi müzik akımlarının alanına girmişlerdir.

Tez çalışmasında örneklendirme ve karşılaştırma gibi bilimsel yöntemler kullanılmıştır. Ayrıca yerli ve yabancı kaynaklar, internet üzerinden yayınlanmış makaleler, internet üzerinden yayınlanmış ansikopediler ve çeşitli dönemlere ait konuyla ilgili eserlerin notalarından yararlanılmış, bu eserlerin analizleri yapılmıştır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1.1 Mod'ların Tanımı

<sup>1</sup>Genel tanım olarak müzikte mod; Lat."Modus", Fr. "Mode", İt. "Modo", Alm. "Tonart". Kökeni Antik Yunan'a dayanan, tonik görevi gören "final" i tarafından adlandırılmış kurallı müzikal aralıklar dizileridir ve daha sonra detaylarıyla inceleyeceğimiz üzere, tarihsel süreçte ve kullanıldıkları coğrafi bölgelere göre çeşitlilik göstermişlerdir. 1600'lere kadar tüm Avrupa müzik kurallarını ve beğenisini şekillendiren temel müzikal malzeme olmuştur. Mod'ların bu kuvvetli etkisi sonraki üç yüzyıl boyunca tonal sistem ile birlikte kaybolmuştur. Ancak ne var ki, 1800'lerin sonundan itibaren modalite (modların müzikteki kullanım biçimi) yeniden keşfedilmiş, bu sefer önceki kullanımından daha bağımsız ve kurallarından kısmen arınmış olarak repertuarlara girmiştir.

Mod kelimesi müzikte 3 ayrı tanım için kullanılabilir:

1. Ölçüsel notalama için: Bu bağlamda mod kelimesinin iki uygulama alanı vardır. Salt olarak kısa (brevis) ve uzun(longa) sesler arasında orantılı bir süresel ilişki için kullanıldığı gibi erken dönem ölçüsel notasyonlarda (Frankoniyen notasyon olarak da adlandırabilir) "modus" kelimesi birden beşe kadar belirli düzende sıralanan kısa (brevis) ve uzun (longa) seslerden oluşan skolastik ritmik modlar olarak da adlandırılan belirli ritmik kalıplar için de kullanılmıştır.
2. Aralıklar için: Saint Amand'lı Hucbald (ms 849-930), yarım tondan Majör 6'lı aralığına kadar olan semi tonal yani yarım ton artışlarla ilerleyen aralıkları sınıflandırmış, her biri için dini repertuardan örnekler vermiştir ve "De Harmonica" isimli kitabında bunları 9 mod olarak listelemiştir. Onun aralık sınıflandırmaları kelimesi kelimesine Berno de Reichenau'ya kadar ulaşmıştır. Guido d'Arezzo ise istisna kabul ettiği triton (+4) aralığı (3 tondan oluşan ses aralığı) dahil olmak üzere yarım tondan tam 5'liye kadar 6 ses aralığı yani mod belirlemiştir. Daha sonraları ise ikili aralıklara Majör ve Minör 6'luları ekleyerek 8'liye ve oktav aralığını ekleyerek 9'lu bir genişlemeden söz etmiştir. Wilhelm d'Hirsau Guido'nun 6 mod'lu ve

---

<sup>1</sup> **The New Grove Dictionary of Music and Musicians cilt 16;** London: Macmillan Publishers; New York, NY: Grove's Dictionaries of Music, 1991, c1980; s.376,377



Berno'nun 9 mod'lu iki öğretisini mod kelimesinin yerine “aralık” kelimesini kullanarak birleştirmiş ve bu teoriye ilahilerden (plainchant) örnekler vererek Minör 7'li ve ünison'u da (eşseslilik) eklemiştir.

3. Diziler (ya da melodik stiller) için: İlk olarak bu kategorideki 2 mod kavramını birbirinden ayırmak gerekir; Avrupa müzik tarihi ve teorisindeki mod kavramı ve çağdaş müzikteki mod kavramı. Doğal olarak ilk kavram ikincisinden bağımsız olarak gelişmiştir. Batı müziği teorisinin yerel bir terimi olarak “mod” terimi tarihsel süreçte 3 ayrı uygulamaya tabi olmuştur: Antik dönemden Gregorien chant'lara (sade ve kurallı dini ezgiler) kadar, bu dönemden Rönesans'a polifonik müziğine kadar ve 17. yy ile 19. yy arasındaki tonal armonik müziğe kadar. Avrupa müziğinde modalitenin bu üç dönemsel gelişim evresi müzik kültürünün en üst katmanlarında tarihsel bir sürekliliğe sahip olmuştur.

<sup>2</sup>Temel Batılı oluşumda, mod kavramının özü 11 yüzyıla dayanır. 16. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde ise artık teorisyenler ilk 8 ortaçağ mod'larını ve aynı zamanda 12 mod'u kapsayan bir sistemi Gregorien chant'larda kullanmaya başlarlar. Bu da polifonik müziğin kendine has melodik çizgisinin ses alanını ve sınırlarını belli ettiği gibi taklitli girişleri ve kadans sesleri gibi özellikleri için seçimler arz eder. Bu polifonik modalite teorileri her ne kadar 15. yüzyıl müzisyenleri için tartışmalı olduysa da 16. yüzyılın ortalarından 17. yüzyıla kadar birçok teoriye ek olarak birçok repertuarın merkezini de oluşturmuştur.

Son olarak, 17. yy. boyunca, tonal armoni ya da armonik tonalite olarak da adlandırılan Majör ve Minör tonların oluşturduğu kuramsal bir sistemin gelişiminde de çeşitli polifonik modal sistemler karmaşık roller oynamışlardır.

Bazı Ortaçağ *phrase*'ları (sistematik müzik cümleleri) ya da Rönesans kuram ve uygulamaları, modal olarak adlandırılacak bazı önemli melodik ve motifsel özellikler içermelerine ya da böyle bir ifadeye sahip olmalarına rağmen, yine de Avrupa modal teorisi az önce bahsedilen her üç döneminde de mod kavramına bir sınıflandırma ve sayısal görünüş üzerinde ısrar eder. Ancak 20. yüzyıla geldiğimizde “mod” teriminin İngilizcede kullanılış kapsamının genişlemiş olduğunu görürüz,

---

<sup>2</sup> **The New Grove Dictionary of Music and Musicians, a.g.e. s.378**

melodik stiller ve motifsel özellikler de artık müzikolojik konuşma dilinde nota dizisi tabiri ile artık aynı ağırlığı taşır.

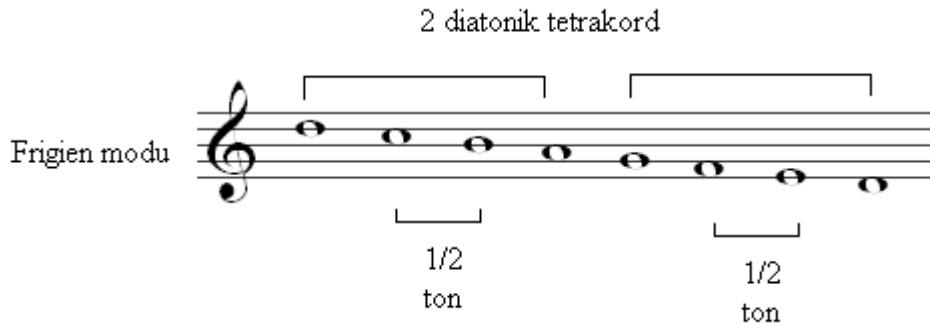
Geniş bir kavram olarak “mod” terimi bilimsel literatüre 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Doğu Akdeniz müzikal stil çalışmalarıyla ve erken dönem Hıristiyan kilise müziği ile -ki temelde ortak bir anlayış buradan gelir- geçmiştir.”

## 1.2 Tetrakord'lar

Var olan tüm mod'ların ortak noktası Majör - Minör gamlarda olduğu gibi, tetrakord'lardan oluşmalarıdır. Bu başlık altında tetrakord'ların özelliklerini ve oluşumlarını tanımlamaktan maksat ilerideki başlıklarda dizilerin kurulumlarını incelerken kolaylık sağlamasıdır.

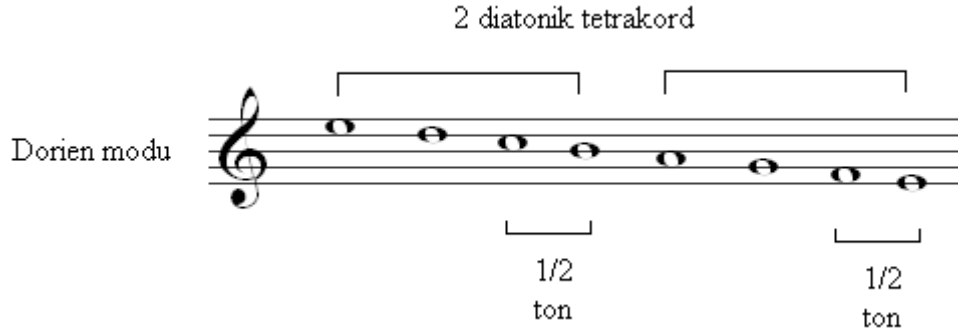
Tetrakord (yunanca tetrachordon) adını eski Yunan müzik teorisinden alır. Kelime anlamı “dört tel”dir, bu terim ilk olarak eski bir lir çeşidi olan “Phorminx”in 4 telinde bulunan 4 ayrı notayı ifade etmek için kullanılmıştır. Buna göre M.Ö 670'te Yunan şair ve müzisyen Terpander varolan 4 notaya 3 tane daha ekleyerek seslerin sayısını 7'ye çıkarmıştır. Bu dizilişe göre 7 sesin ortası iki tetrakord için ortak bir nota bulunuyordu ancak yaklaşık yüz yıl sonra Yunan düşünür ve kuramcı Pisagor iki tetrakord dizisini ardı ardına sıralamış ve ortak bir nota gözetmeksizin seslerin sayısı 8'e çıkmıştır.

Tetrakordlar tüm mod'ların temelidir. <sup>3</sup>“Her tetrakord'un ilk ve son sesi “değişmez sesler” adını almıştır, aradaki iki ses ise değişebilir özellikte olmaları açısından “değişebilir sesler” olarak adlandırılır.” Tüm tetrakord'lar iki tam ve bir yarım sestem oluşur. Ancak tam ve yarım seslerin yeri içinde buldukları mod'a göre farklılık gösterir. Örneğin Antik Yunan'da kullanımı en yaygın mod olan Dorien'de yarım ton tetrakord'ların en kalın seslerinde bulunurken, Frigien'de ortada, Lydien'de ince seslerinde yer alır.

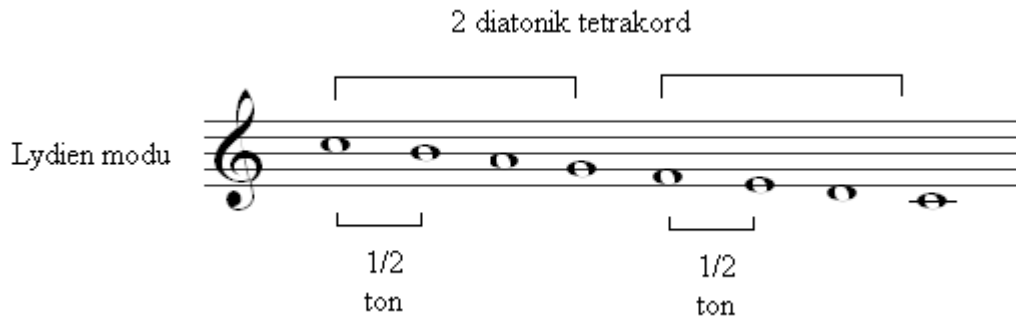


**Şekil 1:** Frigien mod'u

<sup>3</sup> M.L. West, **Ancient Greek Music**, Oxford University Press, 1992, s.162



**Şekil 2:** Dorien mod'u

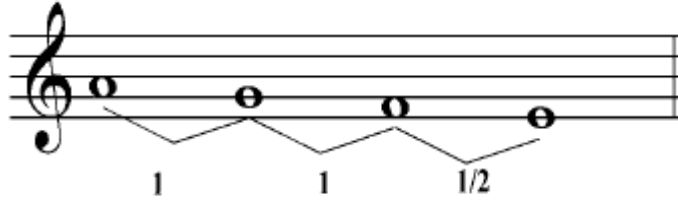


**Şekil 3:** Lidien mod'u

Mod'ları oluşturmakta kullanılan bu tetrakord'ların oluşumları aynı zamanda mod'un oluşumunu ve adını belirler. Daha sonra detaylı olarak inceleneceği üzere, Antik Yunan mod'larını diğer dönem mod'larından ayıran temel özellik dizilerin inici olmasıdır. Bu mod'lar tüm bu sistemin çıkış noktasını oluşturduklarından, içerdikleri inici tetrakord'ları örnek olarak alacağız. Ancak; tarih boyunca dönemlere ve bölgelere göre farklılık gösterebilen mod'ların tetrakord oluşumlarında iniciden çıkıcıya doğru sıralanmaları haricinde bir değişiklik gözlenmemiştir. Bu bağlamda mod'ları oluşturan 3 tür tetrakord vardır, bu türler Türkçe "soy" anlamında Yunanca "genos", Latince "genus" ya da "genera" olarak adlandırılır:

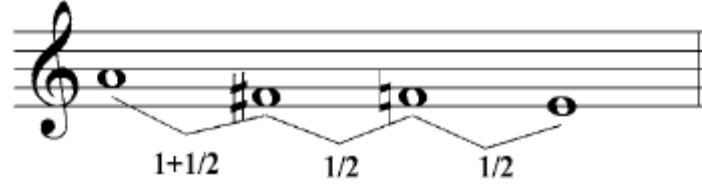
1. <sup>4</sup>**Diatonik tetrakord:** Bu tetrakord cinsinde 4'lünün başındaki ve sonundaki sesler bir Tam 4'lüyü oluşturur. Bu dördlünün (tıpkı tonal sistemde olduğu gibi) iç oluşumu ise iki M2 (2 ton) ve bir m2 (0,5 ton) içerir.

<sup>4</sup> Ülkü Özgür, **Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına**, G.Ü. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, sayı 2 (2001), s.169-178



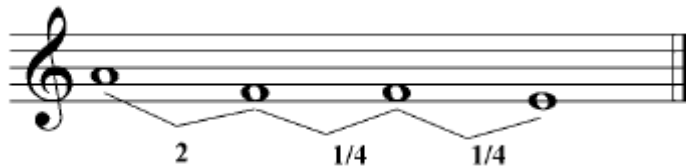
Şekil 4: Diatonik Tetrakord

2. <sup>5</sup>Kromatik tetrakord: Bu tetrakord bir  $m^3$ 'lü (1,5 ton) ve bir  $M^2$ 'liden oluşmaktadır. Önceleri pentatonik tetrakord olarak kullanılıp daha sonradan içindeki  $M^2$ 'li aralığın ikiye ayrılmasıyla bugünkü kromatik haline kavuşmuştur.



Şekil 5: Kromatik Tetrakord

3. Anarmonik tetrakord: Bu tetrakord türü için kullanılan anarmonik terimini bugünkü kullanımıyla karıştırmamak gerekir. Burada bahsedilen anarmoni,  $4$ 'lünün içindeki  $m^2$ 'linin de ikiye bölünmesiyle oluşmuştur, ancak anlaşılacağı üzere burada bir mikrotonalite yani  $4$ 'lü içindeki iki sesin komalı bölünmelerle farklı duyulması söz konusudur (oluşan bu en küçük ses aralığına “diesis” denir.) *Likanos* notası (bugünkü sol) yarım ses yerine bir tam ses kalınlaştırılır, bu durumda *Likanos* ile (sol notası) ile ünison (sesteş) duruma gelen *Parhipate* (fa notası) de bir çeyrek ses kalınlaştırılır, böylece anarmonik tetrakord elde edilirdi.



Şekil 6: Anarmonik Tetrakord

<sup>5</sup> Ülkü Özgür, a.g.e, s.169-178

<sup>6</sup> *Anarmonik ve kromatik tür tetrakord'ları oluşturan temel üç nota "pyknon" olarak adlandırılmıştır.* Bu üç tür tetrakord'un en kolay icra edilebileni ve kulağa en doğal geleni diatonik tetrakord'dur ve ciddi, ağırbaşlı bir karakteri ifade eder. Kromatik tetrakord diatonik türe göre daha sanatsal ve çalınması zor olmaktadır. Anarmonik tetrakord ise tüm tetrakord türleri içinde icrası en zor olan ve ancak seçkin ve yetenekli sanatçıların kullandığı bir tetrakord türü olarak görülmüştür.

Antik Yunan'ın tetrakord sisteminde, sonraki bölümde bahsi geçecek "Kusursuz Sistem" dâhilinde toplam 15 notalık bir dizi bulunmaktadır. Bu 15 notadan 4 tanesi "Hypaton" (ince sesler) tetrakord'unu, 4 tanesi "Meson" tetrakord'unu (orta sesler), bir diğer 4 tanesi "Diezeugmenon" tetrakord'unu (ayrışık sesler) ve son 4 tanesi ise "Hyperbolaion" (kalın sesler) tetrakord'unu oluşturur. Kullanıma göre (vokal ya da çalgısal) bu tetrakord'lar farklı ses bölgelerine transpoze edilmişlerdir.

Modern müzik teorisinde akort sisteminin temel birimi olarak oktav geçerli olmuştur. Antik Yunan dönem müziğinde oktav temel ses aralığıdır, mod'un içinde ise, arasında bir tam ses bulunan iki tetrakord'un üst üste inşası ile oluşur. Kromatik ve anarmonik tetrakord'larla da dizi türetmek ilerleyen dönemlerde, daha doğuda (Ortadoğu, Hindistan, Arap yarımadası) kabul görmüş daha batıda, Avrupa'da ise çok nadir olarak kullanılmıştır. Bu uygulamanın kökeni antik Yunan'dan kaynaklanır. Zira Platon, Aristo, Aristoklenos gibi birçok Yunan düşünür kromatik ve anarmonik tetrakord'ların kullanılmasına sıcak bakmamışlardır. Yarım ve tam ton oluşumuyla diatonik tetrakord'larla diziler oluşturulduğundan, ilerleyen zamanlarda Avrupa müziğinin baskın akort düzenini de belirlemiştir.

<sup>7</sup> *Diatonik tetrakord türünün de yarım sesin dörtlü içinde yer değiştirmesiyle oluşan farklı dizilişte üç türü vardır:*

1. *Doristi - Dorien tetrakord ( 1 ton+ 1 ton+ ½ ton)*
2. *Frigisti - Frigyen tetrakord ( 1 ton + ½ ton + 1 ton)*
3. *Lidisti – Lidyen ( ½ ton + 1 ton + 1 ton)*

---

<sup>6</sup> M.L. West, **a.g.e**, s.162

<sup>7</sup> Z.Lale Feridunoğlu, **Müziğe Giden Yol**, İnkilap Kitabevi, 2004, s.47

**Dorien modu**

The diagram shows the Dorian mode on a bass clef staff. The notes are G, A, Bb, C, D, E, F, G. Two tetrads are highlighted with brackets above the staff: the first tetrad (G, A, Bb, C) and the second tetrad (D, E, F, G). Below the staff, interval patterns are shown with brackets: the first tetrad has intervals of 1 ton, 1 ton, and 1/2 ton; the second tetrad has intervals of 1 ton, 1 ton, and 1/2 ton.

**Frigien modu**

The diagram shows the Phrygian mode on a bass clef staff. The notes are G, Ab, B, C, D, E, F, G. Two tetrads are highlighted with brackets above the staff: the first tetrad (G, Ab, B, C) and the second tetrad (D, E, F, G). Below the staff, interval patterns are shown with brackets: the first tetrad has intervals of 1 ton, 1/2 ton, and 1 ton; the second tetrad has intervals of 1 ton, 1/2 ton, and 1 ton.

**Şekil 7:** Dorien ve Frigien mod'ları ve tetrakord'ları

**Lidien modu**

The diagram shows the Lydian mode on a bass clef staff. The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. Two tetrads are highlighted with brackets above the staff: the first tetrad (G, A, B, C) and the second tetrad (D, E, F#, G). Below the staff, interval patterns are shown with brackets: the first tetrad has intervals of 1/2 ton, 1 ton, and 1 ton; the second tetrad has intervals of 1/2 ton, 1 ton, and 1 ton.

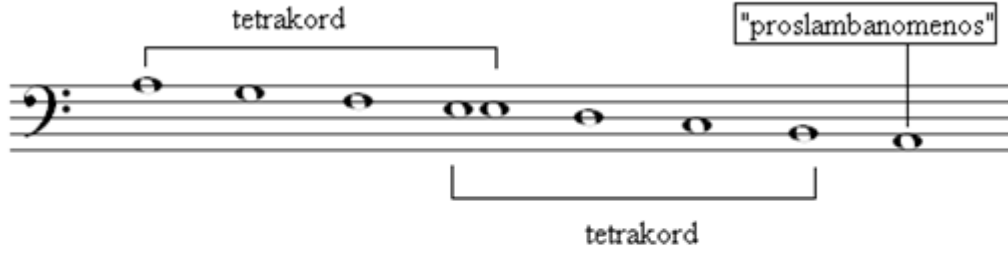
**Mixolidien modu**

The diagram shows the Mixolydian mode on a bass clef staff. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. Two tetrads are highlighted with brackets above the staff: the first tetrad (G, A, B, C) and the second tetrad (D, E, F, G). Below the staff, interval patterns are shown with brackets: the first tetrad has intervals of 1 ton, 1 ton, and 1 ton; the second tetrad has intervals of 1 ton, 1 ton, and 1/2 ton.

**Şekil 8:** Lidien ve miksolidien mod'ları ve tetrakord'ları

<sup>8</sup>Bir mod oluşturmak için tetrakord'un <sup>9</sup>“dört sesi yapışık, ortak ve ya ayrık olarak birleştirilebilir. Ortak birleştirmede, incedeki dört sesin en kalın sesi kalındaki dört sesin ince sesiyle ortaktır; hepsi birden bir heptad, yedi seslik bir dizi meydana getirir. Ayrık birleşimde iki dört ses, ortak sese olmadan, bir perdelik arayla ardı ardına konur, böylece sekiz seslik bir dizi doğar. Sekizli dizi anlayışının gittikçe yayılması üzerine eski yedili dizilerin üzerine ya da altına katılan “proslambanomenos” denilen bir sesle, yedili diziler sekizli yapılmıştır.”

#### Yapışık birleştirme



#### Ayrık birleştirme



**Şekil 9:** Yapışık birleştirme ve ayrık birleştirme

<sup>8</sup> Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara, Ahmet Say/Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 5.Basım 2003, s.55

<sup>9</sup> Grout ve Palisca, **A. History of Western Music** New York 1988, s. 11

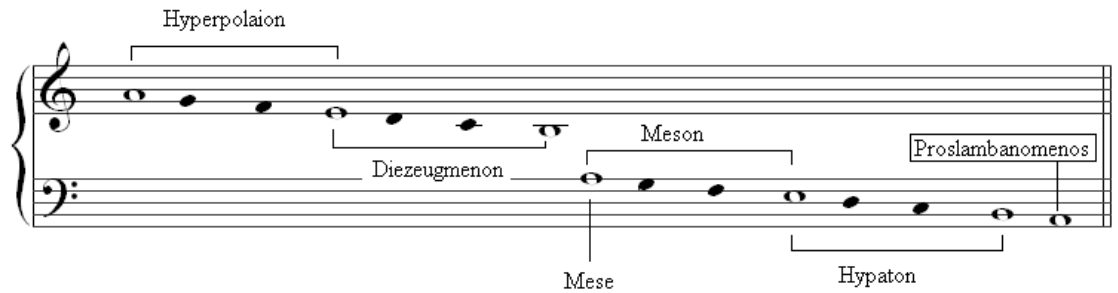


## 1.2.1 Büyük Kusursuz Sistem

Antik Yunan'da M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren Tarentum'lu Aristoksenes ile birlikte, o zamana kadar var olan kişisel uygulamalardan doğan tüm ince ayrıntılardan kurtularak ortak bir akort ve kuramsal anlayışa varma çabası başlamıştır. Ancak zaman içindeki tüm kuramsal birikimlerin sonucunda <sup>10</sup>M.S. 2 yüzyılda İskenderiye'li bilim insanı (coğrafyacı, astronom, matematikçi) Batlamyus (Ptolemeius) <sup>11</sup>“*Systema Teleion Ametabolon*” yani “değiştirilemez, taşınamaz sistem” <sup>12</sup>(*Unmodulating ya da Immutabile System*) adını verdiği bir sistemle süregelen birikimi iki oktavlık bir modal bir dizi içinde birleştirmiştir. Buna göre iki çeşit sistem vardır:

- “*Systêma Teleion Meizon*” yani Büyük Kusursuz Sistem (Great Perfect System)
- “*Systêma Teleion Elasson*” yani Küçük Kusursuz Sistem (Lesser Perfect System)

Büyük Kusursuz Sistem iki diatonik tetrakord'un birleştirilmesi ile yedi notalık heptakord'a ve bu yönteme devam ederek ardından oktava (sekizli) ve en sonunda 15 notalık (çift oktav) diziyeye ulaşılarak oluşur. Bu sistemde tüm mod'lar iç içe geçmiş bir şekilde bugünkü piyanonun beyaz tuşlarına denk gelecek şekilde farklı bir sestem başlayarak yer alır.



Şekil 10: Büyük Kusursuz Sistem

<sup>10</sup> Dolmetsch Online Dictionary, <http://www.dolmetsch.com/defsc1.htm>

<sup>11</sup> William Smith, LLD, William Wayte, G. E. Marindin A Dictionary of Greek and Roman Antiquities, 1890;

<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.0063&query=id%3D%234688>

<sup>12</sup> John Opsopaus, *Greek Esoteric Music Theory, The Greater and Lesser Perfect Systems*, 1999, <http://www.cs.utk.edu/~McLennan/BA/GEM/GEM-GLPS.html>

Büyük Kusursuz Sistem “Hyperbolaion”, “Diezeugmenon”, “Meson” ve “Hypaton” ismi verilen dört tetrakord’un birleşiminden meydana gelir. “Hyperbolaion” ve “Diezeugmenon” yapışık birleştirilmiştir. “Diezeugmenon” ile “Meson” arasında bir tam ses bulunur yani ayrı bir birleşme söz konusudur, “Meson” ve “Hypaton” ise yine yapışık birleşmiştir.<sup>13</sup> “Hyperbolaion” Yunanca zirvede, heyecan verici etkileyici anlamına gelmektedir, “Diezeugmenon” ayrı, “Meson” orta, “Hypaton” ise en uzaktaki, en uçtaki anlamına gelir.” Anlaşılacağı üzere bura tetrakord’lar kuruluş ya da duyuluş özelliklerine göre sınıflandırılmaya tabi tutulmamış, sadece iki oktavlık sistem içinde buldukları konumlara göre adlandırılmışlardır.

Antik Yunan’da ise bu sesler bir lirin 8 telini oluşturacak şekilde akortlanmıştır. Zira nota isimleri de seslerin bu tellerdeki konumlarından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Hipate: En yüksek anlamına gelen “Hipate” bugün kullanılan “mi” notasına denk düşer, ancak ses dizisi sisteminin inisi olduğunu düşünürsek bugünkü terminolojide bu ses için en yüksek değil en aşağıdaki tanımını kullanmak daha doğru olacaktır.

Parhipate: “Parhipate” “fa” sesine eşitir, kelime anlamı ise “Hipate”den sonra gelendir.

Likhanos: “Likhanos” (sol) işaret parmağı notasıdır.

Mese: Orta ses anlamına gelen “Mese” “la” notasını temsil eder.

Paramese: “Paramese”, “Mese”den sonra gelen anlamındadır ve “si” sesini verir.

Trite: Üçüncü parmak olarak bilinen orta parmağa denk gelen telin notasıdır, bu tel “do” sesini verir.

Paranete: “Nete”den sonra gelen ses, bugünkü adıyla “re”dir.

Nete: “Mi” sesini veren telin adıdır. Yunan’ca en aşağıda anlamındadır. Ancak Hipate’de açıklanan sebepten ötürü bugünkü terminolojiye göre aslında en yukarıdaki ses demek daha doğru olacaktır.

Curt Sachs’a göre:<sup>14</sup> “Kusursuz Sistem”i anlamak için bazı temel oluşumları bilmek gerekir:

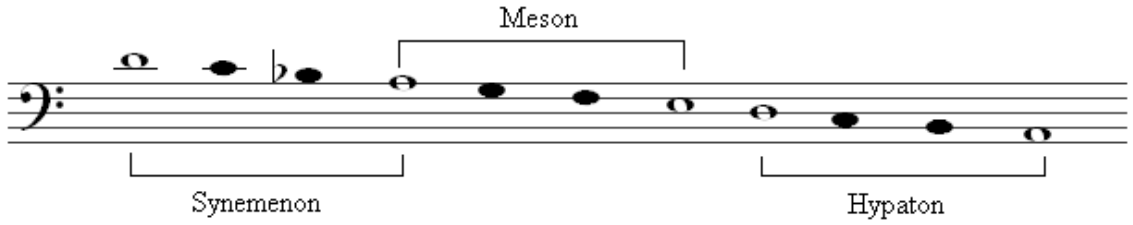
<sup>13</sup> John Opsopaus, a.g.e

<sup>14</sup> Curt Sachs, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, İstanbul 1965, Milli Eğitim Basımevi, s.25

1. Yunan ezgileri ve Yunan çalgıları bir oktav sınırını pek aşamaz
2. Modlar bu oktav içinde geçtiği için, yedi sesten bazısının tizleştirilip kalınlaştırılması gerekmektedir. (Tıpkı bizde Do Majör tonunu Do minör yapmak için mi, la ve si seslerinin bemolleştirildiği gibi.)
3. Ne var ki Yunan'larda oktav içinde sadece yedi sesin özel adları vardı: (bu günkü do-re-mi-fa gibi) Bemolleri ve diyezleri gösterecek işaretleri yoktu.
4. Bunun sonucu olarak Yunan'lar bugünkü "solmizasyonda" kullandığımız "yer değiştiren Do" gibi yapmaktan başka çıkar yol bulamamışlardır: Do- re- mi-fa dizisinin verdiği ses ne olursa olsun, mi- fa aralığını m2'ye (yarım ton) getirmek, ister fa diyez olsun, ister do diyez-re, ister sol diyez, la...
5. Mi- fa aralığının yer değiştirmesi, gizli olarak do'nun, re'nin ve öteki notaların da yer değiştirmesi demektir, başka bir deyişle mi-fa, diyelim ki fa diyez-sol üzerine oturtuldu mu, eski re'ye do, eski mi'ye re demek zorunda kalırız. Böylece mi-fa yoluyla ortaya konan yeni makam, sanki Do Majör'den kesme bir parça gibi gözükmektedir.
6. Bugün kullandığımız do, re, mi fa adlarını Yunan'ların kullandıkları adlarla değiştirirsek her Yunan modu bir Dorien dizi gibi gözükür. Bu adlar şunlardır: Nete (mi), Paranete (re), Tritone (do), Paramese (si), Mese (la), Likhanos (sol), Parhipate (fa), Hipate (mi)."

### 1.2.3 Küçük Kusursuz Sistem

<sup>15</sup>Küçük Kusursuz Sistem (*Systêma Teleion Elasson - Lesser Perfect System*) çıkıcı olarak  $\frac{1}{2}$  ton + 1 ton + 1 ton olarak yapılanmış üç diatonik tür tetrakord'un yapışık ve ayrıık olarak birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu tetrakord'lara ses dizisinin içinde buldukları konumlara göre şu isimler verilmiştir: <sup>16</sup>Hypaton en uzaktaki, en uçtaki, Meson ortada ve Synemenon birleşik, yapışık anlamındadır



Şekil 11: Küçük Kusursuz Sistem

<sup>15</sup> <http://www.societymusictheory.org/pipermail/smt-talk/2003-May/000876.html>

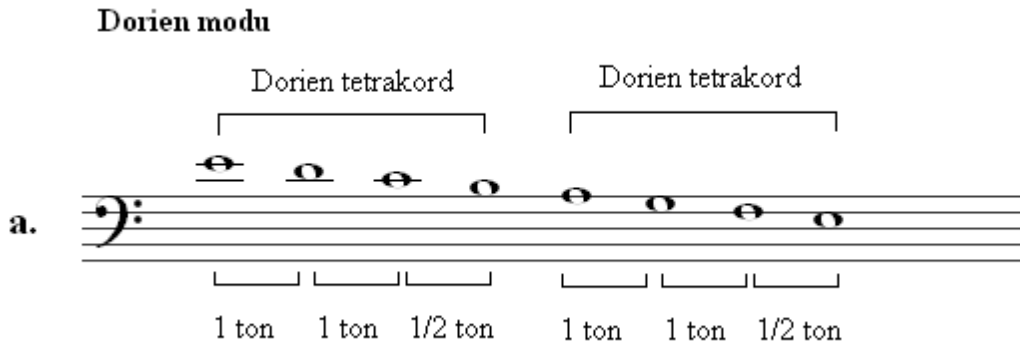
<sup>16</sup> John Opsopaus, a.g.e

### 1.3 Antik Yunan Mod'ları

Antik Yunan mod'larını Bizans mod'larından ayıran özellik diatonik olarak tam ve yarım seslerden kurulu tetrakord'larla oluşmasıdır. Temelini oluşturduğu Ortaçağ kilise mod'larından temel farkı ise Yunan dizilerinin inici olmaları ve farklı adlandırılmalarıdır. Antik Yunan mod'ları adlarını uygarlığın yerleşim birimlerinden almıştır. Örneğin Dorian mod'unun adı Dor uygarlığından, Frigien mod'u Friglerden, Lidien Lidya'lılardan uygarlığın geç dönemlerinde eklenen İonien mod'unun adı İyonya'lılardan gelmektedir.

<sup>17</sup>“Aristides Quintilianus, kullanımı bilinen en eski Yunan mod'larını, Dorian ve Frigien olarak tespit etmiş ve bunları akort etmek, düzenlemek, uyum sağlamak anlamına gelen “harmoniai” kelimesi ile tanımlamıştır.” <sup>18</sup>“M.Ö. 5. ve 4. yüzyılda “harmonia” ile ilgili çok sayıda kaynaklara da rastlanır. En çok bahsedilenler ise Dorian, Frigien ve Lidien mod'larıdır ancak bu kaynaklarda İonien, Aeolien, Lokrien ve Mixolidien isimlerini de görürüz. Bu isimlerin bazıları, uygarlığın erken Arkaik Dönemi'nde belirlenmiştir.”

Mod'ların temel yapı taşlarının tetrakord'lar olduklarını biliyoruz. Buna göre (daha önceki bölümde bahsi geçen) üç tür tetrakord'dan ( Doristi, Frigisti ve Lidisti) aynı türde iki tanesinin birleşmesinden aynı adı alan mod'lar doğar: a. Dorian mod'u, b.Frigien mod'u, c. Lidien mod'u



**Şekil 12:** Antik Yunan'da dorian modu ve tetrakord'ları

<sup>17</sup> M.L. West, **a.g.e.**, s.177

<sup>18</sup> M.L. West, **a.g.e.**, s.177

### Frigien modü

b.

Frigien tetrakord      Frigien tetrakord

1 ton   1/2 ton   1 ton      1 ton   1/2 ton   1 ton

Şekil 13: Antik Yunan'da frigien mod'u ve tetrakord'ları

### Lidien modü

c.

Lidien tetrakord      Lidien tetrakord

1/2 ton   1 ton   1 ton      1/2 ton   1 ton   1 ton

Şekil 14: Antik Yunan'da lidien mod'u ve tetrakord'ları

Ancak bu üç oluşumun dışında, temel Yunan mod'larından sayılan, fakat bir istisna olarak iki aynı tetrakord'dan oluşmayan bir başka mod, Mixolidien mod'u (d) bulunur.

### Mixolidien modü

d.

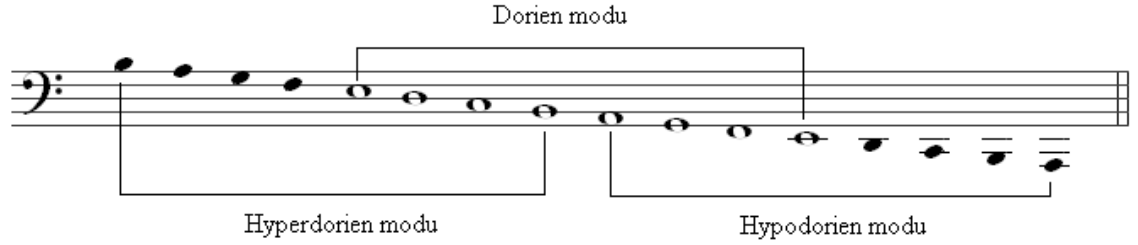
Dorien tetrakord

1 ton   1 ton   1 ton      1 ton   1 ton   1/2 ton

Şekil 15: Antik Yunan'da miksolidien mod'u ve tetrakord'ları

Bu mod içinde “değişmez sesleri” bir triton aralığı oluşturan (3 tam ses) bir tetrakord bulundurduğundan kullanımda da kural farklılığı göstermiştir, mod’un ikinci tetrakord’u dorien tetrakord’udur.

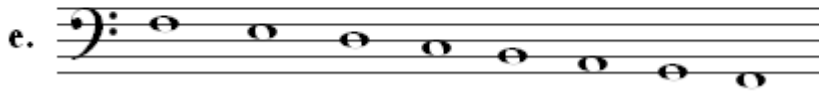
<sup>19</sup>“Bütün bu mod'lara hypo (alt), hyper (üst) adı altında beş ses aşağıya ve yukarıya eklenen notalarla yeni mod'lar elde edilirdi. Eklenen mod'ların bitiş sesi yine esas mod'un ilk notası kalırdı.” Örneğin Dorien mod'unu ele aldığımızda mod'un üst ve alt tetrakord'larını bir tam beşli uzatarak aşağıda belirtilen “Hyperdorien” ve “Hypodorien” mod'larını elde etmek mümkündür. Antik Yunan'da “Hyper” önadlı mod'lardan ziyade “Hypo” önadlı mod'lar yaygın olarak kullanılmıştır.



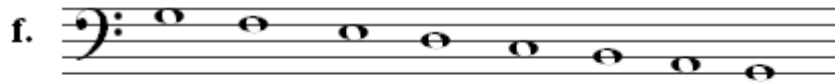
**Şekil 16:** Hiperdorien ve hipodorien mod'ları ve oluşumları

Aynı yöntemle Hipolidien (e) ve Hipofrigien (f) mod'ları da elde edilir:

#### Hypolidien



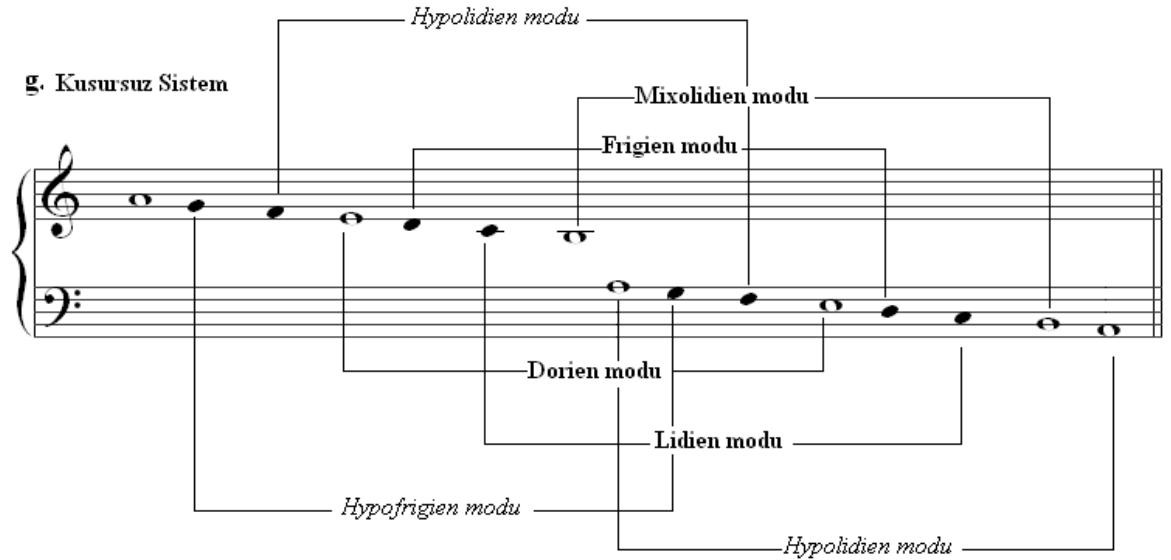
#### Hypofrigien



**Şekil 17:** Hipolidien ve hipofrigien mod'ları

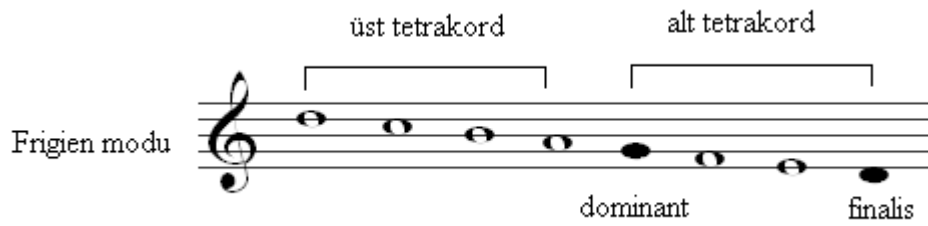
<sup>19</sup> Z. Lale Feridunoğlu, a.g.e. s.47

Hypodorien mod'una, Hypolidien ve Hypofrigyen mod'larının eklenmesiyle bahsi geçen "Kusursuz Sistem" in yedi temel mod'u oluşur. (g) (Aşağıdaki örnekte koyu renk yazılmış olanlar temel dört mod yatık (italik) yazı stilinde yazılmış olanlar ise daha sonradan eklenenlerdir.)



Şekil 18: Kusursuz Sistemi'nin 7 temel mod'u

Bir mod'un alt tetrakord'unun üst sesine "dominant" alt sesine ise (aynı zamanda dizinin başlangıç sesi) "finalis" denir.



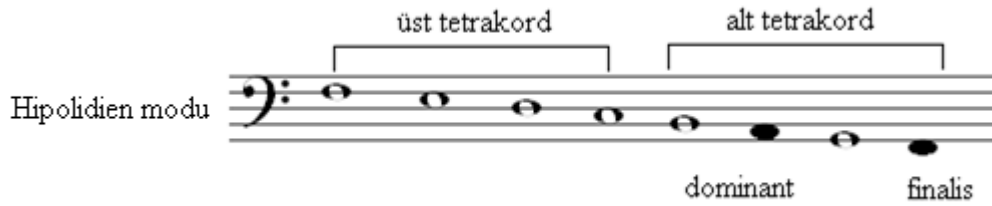
Şekil 19: Frigien mod'unun tetrakord'ları, dominant ve finalis sesleri



Şekil 20: Lidien mod'unun tetrakord'ları, dominant ve finalis sesleri



Ancak bu adlandırmaya hypolidien modü dahil değildir, zira alt tetrakord'unun üst sesi ile alt sesi bir triton aralığı ( +4 = 3 tam ses) oluşturur bu da hem kulağa uyumsuz gelmesinden ve hem de çok zor icrasından ötürü hoş karşılanmamış, zaten nadir kullanılan bu mod'un dominant sesi alt tetrakord'un üçüncü sesi olarak saptanmış ve farklı konumlandırılmıştır.



**Şekil 21:** Hipolidien mod'unun tetrakord'ları, dominant ve finalis sesleri

Şu ana kadar Antik Yunan uygarlığının temel müzikal malzemeleri olan mod'ların nasıl oluştuğunu ve en yaygın kullanılanlarını saptadık. Antik Yunan uygarlığında mod'lar sanatsal kullanımının dışında eğitim ve gündelik hayatın işlerine yardımcı olmak amacıyla da kullanılmışlardır. Örneğin Platon "Devlet" adlı eserinde kız çocuklarının ve erkek çocuklarının eğitiminde, kişiye ağırbaşlılık ve iyi huyluluk kazandırdığından ötürü Dorien mod'unun yararından bahseder. Yine <sup>20</sup>"Platon bu dizilerin yükseklik, genişlik, yakarı, duygululuk, savaş ruhu, dinginlik, bağımsız karar gibi farklı duygu ve ortamları belirten özelliklere sahip oluklarını açıklar." Buradan yola çıkarak mod'ların duyuluşlarına göre karakterleri olduğunu ve buna göre kullanıldıklarını biliyoruz, örneğin:

- Dorien mod'u: <sup>21</sup>"Dor kavminin mod'u olan Dorien parlaklığın ve dürüstlüğün simgesi olarak Yunan'ların klasik mod'u sayılırdı." <sup>22</sup>"Savaşta ve barışta insanlara yaraşır mükemmel bir mod olduğunu biliyoruz." Aristoteles (Aristo) ise "Politika" adlı eserinde Dorien mod'unun esenlik verdiğiinden bahseder. Başka yazarlara göre ise yiğitçe ve saldırganlık aşıl原因 bir mod'dur.
- Hipodorien mod'u: Görkemli ve durgun.

<sup>20</sup> Ülkü Özgür, a.g.e.

<sup>21</sup> Z. Lale Feridunoğlu, a.g.e, s.47

<sup>22</sup> Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1994, s.7

- Frigien mod'u: Aristoteles (Aristo) "Politika" adlı eserinde bu mod'un coşkunculuk aşılacağından bahsetmiştir. Ancak başka bir kesime göre ise karıştırıcı ve baküşçe, bir başka kesime göre ise dramatik ve hüznü bulunmuştur.
- Hypofirgien mod'u: Kişiyi eğlenmeye sürükleyen.
- Lidien mod'u: Uygarlığın bazı sanatçılarınca ağıtsı bulunmuştur.
- Hypolidien mod'u: Gevşetici ve iç gıcıklayıcı.
- Mixolidien mod'u: En ilahi sayılan mod'dur, dini törenlerde kullanılırdı. Coğunluk tarafından iç kabartıcı ve ağlamaklı bulunmuştur. Aristoteles'e göre (Politika eserinde) insanı üzgünlüğe götürür.

<sup>23</sup> "M.S.2. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Kleonides, Yunan mod'larını bir oktav içinde yeniden sıralamıştır." Ancak "Systêma Ametabolon" yani değiştirilemez sistem (Büyük Kusursuz – Küçük Kusursuz Sistem) daha gelişkin bir belirlemedir. Kleonides ile Batlamyus'un çalışmalarını karşılaştıracak olursak şöyle bir tablo ortaya çıkar:

---

<sup>23</sup> Ahmet Say, a.g.e. s.59

Kleonides düzenlemesi	Batlamyus düzenlemesi

Şekil 22: Antik Yunan mod'larının Kleonides ve Batlamyus düzenlemeleri

### 1.3.1 Antik Yunan'da Müzik

<sup>24</sup> “Batı Anadolu’daki ilk Yunan kentleri M.Ö. 1500 yıllarında kurulmaya başlamış, M.Ö. 1050’den sonra Ege Bölgesinde İyonya uygarlığının etkileri artmıştır. Karya ve Lidya uygarlıkları, M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda en gelişkin dönemini yaşamıştır. Belli bir ses sistemine bağlı olarak ses dizilerinin (mod’ların) ve müzik yazısının (notasyonun) tarihte bilinçle ilk kullanımı Yunan uygarlığında görülür”.

Antik Yunan uygarlığı, bilim, felsefe ve sanat alanlarında çağının en ileri örneklerini vermiş, bu alanlarda kendinden sonraki medeniyetlere ışık tutmuş, hatta Rönesans’ın kaynağını teşkil ederek insanlık tarihine yön vermiştir. Kökleri M.Ö 7. yüzyıla kadar uzanan uygarlıkta müzik, dans, şiir, dinsel törenler bir bütün olarak sosyal yaşamın belirleyicisi olmuştur. Şenlikler ve spor oyunları ise uygarlıkta çok önemli bir konuma sahip olmuş ve sanat dallarının şekillenmesinde büyük rol oynamışlardır. Bu şenliklerin önemli bir kısmını ise şiir, tragedya, pantomim, doğaçlama danslar ve çalgı eşlikli şarkılar oluşturmuşlardır.

Uygarlığın ilk dönemlerinde müzik tamamen dinsel bir amaca hizmet için kullanılmıştır, erkek koroları ve tek sesli ezgilerden oluşmuştur. Şenliklerde tanrıları canlandırmak, memnun etmek gibi işlevleri olmuştur. Ancak bir pantomimcinin doğrudan ve arayıştan yoksun bir anlatım ile basitçe yapabileceği bu iş, bir müzisyen için oldukça zor ve dolambaçlı olmuştur. Büyük oranda bu sebepten müzik daha çok sözlere dayalı, monoton ezgilerle ritmik zenginlik içeren bir şekle bürünmüştür.

Çalgısal müzik ise vokal müziğin gölgesinde kalmış neredeyse sadece eşlik amaçlı kullanılmıştır, ne var ki tüm ağırlığın insan sesinde toplanması, çalgısal müziğin gerektirdiği eşit düzendeki dizisel kesinliğin uzun süre var olmamasına yol açmıştır. Eşlik stili ise koro ile aynı sesi tekrarlamak ya da bir oktav üstünü seslendirmek şeklinde olmuştur. Ayrıca çalgıların toplu duyuluşu değil de yalın bir şekilde tek başlarına eşlik ettikleri belirtilmiştir. Aulos, flüt, kithara (çitara ya da beşik), lir, barbitos (ya da barbiton) ve lir ailesinden phorminx eşlikte kullanılmış çalgılardır. Aulos çift kamışlı nefesli bir çalgıydı. Kithara gövdesinde tanrıların

---

<sup>24</sup> T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Web Sitesi, **Uygarlıkların Beşiği: Anadolu**, 2005, <http://kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097BFEA5D815DAC9C9E>

gözlerinin simgelendiği ve Phorminx'in biraz gelişkini olarak kadınların kullandığı bir ev çalgısıydı. Lir ise Kithara'nın atası olarak Antik Yunan'ın en gözde çalgısıydı. Boynuz, tahta ya da fildişinden bir mızrapla çalınabildiği gibi, mızrapsız sadece parmaklarla da çalınabiliyordu. Yalnızca çalgısal hünerleri göstermek için değil eğitim amaçlı da kullanılırdı. Tetrakord (dört ses) düzeni ile ilişkili olarak başlarda lir'ler de dört telden oluşuyorlardı. Phorminx bilinen en eski telli Yunan çalgısıdır. Gövdesi yarım ay şeklinde ağaçtan hatta bazen kaplumbağa kabuğundan yapılmıştır. Başlarda sadece dört ya da beş telliydi, sonraları tel sayısı yediye çıkmıştır. Barbitos ise daha çok şairlerin kullandığı yine lir ailesine dâhil telli ancak daha büyük ebatta bir çalgıydı.

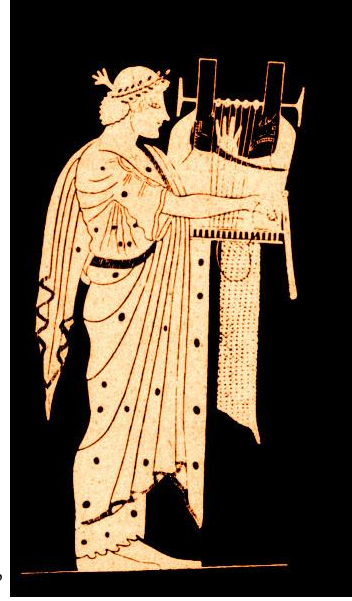


“Aulos”

**Örnek 1:** Aulos çalan Yunan'lı figürü



“Barbistos”



“Kithara”

### Örnek 2: Barbitos ve kithara çalan Yunan’lı figürleri



“Phorminx”

### Örnek 3: Altı telli phorminx

Müzik aynı zamanda tiyatronun da önemli bir parçasıydı. Oyuncular operadaki resitatif benzeri bir tek düzelikle müziği icra ederlerdi. Koro da burada

anlatıcı rolünü üstlenmiş kahramanların başından geçenleri ya da geçecekleri anlatmakla görevlendirilmiştir. Ancak tragedyalarda kullanılan koro zamanla dramatik evrime paralel olarak önemini yitirmiş ve süreç içinde en azından tragedyaadaki yerini kaybetmiştir. Buna karşın dini törenlerdeki rolünde bir değişiklik olmamıştır. <sup>25</sup>“Müzik ülkedeki birçok tapınaklara ve ormanlara (Delfia ve Olimpia’daki kutsal gezme yerlerine) törenle gidişlerde kullanılıyordu. Buradaki kentler kutsal yerlerde bulundukları koroları daha kalabalık, daha iyi kılmak için sanki yarış ederlerdi. Müzik, evlerin de bir süsüydü; herkes bir toplantıda şarkı söyleyerek, lir çalarak vakit geçirirdi, Doğu’dan gelme köle kızlar da doğu arpları çalarlardı”

Antik Yunan uygarlığında müzik kuramlarının ve beğenisinin gelişiminde, çağın müzisyenlerinden çok filozoflarının ve bilim insanlarının fazlaca etkisi vardır. Bu kişilere filozoflardan Athenasios, Eflatun (Platon), Aristo (Aristoteles) ve Pisagor (Pitagoras), bilim insanlarından Kleonides ve İskenderiyeli ünlü matematikçi, astronom Batlamyus (Ptolemeius) örnek gösterilebilir. Sesin titreşimlerden meydana geldiği gerçeği M.Ö. 500 yıllarında filozof Pindaros’un öğretmeni Hermion’lu Lasos tarafından ortaya çıkartılmıştır. M.Ö. 400’lü yıllarda ise Tarentum’lu Arhitas gırtlığın ya da çalgının içindeki kalıcı dalgalar ve bu dalgaların insan kulağına hava yolu ile gelmesini sağlayan gelişimli küresel dalgalar olarak iki çeşit titreşim olduğundan bahsetmiştir. Ancak hiç kuşkusuz kuramsal gelişime en fazla Sisam’lı filozof Pisagor’un (M.Ö. 5-6) katkısı olmuştur. Pisagor müziği neredeyse matematiğin bir kolu olarak görmüş, matematik ile arasındaki bağı ilk olarak fark eden kişi olmuştur. Buna göre, birbirlerinden farklı ebatlarda çanlarla bir ses dizisi oluşturmuş ve bir çekiç ile bu çanlara vurarak elde ettiği seslerde bir oktavın 2:1, beşli ses aralığının 3:2, dördümlü ses aralığının 4:3 orana ve bir tam sesin ise kendi içinde 9:8 orana eşit olduğunu keşfetmiştir. Bu farklı mesafelerden elde edilen titreşimlerle oluşan seslerin birbirlerine oranlarının matematiksel bağlantısı Pisagor’un öğrencileri tarafından “monochord” adı verilen tek telden oluşan bir çalgı ile de uygulanmıştır.

---

<sup>25</sup> Curt Sachs, **a.g.e.**, s. 21



“monochord”

#### Örnek 4: Monochord

Bu oranlardan elde edilen doğru tonlamayla yeni bir müzik sistemi gelişmiştir, buna göre Pisagor’un öngördüğü ses bölünmelerine “Pisagor koması” denir. Bu sistemde iki nota arasındaki frekansların birbirlerine oranları  $3^{12} / 2^{19} = 531441/524288$  (yaklaşık 1.013243)’dır. Notalar ile titreşen telin uzunluğu veya titreşen hava sütununun uzunluğu arasında matematiksel bir ilişki vardır. Örneğin 12 birim uzunluğunda titreşen bir telin uzunluğunu 8 birime düşürürsek, çıkacak ses, esas notanın tam beşli aralık sesi olacaktır; telin uzunluğunu 6 birim indirildiğinde ise oktav elde edilecektir. Buradan hareketle Pisagor 12, 8 ve 6 sayılarının "armonik dizi" teşkil ettiğini söylemiş; bu fikri geometriye uygulamıştır. Bunun sonucu olarak da, 6 yüzü 8 köşesi ve 12 kenarı bulunan küpün geometrik bir armoni içinde olduğunu iddia etmiştir

Mısır’da Osiris rahipleri tarafından yetiştirilen Pisagor öğrencilerine (Pisagorcular) Atina ve Kraton’daki okullarında eğitim vermiştir. Tarikat sayılabilecek oluşumdaki bu okullara girmek isteyen öğrenciler tüm mal varlıklarını okula bırakmış ve beş yıl boyunca bir perdenin arkasından yüzünü göstermeden ders veren Pisagor ile çalışmışlardır. Pisagorcular uyguladıkları ses oranlarının evrendeki yönetici güçlerden biri olduklarını düşünmüşlerdir zira onlara göre evrenin ana maddesi “arkhe” (sayılar)’dır.

Diğer düşünürlerin müzik üzerine fikirlerine baktığımızda; <sup>26</sup>“Platon ruhun da aynı müziksel oranlardan oluştuğunu savunur”, <sup>27</sup>“müziğin daha derin etkilerinden söz eder. Örneğin, müziğin eğitimdeki yerine ve şiirsel astronomi

<sup>26</sup> Evin İlyasoglu, **a.g.e.**, s.6

<sup>27</sup> Evin İlyasoglu, **a.g.e.**, s.6



gücüne değinir.”<sup>28</sup>“ Aristo’ya (Aristoteles) göre ise müzik doğrudan ruhsal tutkuları dile getirmektedir. Huzursuzluğu, mutluluğu, yürekliliği sergiler. Kötü müzik dinlemeye alışanın kişiliği de kötü yolda gelişecektir. Bedenin disiplini için beden eğitimi gerektiği gibi, beynin disiplini için de müzik gereklidir. Müziğin kişiliği etkileme olayına *ethos* denir.” Aristo’nun “Duygularımızın anlatımı konusunda hiçbir şey ritim ve şarkı kadar güçlü olamaz. O halde bu güç mutlaka çocukların eğitiminde kullanılmalıdır” sözü müziğin eğitim amaçlı kullanıldığının da bir kanıtıdır.

Antik Yunan vokal müziğinin armoni ya da kontrpuan tekniklerinden yoksun olarak daha çok tek sesli olduğu bilinir. Ancak zayıf bir çokseslilik yöntemi olarak kadın ve çocuk sesleriyle ezgiye paralel sekizlilerin kullanıldığı bilinir. Bununla birlikte çalgısal eşlikte çeşitli yöntemlerle biraz daha zengin bir çoksesliliğe rastlanabilirdi. Ayrıca her ne kadar kurallı bir armoni ya da kontrpuan düşüncesinden yoksunluktan bahsetsek de, yine de birlikte tınlayan seslerin ahengi üzerine düşünülmüş ve kullanımda<sup>29</sup>“sekizli (*dia pasôn*), beşli (*dia pente*) ve dördü ( *dia tessarôn*) ses aralıkları uyumlu yani konsonan (*sumphôna*), ikili, üçlü, altılı ve yedili ses aralıkları ise uyumsuz yani dissonan (*diaphôna*) olarak saptanmışlardır.” Ayrıca<sup>30</sup>“eski çağlarda olduğu gibi, daha yakın çağlarda da Yunanlılar eşliksiz ezgileri iki partili yapmayı daha uygun görüyorlardı, M.S. 1. yüzyılda yaşadığı sanılan bir yazar – ki yanlışlıkla Longinus diye bilinir – ezgilerin çok kez beşli ve dördüleriyle tatlılaştırıldığını bile öne sürmüştür.”

<sup>31</sup>“Kısaca Yunan müzik teorisi genel olarak yedi madde ile sınıflandırılabilir:

1. Notalar (*peri phthongôn*)
2. Ses perdeleri (*peri tonôn*)
3. Modları oluşturan Tetrakordlar (*peri genôn*)
4. Modlar (*peri sustêmatôn*)
5. Aralıklar (*peri diastêmatôn*)
6. Modülasyon (*peri metabolês*)

<sup>28</sup> Evin İlyasoglu, **a.g.e**, s.6

<sup>29</sup> William Smith, LLD, William Wayte, G. E. Marindin, **a.g.e**.<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.0063&query=id%3D%234688>

<sup>30</sup> Curt Sachs, **a.g.e**, s.27

<sup>31</sup> William Smith, LLD, William Wayte, G. E. Marindin, **a.g.e**.<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.0063&query=id%3D%234688>

7. *Ezgisel besteleme teknikleri (peri melopoiias)*”

<sup>32</sup>“Bu sıralama Tarentum’lu Aristoksenes’in M.Ö. 330 yılında yazdığı sanılan “Armonik Elemanlar” adlı kitabında yer almıştır.”

---

<sup>32</sup> Ahmet Say, **a.g.e.** s.59

## 1.4 Bizans Mod'ları

Bizans kilise müziğinde kullanılan diziler “*echoi*” (tekil olarak echos) olarak adlandırılmıştır. <sup>33</sup>“*Sekiz Bizans echoi'si kabaca plaint-chant'larda kullanılan sekiz Antik Yunan mod'una denk düşer. Ancak bu diziler aynı zamanda belirli kalıplarla düzenlenmiş melodi grupları olarak da düşünülebilir. Sekiz echos'lu sistem 1100 ile 1450 yılları arasında uygulanmıştır. Bir başlangıç notası ile bu notayı takip eden, ezgiyi tarif eden ses aralıkları yazım şeklini oluşturur. Nota simgeleri yerine sesin alçaklığını ve yüksekliğini (seviyesini) gösteren simgeler kullanılır.*

Bizans mod'ları bir notalar sisteminden ya da karakteristik bir dizisel organizasyondan çok daha fazlasıdır. Dizisel kalıpları, ritim, tempo, “ison” adı verilen bir tonik notası hâkimiyeti, “prosomion” adı verilen ezgisel şemalar, aksanlar ve kadans kalıplarını da beraberinde taşırlar.

<sup>34</sup>“*Bizans kilise müziğinde kullanılan mod'u, içerdiği ses dizisi kadar başka karakteristik özelliklerinden de tanıyabiliriz, en önemlileri:*

- *Apechema:* <sup>35</sup>“*ilahiden önce gelen, kullanılan ses dizisine (ya da dizilerine) giriş özelliği taşıyan kısa müzikal cümle*”. İcraya başlamadan önce mod'a alışmak için bir tür kişisel akort yöntemi olarak da görülür.
- *Dominant sesler:* *Kullanılan ses dizileri, Antik Yunan mod'larında olduğu gibi belli durak ve kalış sesleri içerirler.*
- *Alterasyonlar*”

---

<sup>33</sup> The Columbia Encyclopedia, 6. Baskı, 2007, S.52958;  
<http://www.questia.com/PM.qst?jsessionid=HXjWpJkNfn2MFspLbMxHZNTRwhlRWZIYQn80kRQKttHJwV2nvCTB!152698363?a=o&d=112849622>

<sup>34</sup> Melpo Merlier, **Etudes de Musique Byzantine, Le Premier Mode et Son Plagal**, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935, Paris

<sup>35</sup> Yannis Boufidis, **Byzantine Music and The Opus**,[http://www.boufidis.gr/presentation\\_small.html](http://www.boufidis.gr/presentation_small.html)

### 1.4.1 Tarihsel Süreçte Bizans Müziği

Erken Ortaçağ'ın en parlak İmparatorluğu Doğu Roma İmparatorluğu yani Fransız tarihçilerininin taktığı isimle “Bizans” İmparatorluğu'dur. Bu imparatorluk M.S. 330 yılında İmparator Constantine tarafından Doğu Akdeniz ülkelerinin bir bayrak altında toplanmasıyla kurulmuş (bu sebeptendir ki başkent İstanbul Constantine'in şehri “Constantinopolis” olarak adlandırılmıştır), M.S. 391 yılında Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul etmiş ve Türklerin İstanbul'u aldığı 1453 yılına kadar hüküm sürmüştür.

Bizans kilise müziği bugünkü Ortodoks kilise müziğinin temelidir ve buna bağlı olarak Rus, Sırp, Bulgar, Romen, Yunan kiliseleri gibi Doğu Avrupa ve Slav Ortodoks kiliselerinin de ortak kaynağıdır. <sup>36</sup>“*Ortodoks Kilisesinde ilahi anlayışı ancak Bizans'ın mirasını devralarak oluşmuştur*”. Bizans kilise müziği İbrani müziğinin temelleri üzerine kurulmuş, Antik Yunan'ın müzikal ve kuramsal birikimi bu temellerin üzerine aktarılmıştır. Bir başka deyişle mod'lar ve ritimler Antik Yunan'dan, ezgiler ve ezgi biçimleri ise İbrani- Yahudi müziğinden uyarlanmıştır. Aynı zamanda Hıristiyanlığı kabul etmiş olan İskenderiye, Antakya ve Efes gibi Yunan kentleri de imparatorluğun dini müziğine yön vermiştir. <sup>37</sup>“*Antik Yunan makamlarına (mod) gösterilen yakınlık ve bunların kilise müziğine doğru biçimde aktarılması kaygısı (Batı'daki gibi yanlışlar yaparak değil), aslında Bizans İmparatorluğu'nun, eski Doğu sanatının görkemliliği ve yüceliğinden Hıristiyanlık adına yararlanmaya yönelik bir amaçtır. Çoktanrıcılık ya da putperestlik, Ortodoks Kilisesi'nin düşmanıdır, ama çoktanrıcıların (Antik Yunan) görkemli sanatı, İsa adına kullanılmak üzere, Bizans sanatını etkilemiştir. Roma'da bu etki dolaylıydı ve Antik Yunan makamlarına hem çaresizlik yüzünden hem de özenti eğiliminden yönelme durumu vardı. Bu ise, temelsiz bir yaklaşımın içinden çıkılmaz yanlışlarını çoğaltıyordu.*”

İmparatorluğun kuruluşundan kısa bir süre sonra “Bizans Laodicea Meclisi” katı koruyucu kurallar koymuş, kilisedeki törenlerde çalgıların kullanımını hatta

<sup>36</sup> Orthodoxy Radio and Kelfar Technologies, **Byzantine Music Through the Ages**, 2002-2007, <http://www.kelfar.net/orthodoxiaradio/byzantine.html>

<sup>37</sup> Ahmet Say, **a.g.e**, s.75

halkın bu törenlere girmesini yasaklamıştır. Bu sebepten Bizans kilise müziği tamamen vokal anlayışa dayalı bir zeminde gelişmeye başlamıştır. İlerleyen dönemlerde ise sadece org ile eşliğe, bir süre sonra ise yalnızca Noel geceleri için üflemler ve vurmalı çalgıların yalın, abartısız kullanımına izin verilmiştir. Bizans ayinleri 527 yılından itibaren belli bir geleneğe sahip olmuştur; I. Jüstinyen'in taç giyme töreni bu geleneğin başlangıcı kabul edilir. <sup>38</sup>“*Bununla birlikte en eski Ortodoks musikisi üzerinde bilgimiz oldukça sınırlıdır. İlk bin yıl boyunca yazılmış Bizans “nöma” (neuma) yazısını bugün okuyamıyoruz. Bizans şarkısına en yakın Ermeni, Habeş, Suriye'nin o zamanki şarkılarından yazılı hiçbir şey kalmamıştır.*”

<sup>39</sup>“*Bizans kilise müziği serbest ritmik yapıya sahip tek sesli ezgilerden oluşur. Çok seslilik hiçbir zaman kullanılmamıştır, ezgi çoğu zaman sadece kelimelerin anlamını kuvvetlendirmek için vardır. Kullanılan dil ise Yunancadır. Bizans kültüründe çok büyük bir paya sahip olan Bizans ilahileri üç tiptedirler:*

- a. Troparion: (Tekili troparion) 4. Ve 5. yüzyıllarda nazım ile icra edilen <sup>40</sup>mezmur ilahilerdir.
- b. Kontakion: I. Anastasius zamanında imparator Romanus'a atfedilen ilahi türüdür. 6. Ve 9. yüzyıllar arasında çokça icra edilmiştir. İlahilerin metinleri aynı ya da benzer vezinlerle yazılmış 18 ila 24 kıta ile zıt karakterde bir giriş kıtasından oluşur.”
- c. <sup>41</sup>Kanon: 8. yüzyılda troparia'lar ve kontakia'lar yerlerini “kanon” denen, her koşukta iki kez tekrarlanan bir ezgiyle (heirmos) dokuz ilahi çemberine bıraktılar.”

*İlahi metinleri çoğu zaman İncil'den alıntılanmıştır, kıtalardaki satırların ilk harflerinde akrostiş oluşması ise çok görülen bir yazım tekniğidir.*

<sup>42</sup>“*Ayrıca, Bizans ilahileri içeriklerine göre de üçe ayrılırlar:*

- a. “Papadic” ilahiler: Sözleri Hıristiyanlık öncesi “Eski Ahit”e dayalıdır.

---

<sup>38</sup> Curt Sachs, **a.g.e.** s, 41

<sup>39</sup> The Columbia Encyclopedia, **a.g.e**

<sup>40</sup> Hz. Dâvud'a inen "Zebur"un Surelerinden her biri

<sup>41</sup> Curt Sachs **a.g.e.**, s, 41

<sup>42</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Octoechos>

b. “Sticheraric” ilahiler: Bu tip ilahiler “idion melos” olarak da adlandırılmış Bizans’ın özgün müziğinden kaynaklanır ve metinleri “stichos” olarak adlandırılan mezmur hecelere dayalıdır.

c. “Heirmologic” ilahiler: “heirmoi”, “automela” veya “prologi” adı verilen müzikal şablonlarla yazılmış ilahilerdir.”

6. yüzyıl sonu 7. yüzyılın ilk yarısı, imparatorlar Romanus ve Sergius’un Bizans müziğine altın çağını yaşattıkları dönemdir. 8. yüzyıla geldiğimizde seçkin ilahi yazarlarının Şamlı Aziz John ve Kudüslü Cosmas olduğunu görürüz. Şam’lı Aziz John Bizans’ın 8 echos’lu sistemine de son şeklini veren kişidir. Bu ilahilerin en gözde yazım stili ise “Kanon”dur. Çoğunlukla mezmur biçimde bestelenmiş 9 adet kasideden oluşurlar. 9 sayısı eski ve yeni Ahit’in 9 ilahisini temsil eder.

9. Yüzyıla kadar şair ile besteci aynı ad ile anılıyor bu iki dal arasında neredeyse bir ayrıma gidilmiyordu, ancak bu tarihten sonra metinler var olan ezgilerin üzerlerine oturtulmaya başlandı. 11. yüzyılda Yunan Komünyonu’nun (Hıristiyan kilisesinde dua ve ilahili bir ibadet şekli) belirli kurallara bağlanmasından sonra kilisede zengin ezgilerle dolu ilahilere son verildi.

Bizans notalama sistemi (notasyon), icracıya zaten bildiği bir ezgiyi, sadece hatırlatmaya yönelik, fonetik sembollere dayalıdır. Ortaçağ “neumatik” ilahi stilinin kökenini oluşturur. Bu sistem M.S. 950- 1200 arası kullanılmıştır. 1100 ile 1450 yılları arasında “echos” adı verilen, bir başlangıç notası ile bu notayı takip eden, ezgiyi tarif eden ses aralıklarından oluşan bir başka sistem kullanılmıştır. Bu nota yazısı günümüzde de geniş bir kesim tarafından okunabilmektedir. Ortodoks kilisesinin günümüzde kullandığı notasyonu ise 19. yüzyılda son şeklini almıştır.

## 1.4.2 Sekiz Echo'lu Sistem

*Echoi*: “Echos” kelimesinin Yunanca anlamı “ses”tir. Ancak müzik terminolojisinde komalı ses aralıklarından oluşan kurallı Bizans mod’ları için kullanılır. 8 echos’lu sistem (Octoechos) Bizans müziğinin temel malzemesidir. Bu sekiz echos’lu sistem, 4 *kyrioi* (esas anlamında - ki daha sonraları otantik olarak adlandırılacak) ve 4 *plagal* (yardımcı) diziden oluşur. Diğer dönem modal sistemleriyle karşılaştıracak olduğumuzda son derece sade ve basit kalan bu sistem aynı zamanda 9. yüzyıl Arap müzik kuramcılarının modal sistemleri ile de paralellikler gösterir. <sup>43</sup>*Bununla birlikte 1960’larda yapılan müzikolojik araştırmalar 8 echos’lu sistemin temelinin İbrani dini müziğine ve buradaki 8’li sistemin de Babil- Sümer 8’li dizi geleneğine dayandığını göstermiştir.”* Sistemi oluşturan 8 mod şunlardır:

- I. Mod
- II. Mod
- III. Mod
- IV. Mod
- I. Plagal Mod
- II. Plagal Mod
- “Grave” Mod ya da “Barys” Mod (ağır, kasvetli) aynı zamanda III. Plagal Mod
- IV. Plagal Mod

<sup>44</sup>*Bu sistemi oluşturan 8 mod’un dışında, tali olarak fazladan 2 mod daha erken dönem Bizans müzik teorisine dâhil edilmiştir; “nenano” ve “nana”. Bu iki mod daha sonraları “phtorai” olarak adlandırılmışlardır.”* <sup>45</sup>*Sistemin içinde ekstra olarak bulunan bu iki mod’dan, ilk olarak 14. yüzyıla ait “Hagiopolitis” adlı anonim bir metinde bahsedildiğini biliyoruz.”* Phtorai (phtoras) kelimesi aynı

---

<sup>43</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Octoechos>

<sup>44</sup> <http://en.wikipedia.org:80/wiki/Nenano>

<sup>45</sup> Jørgen Raasted, <http://www.biocrawler.com/encyclopedia/Nenano>, 2005

zamanda özel bir alterasyon ya da modülasyonu da simgeler. <sup>46</sup>“Bu iki tali mod’dan “nenano”, “kromatik genus”(kromatik soy) olarak adlandırılan yükseltilmiş bir ikinci dereceye sahip tetrakord üzerine kurulmuştur”, ki bu kökeni Osmanlı müziğine dayanan Klasik Türk Müziği’nin temel makamlarından hicaz makamının da belirgin özelliğidir ( hicaz dörtlüsü). Az önce bahsi geçen *genus* kavramına kısaca göz atacak olursak; *genus* (lat. Soy, çoğul; genera) Antik Yunan müzik teorisinde dizileri oluşturmakta kullanılan tetrakord’lar ailesi için geçerli genel bir terimdir.

*Nenona* ve *nana* terimlerinin, erken dönemdeki kullanılış tarifini yapmak bugünkü aralık ya da derecelendirme anlayışı içinde biraz güçtür. Ancak iki şekilde açıklanabilir:

- a. 8 echos’lu sistmin esas yapısına dâhil olmayan iki özel mod’dur
- b. Her ikiside 8 echos’lu sistemin içindeki bazı mod’lar ile kıyaslanabilir, ancak kıyaslandıkları mod’lara göre farklı bir dereceden başlarlar. Özellikle “nenano” İkinci Plagal mod’a benzetilebilir

<sup>47</sup>“Bununla birlikte, “nenano” ve “nana” diyez ya da bemol işaretleri gibi tam olarak ses perdesini belirleyici bir yönlendirmede bulunmaz, tam dörtlü ve tam dörtlünün üstündeki ve altındaki aralıksal yapıları belirtirler. Nana 1 ton + 1 ton + 1/2 ton olarak yapılanmış inici bir tetrakord ile sınırlı kalırken, Nenano yine inici olan ancak 1/2 ton + Artmış İkili aralığı (+2) + 1/2 ton şeklinde oluşur. Bu iki tali diziden farklı olarak bahsi geçen 8 echoi otantik ve plagal olmak üzere şu şekilde sıralanabilir”:

*Echoi* Başlangıç Notası Bitiş Notası

Otantik I	La'	La' veya re'
II	Si' veya sol'	Re' veya si'
III	Do" veya la'	Fa' veya do"
IV	Re" veya sol'	Sol ' veya re"

<sup>46</sup> Ioannis Zannos, **Ichos und Makam - Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik**. Bonn, Orpheus Verlag, 1994

<sup>47</sup> Encyclopedia Britannica, <http://concise.britannica.com/oscar/print?articleId=110124&fullArticle=true&tocId=64521>, 2008 Encyclopædia Britannica, Inc.



Plagal I	Re' veya sol'	Re'
II	Mi' veya sol'	Mi'
III	Fa' veya la'	Fa'
IV	Sol', la', veya do"	Sol'

Plagal III. Echoi aynı zamanda grave (ağırbaşlı) ya da Barys olarak da adlandırılabilir.

Bizans Echoi'lerini Antik Yunan mod'larından ayıran en önemli özellik birçoğunun komalı aralıklara sahip olması yani mikro-tonal olmalarıdır. Bilindiği üzere tonal sistemde Majör ve Minör olarak iki mod vardır, Bizans mod'larını ise buna benzer bir sınıflandırmaya tabi tutarsak 4 grupta inceleyebiliriz:

1. Diatonik dizi: "Do" notası ile başlar ve biter. İstisna olarak dizi içinde mi ve si notaları, mikrotonal olarak komalı bemol ile kalınlaşmıştır. Bunun dışında, eğer ilahinin melodisi inici bir diatonik dizi ile oluşmuşsa, natürel olan si notası inici kullanımda komalı bir bemol ile kalınlaştırılır. Diatonik dizi I. Plagal, IV. ve IV. Plagal Mod'ların en yaygın kullanılan dizisidir. Bir batılı kulağa göre, diatonik dizi Aeolien mod'u ile aynı olan doğal minör gam gibi duyulur.

Diatonik olarak yapılanmış Bizans mod'ları: I. Mod, IV. Mod, I. Plagal Mod ve IV. Plagal Mod'dur.

Bir diatonik dizinin sesleri ve notalarının Bizans döneminde kullanılan isimleri şu şekildedir:

- Yunan harf notasyonu ile: A B Γ Δ E Z H
- Yunanca yazılışları : Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη
- Türkçe okunuşları: : Pa Vou Ga Di Ke Zo Ni
- Sesleri : Re Mi Fa Sol La Si Do

Diatonik olarak yapılanmış bir diziye, I. Mod'u örnek gösterebiliriz. I. Mod'un notaları, ritmik yapısı ve aralıksal değerleri ise şu şekilde gösterilebilir.

Sesin İşareti	Derece Adı	Aralık değeri
	Ison	Hareket yok
	Oligon	Bir adım ileri
	Apostrophos	Bir adım geri
	Ephesis	Yarım adım geri

### Mezmun Notasyon (Psaltic)



### Bizans Harf Notasyonu

π ̂ ρ Δ ζ ζ' γ' π'  
 ρ λ ρ ρ ρ ρ ρ ρ

### Seslerin Birbirlerine göre aralıksal değerleri



### Mezmun Notasyon (Psaltic)



### Bizans Harf Notasyonu

π' γ' ζ' ζ Δ ρ ̂ π  
 ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ

### Seslerin Birbirlerine göre aralıksal değerleri



### Şekil 23: Diatonik Bizans echos'unun dizilişi

2. Anarmonik dizi: Tam olarak tonal sistemin majör gamı gibi kurgulanmıştır. Tonik notası yani "ison" fa'dır. Ayrıca anarmonik dizi piyano ya da herhangi bir klavyeli enstrüman ile çalabileceğimiz tek Bizans mod'udur. Anarmonik olarak yapılanmış Bizans Mod'ları: III. Mod ve Grave Mod (III. Plagal Mod)
3. Sert kromatik dizi: Çoğu zaman alt tetrakord'u re notası üzerine kurulu olarak oluşur. Alt tetrakord kurulurken ikinci nota belli belirsiz bir şekilde (çok az) kalın

yani bemol almış olarak, üçüncü nota ise aynı şekilde belli belirsiz (çok az) bir şekilde ince yani diyez almış olarak gelir. Bu durumda Batı müziğinde kullanılmayan değiştirme işaretlerine ihtiyaç doğar, dizi mikrotonaldır. Uzun ritmik kalıplara sahip İkinci Plagal Mod'lar sert kromatik dizileri kullanır.

Sert kromatik olarak yapılanmış Bizans mod'u: II. Plagal Mod

Sert kromatik olarak yapılanmış bir diziye, II. Plagal Mod'u örnek gösterebiliriz. II. Plagal Mod'un notaları, ritmik yapısı ve aralıksal değerleri ise şu şekilde gösterilebilir:

Sesin İşareti	Derece Adı	Aralık değeri
	<i>Ison</i>	Hareket yok
	<i>Oligon</i>	Bir adım ileri
	<i>Apostrophos</i>	Bir adım geri

#### Meznur Notasyon (Psaltic)



#### Bizans Harf Notasyonu



#### Seslerin Birbirlerine göre aralıksal değerleri



#### Meznur Notasyon (Psaltic)



#### Bizans Harf Notasyonu






#### Seslerin Birbirlerine göre aralıksal değerleri



Şekil 24: Sert Kromatik Bizans echos'sunun dizilişi

4. <sup>48</sup> “Yumuşak kromatik dizi: Çoğunlukla alt tetrakord’u re notası yerinde do notası üzerine kurulu olarak oluşur. Bu ses dizisi, sert kromatik dizi ile karşılaştırılmış ve sert kromatik dizinin üst tetrakord’unun ikinci notası (la bemol) ile alt tetrakord’un ikinci notasının (re bemol) ne kadar kalınlaştırılacağı ile ilgili görüş ayrılıkları olmuştur. Ancak geleneğe bağlı olarak, re notası la notasına göre biraz daha kalın düşünülür. Bununla birlikte, günümüzde, her iki notanın da eşit derecede kalınlaştırılması gerektiği düşüncesi hâkimdir. İkinci mod, Dördüncü Mod ve İkinci Plagal Mod yumuşak kromatik diziyi kullanır.”

Sesin İşareti	Derece Adı	Aralık değeri
	Ison	Hareket yok
	Oligon	Bir adım ileri
	Apostrophos	Bir adım geri

#### Mezmun Notasyon (Psaltic)



#### Bizans Harf Notasyonu



#### Seslerin Birbirlerine göre aralıksal değerleri

8 14 8 12 8 14 8



#### Mezmun Notasyon (Psaltic)



#### Bizans Harf Notasyonu



#### Seslerin Birbirlerine göre aralıksal değerleri

8 14 8 12 8 14 8



Şekil 25: Yumuşak Kromatik Bizans echos’unun dizilişi

<sup>48</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Octoechos>

Aşağıdaki örnekte Bizans mod'larının yani echoi'lerinin sistemini tasvir eden "Pythora Çarkı"nın bir tasvirini görüyoruz.



<sup>49</sup> "Pythora çarkı"

**Örnek 5:** Pythora çarkı

<sup>49</sup> Orthodoxia Radio and Kelfar Technologies, **Byzantine Music Throughthe Ages**, 2002-2007, <http://www.kelfar.net/orthodoxiaradio/Modes.html>

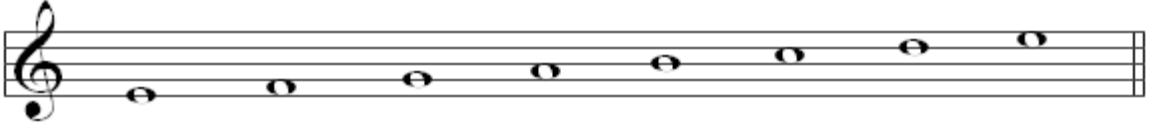
## 1.5 Ortaçağ Kilise Mod'ları

*Ortaçağ mod'ları* yani (bazı kaynaklara göre) “*kilise mod'ları*” temeli Antik Yunan mod'larına dayanan, Bizans kilise mod'larından ise ayrı bir sistem olarak ilk defa Milano Başpiskoposu Aziz Ambrosius (M.S 340 – 397) tarafından ortaya konulmuştur. Yunan mod'larından dört tanesini farklı adlandırarak ve Antik Yunan'daki gibi inici değil çıkıcı olarak sıralayarak yeniden düzenlemiştir. Bu yeniden düzenlenmiş dört mod'a belki de Yunan kökeninden kopulmadığının bir göstergesi olarak Yunanca kendi elemanlarından oluşan anlamına gelen “autos” kelimesinden türemiş olan “authentique” (otantik) adı verilmiştir. Bu mod'lara “ana mod'lar” ya da “temel mod'lar” da denir. Buna göre Ambrosius'un yeniden düzenlediği dört mod şunlardır:

### Dorien



### Frigien



### Lidien



### Mixolidien



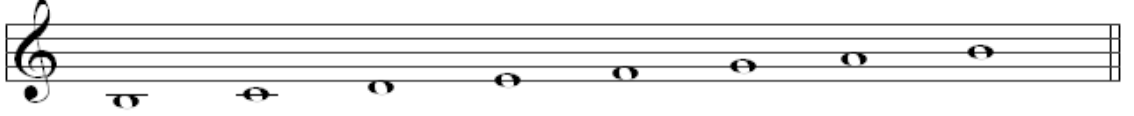
Şekil 26: Otantik Ortaçağ kilise mod'ları

Ambrosius'tan sonra Papalık da yapmış olan Aziz Gregor bu dört mod'un üstüne kendi düzenlediği dört mod'u daha ilave etmiştir. Bu mod'lar otantik mod'ların beşinci derecesinden üzerine kurulmakta, otantik mod'ların tonik sesinin 4 ses aşağısından başlamaktadırlar, bu nedenle daha sonraları bu mod'lara "alt" anlamına gelen "hypo" (hipo) önadı eklenmiştir. Bunlara da yine Yunanca "yanı sıra" anlamına gelen "plagios"tan türemiş "plagal" (plagal) adı verilmiştir.<sup>50</sup>Bu mod'lar "yan mod'lar" ya da "yardımcı mod'lar" olarak da adlandırılırlar. Gregor'un düzenlediği mod'lar şunlardır:

**Hypodorien**



**Hypofrigien**



**Hypolidien**



**Hypomixolidien**



**Şekil 27:** Plagal Ortaçağ kilise mod'ları

Bu mod'lar önceleri sadece numaralarla çağırılmış, buna göre Ambrosius'un mod'larından (otantik; authentique):

Dorien = 1. Mod

<sup>50</sup> Ülkü Özgür, a.g.e.

Frigien = 2. Mod

Lidyen = 3. Mod

Miksolidyen = 4. Mod olarak numaralandırılmıştır.

Gregor'un mod'larından (plagal; plagal) ise:

Hypodorien = 5. Mod (*protus plagalis*)

Hypofrigien = 6. Mod

Hypolidien = 7. Mod

Hypomiksolidien = 8. Mod olarak numaralandırılmışlardır.

Ayrıca Ambrosius'un otantik mod'ları:

Dorien = 1. Otantik mod (Latince *tetrardus plagalis*)

Frigien = 2. Otantik mod (Latince *deuterus authenticus*)

Lidyen = 3. Otantik mod (Latince *tritus authenticus*)

Miksolidyen = 4. Otantik mod (Latince *tetrardus authenticus*)

Ve Gregor'un plagal mod'ları şu şekilde de sınıflandırılır:

Hypodorien = 1 Plagal mod (Latince *protus plagalis*)

Hypofrigien = 2. Plagal mod (Latince *deuterus plagalis*)

Hypolidien = 3. Plagal mod (Latince *tritus plagalis*)

Hypomiksolidien = 4. Plagal mod (Latince *tetrardus plagalis*)

Bu dizilere daha sonra İyonien, Hipoionien, Aeolien, Hipoaeolien, Lokrien ve Hipolokrien de eklenmiş, Ortaçağ'ın sonlarına doğru modal sistem gelişimini tamamlamış, diziler son halini almış, teoride ve pratikte kurallar oluşmuştur. Bu sınıflandırmaya göre İyonien ve Aeolien otantik mod'lardan, Hipoionien ve Hipoaeolien plagal mod'lardan sayılmıştır. Ortaçağ modal kuramı şekillenirken literatüre giren ve otantik mod olarak kabul edilen Lokrien ve plagal mod olarak kabul edilen Hipolokrien dönemin sonlarına doğru, oluşumlarında barındırdıkları triton (+4) nedeniyle kullanılmaz olmuş buna göre esasen toplam 14 olması gereken mod sayısı, diziler numaralandırılırken 12'ye düşmüştür. Buna göre başlangıçta 11. Mod olan Lokrien ve 12. Mod olan Hipolokrien'in numaralandırmadan çıkmalarıyla:

Aeolien = 9. Mod

Hypoaeolien = 10. Mod olarak

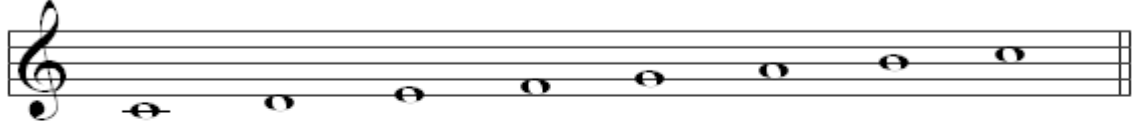
İyonien = 11. Mod

Hypoionien = 12. Mod olarak kabul görmüştür.



Sonradan eklenen İyonien, Hipoionien, Aeolien, Hipoaeolien, Lokrien ve Hipolokrien dizileri şunlardır:

İyonien



Hypoionien



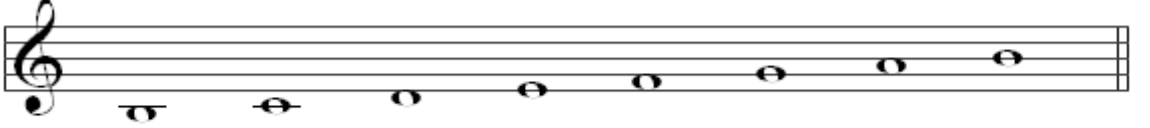
Aeolien



Hypoaeolien



Lokrien



Hypolokrien



Şekil 28: Sonradan eklenen Ortaçağ kilise mod'ları

Daha sonraları, önceden sadece numaraları ile anılan bu mod'lar, kaynağı olan Antik Yunan'dan esinlenerek yeniden Yunan isimleri almışlardır. Ancak bir

şekilde Antik Yunan'dakinden farklı olarak adlandırılmışlardır.<sup>51</sup> Curt Sachs'a göre bu yanlışlığın sebebi Ortaçağ'da müziği yönlendiren din adamlarının Yunan mod sisteminde (Büyük Kusursuz Sistem) bulunan mod'ların başka tonlara transpoze edilebildiklerini ve bu transpozisyonun ise sadece sistemin ortasında bulunan bir sekizli aralık içinde uygulandığını göz ardı etmeleridir. Yani örneğin Hipodoryen'in dizi sistemini oluşturan Kusursuz Sistem'de en kalında bulunan, Miksolidyen'in ise en incede bulunan mod'lar oldukları anlamışlar ancak kendi kullandıkları dizilerde diyez, bemol ve ton kavramı olmadığından Yunan mod'larını kendi ilahilerine uyarlarken farklı seslerden aynı notalarla başlatmışlardır. Bu doğal olarak dizilerin seslerinin kuruluş formüllerini de değiştirmiştir. Zamanla, din dışı müziğin kilise müziğini etkilemesiyle, kilise mod'larında da diyez, bemol işaretlerine ihtiyaç doğmuştur. Kilise modları başka derecelere transpoze edilirken, bu işaretlerin kullanımını birçok değişik mod oluşumuna yol açmıştır. Bu transpozisyon yöntemi ile diyez ve bemollerin yeni mod'lara doğurması sistemine "Musica Ficta" denmiştir. Ancak uzun süre kilise yetkilileri bu müdahaleye direnmiş ve bu sisteme "Musica Falsa" yani yanlış müzik adını vermişlerdir.

Bu sistemde mod'ların başlangıç ve bitiş sesine "finalis" adı verilmiştir. Dizinin beşlisine ise "confinalis" ya da tonal sistemde bir çekim merkezi oluşturan dominant gibi dizide en çok tekrarlanan nota olduğundan "repercussio" adı verilir.<sup>52</sup> "Ana mod'lar yani otantik modlar, en kalın ses, finalis sesi üzerine kurulur, bugün olduğu gibi; beşlileri olan confinalis üzerine işlenir (yalnız Frigyen confinalis altılıdır); fa – sol – la – si diye arka arkaya gelen büyük ikililerden ve triton (+4)'dan kaçınmak için). Dört yardımcı mod'un (plagal) yapıları bunun tersidir. Ana mod'un dört ses altından başlar. Ancak ana mod'un bitiş sesinde, finalis'inde biter. Bununla birlikte her yardımcı mod'un kendi confinalis'i vardır."

Bu durumda dizilerin oluşumlarına bakıldığında kuruluşlarına göre aşağıdaki mod'ların seslerinin aynı olduğu göze çarpmaktadır:

doryen ile hipomiksolidyen,

hipodoryen ile aeolien,

frigyen ile hipoaeolien,

---

<sup>51</sup> Curt Sachs, a.g.e, s.38

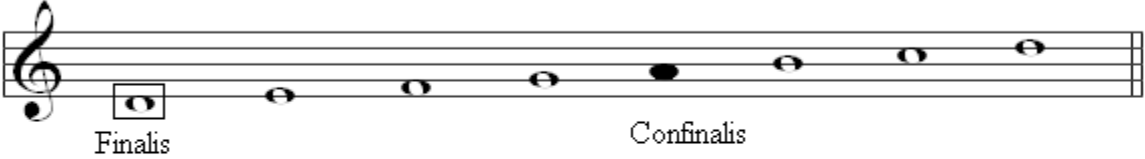
<sup>52</sup> Curt Sachs, a.g.e. s.36

hipofrigyen ile lokrien,  
lidyen ile hipolokrien,  
iyonyen ile hipolidyen,  
miksolidyen ile hipoiyonyen


Ancak dizilerin finalis ve confinalislerinin varlığına göre kurgulanan kullanım kuralları tüm bu mod'ları birbirlerinden kesin olarak ayırmakta, kullanıldıkları ezgide ise belirginleştirmektedirler.

Mod'ların finalis ve confinalislerini şu şekilde gösterebiliriz:

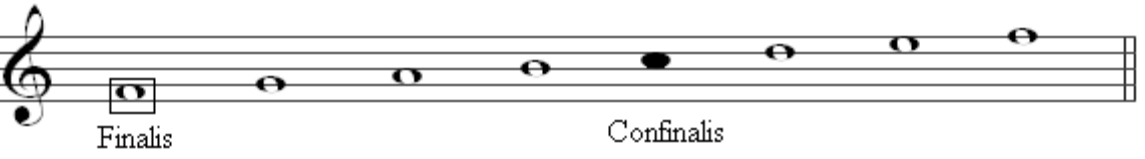
**Dorien**




**Frigien**



**Lidien**



**Mixolidien**

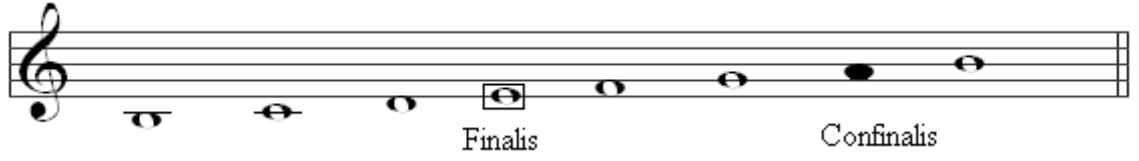


**Şekil 29:** Ortaçağ kilise mod'larından dorien, frigien, lidien ve miksolidien mod'larının finalis ve confinalis'leri

### Hypodorien



### Hypofrigien



### Hypolidien



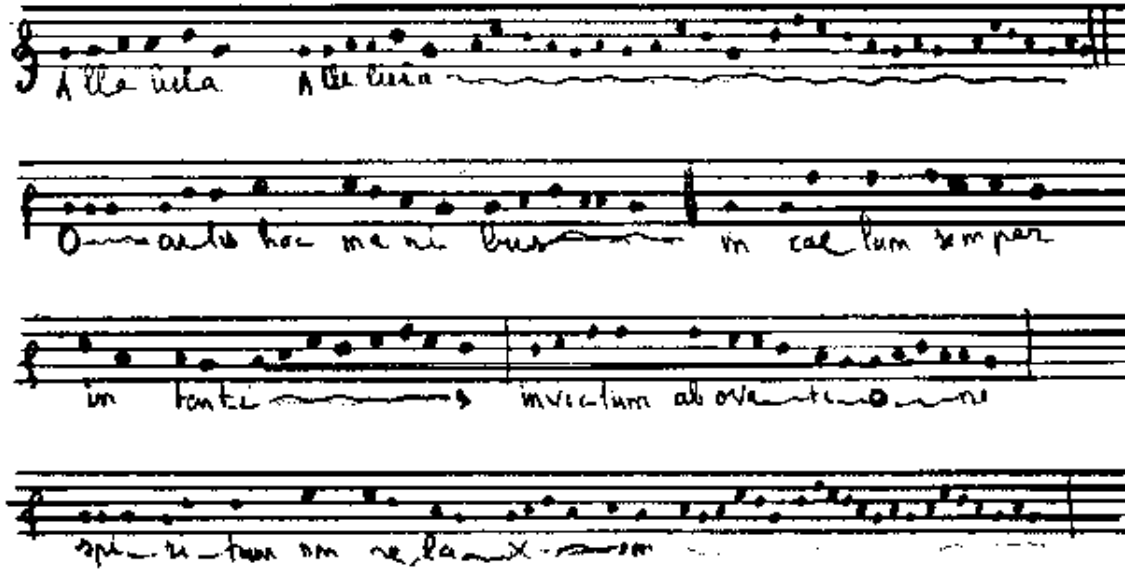
### Hypomixolidien



**Şekil 30:** Ortaçağ kilise mod'larından hipodorien, hipofrigien, hipolidien ve hipomiksolidien mod'larının finalis ve confinalis'leri

Ortaçağ kilise mod'larının kullanımına bir kaç örnek vermek gerekirse;

<sup>53</sup>14. yüzyıla ait olduğu sanılan ve miksolidien mod'u ile yazılmış bir ilahi (Alleluia)



Örnek 6: Miksolidien mod'u ile yazılmış ilahi (Alleluia)

<sup>53</sup> Paul Fustier, *La chifonie: Esthétique Musicale et Répertoire*, [http://pagesperso-orange.fr/paul.fustier/d%20part\\_general/Vielle/vielle\\_m%20di%20valeur/chifonie.htm](http://pagesperso-orange.fr/paul.fustier/d%20part_general/Vielle/vielle_m%20di%20valeur/chifonie.htm)

<sup>54</sup>12. yüzyıla ait “Conductus” formunda, “Office” adı verilen ayinlere eşlik etmek için yazılmış bir ilahi olan “Squalent Arva”dan bir kesit:

SQUALENT ARVA SOLI PULVERE MICTO  
SILLET SICCUS NIGER TERRA FATISLIT  
NULLUS RORIS HONOS NULLA VENUSTAS  
QUANDO NULLA VIRET GRATIA FLORUM  
A - - - - - MEN

Les champs sont brûlés sous l'épaisse poussière (qui recouvre) le sol.  
La terre desséchée perd ses couleurs, la terre se fend ;  
La campagne est sans beauté et sans charme  
Quand la grâce des fleurs ne la pare point.

Örnek 7: Frigien mod'u ile yazılmış ilahi “Squalent Arva”

<sup>54</sup> Paul Fustier, a.g.e

<sup>55</sup>Dorien mod'u ile yazılmış 13. yüzyıla ait "Cantiga de Santa Maria n°166":

É-vo pe - dro pe' out coll'gar se p' - me' de - se' em -  
mal - hó, de - se' pe - dro pe' a' l'ir - gar de - gar se - se' - se'  
fel - si. Que' a' - re - o a' un o - ce, sur so - ca - do que se -  
su - ca, que fel in - a - bel - to que oim - tempo a' de - ce que se -

Örnek 8: Dorien mod'u ile yazılmış ilahi "Cantiga de santa Maria"

---

<sup>55</sup> Paul Fustier, a.g.e

Dorien mod'u ile Giraud de Bornelh (1138 – 1215, Fransız şair, troubadour) tarafından yazılmış "Reis Glorios":

Reis glo - ri - os , ver - rais lums e clar - atz ,

Dèus po - de - ros , Sèn - her si a vos platz ,

Al meu .. com - panh si - atz fi - zèls a - ju - da ,

Qu'eu non lo vi pos la nòchs fo ven - gu - da ,

E a - dès se - ra l'al - ba .

— Roi glorieux, vraie lumière et clarté; Dieu puissant, seigneur, s'il vous plaît, à mon compagnon soyez vous aide fidèle, car je ne l'ai pas vu depuis la nuit dernière, et bientôt ce sera l'aube!

Örnek 9: Dorien mod'u ile yazılmış; "Reis Glorios"



<sup>56</sup>Ve din dışı bir örnek olarak 14. yüzyıl Fransız besteci ve şairi Guillaume de Machault (1300 – 1377) tarafından dorien mod'u ile yazılmış “Douce Dame Jolie”:



**Örnek 10:** Dorien mod'u ile yazılmış dindışı ezgi; “Douce Dame Jolie”

---

<sup>56</sup> Paul Fustier, a.g.e

### 1.5.1 Tarihsel Süreçte Kilise Müziği

Ortaçağ müziği dini ve dindışı olarak sınıflandırılrsa da esas olarak kuramsal gelişimini kilisede kazanmıştır. Hıristiyan müziğini ilk olarak temellendirme çalışması M.S. 386 yılına rastlar. Nasıl ki ortaçağ felsefesi <sup>57</sup>“Hıristiyanlaşmış Antik Felsefe”dir, Hıristiyan müziğinin de kökleri Antik Yunan’a dolayısıyla Helenistik kültüre dayanır. Kilisenin kullandığı mod’lar gibi ritmik sistem de Antik Yunan’dan alınmıştır. <sup>58</sup>*Bu olgunun müzik alanındaki başlıca belgesi M.S. 3. yüzyılda Oksirinkos’da bulunan, papirüs üzerine yazılı ilk Hıristiyan ilahisidir.*”



**Örnek 11:** Yazılı ilk Hıristiyan ilahisi (M.S. 3. yüzyıl)

Kilise müziği 4 ana dönemde incelenir:

- a. Erken Ortaçağ (Ön Ortaçağ)
- b. Romanesk Dönem
- c. Gotik Dönem
- d. Son Gotik Dönem

Bu dönemlerin içinde, Erken Ortaçağ’da kuramsal gelişimin temelleri atılmış ve mod’ların bugünkü şeklini almasında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Erken Ortaçağ’da Hıristiyan kilise müziği henüz şekillenirken, sağlam temel dayanağı Antik Yunan olmuştur. Ancak bu temel dayanak olarak ritim ve ses dizileri gibi kuramsal bir malzemedan bahsedebiliriz zira neredeyse tüm ezgi, ezgi biçimleri, söyleyiş tarzları Yahudilikten kalma İbrani geleneğine dayanır. <sup>59</sup>*Henüz Hıristiyanlaşmamış ülkelerde havarilerin, misyonerlerin bu dini yayma çabaları sırasında, Yahudi’lerden alınma ilahiler, bu ülkelerin müzikal etkileriyle karışmıştır.*

<sup>57</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.68

<sup>58</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.69

<sup>59</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.71

*Filistin, Yunanistan ve İtalya'nın yeni Hıristiyanlaşmış kavimleri, kendi şarkılarını Hıristiyan ezgileriyle birleştirmiştir.”*

Erken Ortaçağ'da kilisede müzik sadece duaların etkisini arttırmak, ayinlere etkili bir hava katmak, kutsal metinlerin ezberlenmesinde kolaylık sağlamak ve cemaat içinde birliği sağlamak amacıyla kullanılırdı. Kısacası müzikal zenginlik ön planda değildi. Bizans kilise müziğinde olduğu gibi Batı Avrupa kiliselerinin de müziğe yaklaşımı önceleri sadece vokal yönde olmuştur. Burada da müzik çalgılardan arındırılmış hatta korolarda yer alan kadın sesine bile bir süre sonra son verilmiş (M.S. 578'ten itibaren), kuru vokal müzik sadece erkek sesinden oluşur hale gelmiştir. Bu dönem kilise müziği kişiyi ağırbaşlı, ahlaklı kılacak derecede ağırbaşlı, kadınsılıktan uzak, huzur verecek şekilde tekdüze düşünülmüştür. Erken Ortaçağ kilise müziğine yön vermiş ve dolayısıyla sonraki dönemler için Avrupa müziğine etmiş olan iki ünlü müzik ve din adamı Aziz Ambrose (M.S. 340-397) ve Büyük Gregorius olarak da bilinen Papa Gregorius'tur (M.S. 540-604). Aziz Ambrose, Bizans kilise müziğinden etkilenmiş, Bizans'ta kullanılan ezgi biçimlerini Katolik kilise müziğine uyarlamıştır. Dolayısıyla bu içerik fazlaca İbrani ve doğu etkisini hissettirmiştir. Aziz Ambrose 4. yüzyılda Milano piskoposu olarak atanmış, <sup>60</sup>“Bizans'tan Milano'ya gitmiş ve İbrani ezgilerinin etkisindeki antifon yöntemiyle, bilinen halk ezgilerini, dinsel içerikli sözlerle birleştirmiştir. Halk ezgilerinin ritmik yapısındaki bu derlemeler, Ambrosius Ezgileri olarak anılır ve bugün bile Milano kiliselerinin törenlerinde yer almaktadır.”

---

<sup>60</sup> Evin İlyasoğlu, a.g.e, s.10



“<sup>61</sup> Ambrose İlahileri”ne bir örnek

### Örnek 12: Günümüze kadar gelmiş orijinal Ambrose ilahisi el yazması

Aziz Ambrosius’un ortaçağ kilise müziğine stilistik katkının yanı sıra kendi ve kendinden sonraki dönemlere de büyük etki edecek modal düzenlemenin de öncüsü olmuş, Antik Yunan mod’larının dört tanesini farklı bir adlandırma ve dizilişle yeniden düzenlemiştir. Ambrosius ilahilerinde ilk göze çarpan ritmik bir zenginliğe sahip olmasıdır. Zira onu izleyen dönemlerde, “<sup>62</sup>sonraki yüzyıllarda ritm kullanılmaz olmuş, müzik eşit zaman değerindeki seslerle yapılmıştır”. Ancak Ambrosius ilahileri fazlaca yayılmamış, daha çok Milano ve civarı ile sınırlı kalmıştır.

Erken Ortaçağ ile birlikte başta kilise müziğini dolayısıyla tüm Avrupa müziğinin kuramsal gelişimini radikal biçimde etkilemiş olan Aziz Gregor ise kilisede kullanılan ilahileri yeniden düzenleyip, belli kurallara bağlamış ve bu şekilde ciddi dinsel müzik geleneğinin öncüsü olmuştur. Aziz Ambrosius’un, halk

<sup>61</sup> [http://bp1.blogger.com/\\_5ADysATyO2Q/RzUjno14ONI/AAAAAAAAAAb8/8uCAUzixHV/s1600-h/12grates+tibi++inno.jpg](http://bp1.blogger.com/_5ADysATyO2Q/RzUjno14ONI/AAAAAAAAAAb8/8uCAUzixHV/s1600-h/12grates+tibi++inno.jpg)

<sup>62</sup> Ahmet Say, a.g.e, s.73

ezgilerinden beslenen, ritmik kalıplar içeren ilahileri, aynı zamanda papalık da yapmış olan Aziz Gregor ile yerini halk ezgilerinin gösterişli ve melodik havasından uzak tek sesli bir çizgide, tekdüze, belli bir ritmik düzeni olmayan ilahilere bırakmıştır. Aziz Gregor aynı zamanda “Schola Cantorum” isimli bir müzik okulu kurmuş, burada yetişkin ve erkek çocukların müzik eğitimi alması sağlamıştır. Bu okuldan çıkan mezunlar başka bölgelere, şehirlere tayin olmuşlar ve buldukları bölgelerin kiliselerinde aldıkları eğitimi yeni öğrencilere nakletmişlerdir. Böylece Ambrosius’un Milano ile sınırlı kalan dinsel müzik geleneği, Gregor ile kısa zamanda geniş kitlelere ulaşmış, yayılmıştır. Gregor’un bu kurallar bütününe “antiphonaire”, yeniden derleyip düzenlediği bu yeni Hristiyan müziğine ise bu tarihten itibaren “chant gregorien” adı verilmiştir. Ayrıca Gregor, Ambrosius’un M.S 4. yüzyılda düzenlediği ve sonradan “authentique” adı verilen dört moduna, dört tane daha ilave etmiş ve bunlara da Yunan’ca Plagios’tan türemiş “yanı sıra” anlamına gelen “Plagal” adı verilmiştir.

Erken Ortaçağ müziğinde kuramsal bütünlüğün sağlanmasında ve ortak bir temel oluşmasında Boetius’un da önemli katkıları olmuştur. <sup>63</sup>M.S 475 – 525 yılları arasında yaşadığı tahmin edilen Romalı müzik kuramcısı beş kitaptan oluşan “De Musica” adlı yapıtında Pisagor ve Platon’un düşüncelerinden esinlenmiş, müzik ve matematiğin uyumuna, insan karakterine etkisine ve eğitimdeki yerine değinmiştir. <sup>64</sup>Pisagor’a olan düşünsel bağlılığı, yapıtlarında fazlaca kendini göstermiş, özellikle Yunan müzik terimlerini kullanmasını sağlamış ve ardından gelen Ortaçağ müzik kuramcılarının, müziğin başlangıç noktası olarak Pisagor’u seçmelerine yol açmıştır. Ayrıca “De Musica” adlı eserinde, sesler Latin alfabesinin A’dan P’ye 15 harfi ile isimlendirilmiş, kendisi bu uygulamanın yaratıcısı olduğunu belirtmese de bu müzik yazısı “Boetius Yazısı” olarak anılmıştır. Buna göre, günümüzde de kullanılan şekliyle, La sesi A harfiyle gösterilmiş ve devamında Si B harfi ile do C harfi ile vb. gösterilmiştir. Ayrıca seslerin Yunan geleneğinde olduğu gibi inici olarak değil de çıkıcı olarak sıralanmaları da bu yapıt ile birlikte geleneğe dönüşmüştür. <sup>65</sup>“*De Musica*” eski Yunan müziğinin son bir özetidir.”

---

<sup>63</sup> Evin İlyasoğlu, **a.g.e**, sf: 11

<sup>64</sup> Ahmet Say, **a.g.e**, sf: 73

<sup>65</sup> Ahmet Say, **a.g.e**, sf: 73

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1 20. Yüzyılın İlk Yarısında Modalite

Mod'lar Antik Dönem olarak isimlendirilen İlkçağ'dan sonra, Ortaçağ'da temel müzikal malzeme olarak kabul görmüş, bu dönemde kilise tarafından dini müzikte sıkı kullanım kuralları ile sınırlanmıştır. Ancak buna karşılık halk müziğinde tüm Avrupa'da yaygın olarak, çok daha esnek bir şekilde geniş kitlelere ve geniş bir coğrafi alana yayılmış ve Avrupa'daki halk müziğinin temelini oluşturmuştur.

Ortaçağ'ın sonu ve Yeniçağ'ın başı olarak kabul gören siyasi gelişmeler beraberinde yeni açılımları da getirmiş, zayıflayan bir kilise egemenliği önemli bir şekilde sanat dallarının gelişimine de yön vermiştir. Artık besteciler kendilerine kilise dışında da çalışma olanakları bulmaya başlamış, zengin aristokratların himayesinde daha dünyevi müziklere yönelmişlerdir. Bununla birlikte “yeni” arayışı kuvvetlenmiştir. Bu arayışın temeli ise Rönesans Dönemine uzanır.

Rönesans, müzik tarihinde 1450'lerden 1600 başlarına kadar uzanan bir zaman dilimini kapsar. 1600'lerden sonra ise (16. yüzyıl sonu), Barok dönem ile birlikte, müzik ve müzik kuralları kilisenin hâkimiyetinden çıkmış, dini temellerini kaybetmese de, aristokrasinin zevkine göre şekillenmeye başlamıştır. <sup>66</sup>“*Barok en kısa tanımıyla saray sanatıdır. Beğeni düzeyi de doğal olarak soylular sınıfının (aristokrasinin) süslemeye yakınlık duyan incelikli anlayışını yansıtır.*”

Barok dönemi önemi, modal anlayışın kaybolması ve yeni şekillenen müzikal anlayış ile yerini başka bir sisteme bırakması açısından da büyüktür. Bu dönemde <sup>67</sup>“*armonik akorların belirli bir çerçeveye bağlı yürüyüşü öngörülmektedir. Armonilerin belirlenmiş olması ve altta temiz bir doku oluşturması, bestecilere giderek uyumsuz akorları rahatça kullanabilme fırsatı verir. 17. yüzyıl başında uyumsuz akorlar deneysel olarak kullanılır. Çağın sonunda ise artık belli bir tonal sistemin parçası haline gelen uyumsuzluk, amaçlı olarak dramatik anlatıma katkıda bulunmaktadır. Aynı şekilde yarım aralıkların (kromatik dizinin) kullanımı da*

---

<sup>66</sup> Ahmet Say, **a.g.e** s.173

<sup>67</sup> Evin İlyasoğlu, **a.g.e**, s.26

*önceleri rastgele, sonradan belli bir disiplin içinde, özellikle Frescobaldi gibi klavsen bestecilerinin doğaçlamalarında yer alır. Bugün bize tanıdık gelen Majör ve Minör ses dizileri, böylece doğmuştur. Bir kompozisyonun içindeki tüm armoniler, tonik notanın üstüne kurulan üçlü akorla ilişkili olarak düzenlenir. Geçici olarak ton değiştirmek (modülasyon) temel tonik notanın üstünlüğünden ödün vermemek koşulu ile kabul edilebilir. Rameau'nun "Traité de l'Harmonie" kitabında (1722), bu sistemin kuramsal biçimlenmesi tamamlanmıştır. Uygulamada ise Majör – Minör ses sistemi 1680'lerden beri kullanılmaktadır."*

Bu dönemden itibaren, sanat müziğinde modalite yerini tonaliteye bırakmıştır. Ancak halk müziğinde durum farklıdır. Başta, geleneklere bağlı kalmak, sanat ve saray çevresine uzak olmak, sosyal yaşamın farklılığı, coğrafi koşullar gibi sebeplerden modalite Avrupa halk müziğindeki yerini korumuş ve otantik kullanımına yakın bir şekilde günümüze kadar gelmiştir.

Ancak 19. yüzyıl sonu ile birlikte, daha çok dönemin siyasi koşullarının şekillendirdiği müzik anlayışı ile önce Ulusalcı müzik anlayışı, sonrasında bu anlayışın şekil değiştirmesi ile Folklorizm, modları yeniden müzik gündemine getirmiştir. Böylelikle, halk müziğinden doğrudan alıntılanan ezgiler ile çok daha belirgin olarak hissedilen modalite, zamanla bestecilerin özgün üretimine de katılmış ve 20. Yüzyılın ilk yarısında fazlaca kullanılır ve yaygın olmuştur.

## 2.2 20. Yüzyılda Modaliteyi Kullanan Akımlar

19. yüzyıl sonu – 20. Yüzyıl başı itibarı ile müzikteki sanat akımları kişinin hem bireysel hem de toplumsal olarak varlığını sorgulamış ve bireysel ele alındığında iç dünyası, izlenimleri, algısı; toplumsal olarak ele alındığında ise toplumdaki yeri ama daha çok kökeni ve yaşayışı ile ilgilenmiştir.

20. yüzyılda modaliteyi kapsamına alan müzik akımları şunlardır: İzlenimcilik, Egzotizm, Folklorizm, İlkelcilik.

Sigmund Freud ve psikanalist yaklaşımın gelişmesi ile kişinin iç dünyası ve algılarının anlık ve kişiye özel algılanabilir olduğu fark edilmiştir. Bununla birlikte şekillenen *İzlenimcilik* foksiyonel armoniden çok statik, yani bir yere varmak istemeyen bir armonji ile daha çok “anı” ve “anlık izlenimi” yansıtabilmiştir. Bununla birlikte müzikteki tonalite gevşemiş, mod’ların kullanımı ile sansibl tonik ekseninden çıkılmış, oluşturulmak istenen bulanık, sisli tınıya yaklaşmıştır.

Fikir hayatının ve edebiyatın etkisi ve siyasi gelişmeler ekseninde uzak ülkelere merak artmış, doğal olarak etnik müzikte kullanılan mod’lar ile birlikte *Egzotizm* de müziğe katılmıştır.

Avrupa’nın yeni siyasi haritası ve 19. yüzyılın savaşlar ile bunalmış, ülkesinden çoğu zaman ayrı ve imparatorluklardan bağımsız, ulusal kimlik arayışındaki sanatçılarıyla *Ulusalcılık* ve ardından *Folklorizm* modları konu edinmiş, bununla birlikte çok daha derinlere, insanın ilk köklerine ve egosantrik benliğine yönelik sert tavrıyla *İlkelcilik* de yine modları kullanmıştır.



## 2.2.1 İzlenimcilik (Impressionism)

Ortaçağ'dan sonra mod'ların besteciler tarafından kullanımı nadiren de olsa görülmüş, ancak tonalitenin egemenliği Romantik Dönem'in sonlarına kadar devam etmiştir. “*Resimde 19. yüzyıl sonlarında nesnelere kavramdan sıyrıp anlık görüntü izlenimini veren İzlenimcilik, müzikte de 20. Yüzyılın başlarında etkinleşir.* Bununla birlikte, çağın gelişmelerine paralel olarak, örneğin Sigmund Freud ile psikanaliz kavramının ortaya çıkışı, kişisel algıların farklılığının belirlenmesi, sadece bir anı, enstantaneyi yakalamaya çalışmak, algulamada fazlaca içsel ve bulanıklık hissi müzikte de netliğin, dolayısıyla ton kavramının zayıflamasına yol açmıştır. Bununla birlikte fonksiyonel yani sansibl-tonik eksenindeki armoni anlayışı yerine statik yani sadece renklere ve anlık tımsal güzelliğe dayalı armoni anlayışı da bu akıma hâkim olmuştur. Tonalite kavramının zayıflaması, bulanıklık hissi ve egzotik bir tını yakalama istemi mod'ları İzlenimci müziğe dâhil etmiştir.

Akımın iki önemli Fransız bestecisi Claude-Achille Debussy (1862-1918) ve genç çağdaşı Maurice Ravel'dir (1875-1937). Bu iki besteciden hariç, Fransa dışında İzlenimcilik Rus Beşleri olarak Mili Balakiref (1837-1910), César Cui (1835-1918), Aleksandr Borodin (1833-1887), Nikola Rimsky-Korsakof (1844-1908) ama özellikle Modest Mussorgski (1839-1881) ile gelişmiştir.

Debussy mod'ları iki şekilde kullanmıştır:

- a. Mod'un gerçek kimliğini yansıtarak, herhangi bir mod'u sadece bir anlığına da olsa fonksiyonu ile duyuracak şekilde.
- b. Mod'a ait sesleri parçanın bütünü içinde bir anlam ifade etmeyecek şekilde, fonksiyonel bağıntıdan kopuk şekilde, renk için kimliksiz olarak.

Claude-Achille Debussy “Six Epigraphes Antiques” eserini, piyanoda dört el için yazmıştır. Eser altı kısa parçadan oluşur. Birinci parça olan “Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été” yukarıda bahsedilen iki madde için de örnekler içerir. Eserin kimi yerinde bir mod'un sadece bir tetrakord'unu (ki aynı tetrakord başka bir mod'un oluşumunda da yer alabilir, ancak dorien tetrakord'u derken dorien mod'unun ilk dördlüsünden bahsediyoruz), kimi yerinde ise diziyi fonksiyon hissiyle ya da açıkça sıralayarak duyurmuştur.

# Six Épigraphes Antiques

for piano four hands

## I: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été

PRIMA

Modéré. dans le style d'une pastorale (♩=80)

mf

p

SECUNDA

Modéré. dans le style d'une pastorale (♩=80)

p

1<sup>a</sup>

mf

2<sup>a</sup>

mf

**Örnek 13:** Claude-Achille Debussy “Pour Invoquer Pan, Dieu du Vent d’Eté” 1. ve 9. ölçüler arası

Yukarıdaki örnekte, işaretli ölçüler ionien mod’una da denk gelen majör dizi (Fa Majör) ile oluşmuştur, ancak donanım ve tonik notasının fa notası olarak hissedilmesi eserin Fa Majör tonda olduğunu belirlemeye yetmez. Zira Secunda’daki eşliğin armonik yapısı ve Prima’daki melodinin kurgusu dinleyiciye eserin tonal olduğu hissini vermez. Donanımda var olan si bemol notasının, Prima partisinde belli bir ölçüye kadar duyulmaması eserin pentatonikmiş gibi algılanmasına yol açsa da 10. ölçüde ortaya çıkan si bemol ile modal etki hissedilmeye başlar.

1<sup>a</sup> *dim.* *p doux*

2<sup>a</sup> *dim.* *p doux*

1<sup>a</sup> *molto dim.* *dorien tetrakord*

2<sup>a</sup> *molto dim.*

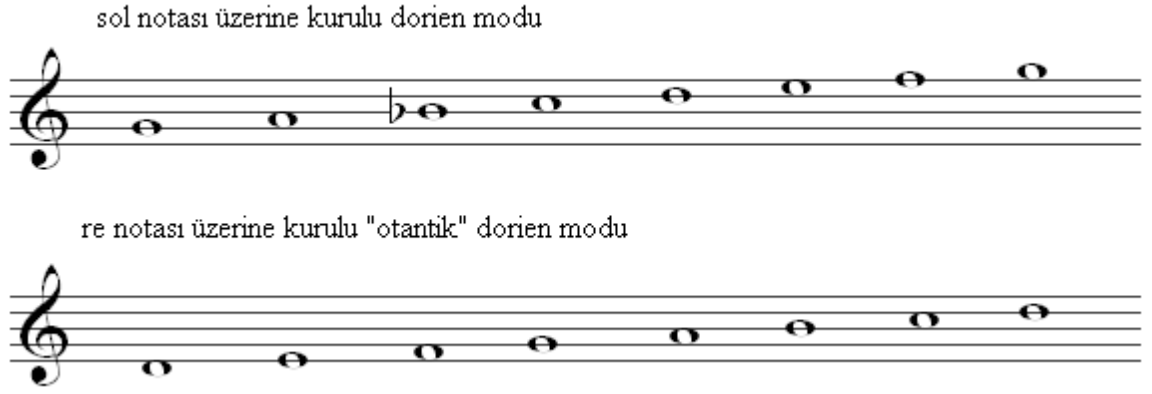
17. ölçü *dorien etki*

1<sup>a</sup> *p* *pp* *p* *Un peu plus mouvementé*

2<sup>a</sup> *p m.d.* *pp* *p* *Un peu plus mouvementé*

Örnek 14: Claude-Achille Debussy "Pour Invoquer Pan, Dieu du Vent d'Été" 10. ve 18. ölçüler arası

Yukarıdaki örnekte işaretlendiği üzere, 15. ölçüde Prima partisinin sol elinde duyulmaya başlayan dorien tetrakord yerini 17. ölçüdeki sol merkezli hissedilen dorien inişe bırakır. Dorien olarak hissedilmesi, fa notası ile yarım kalan ezginin varmak istediği notayı sol notası olarak hissettirmesidir. Bu durumda sol ile başlayıp biten dizinin sesleri şu şekilde sıralanmış olacaktır:



**Şekil 31:** Sol ve re notaları üzerine kurulmuş dorien mod'ları

Ancak devamlı süregelen belirsizlik burada da vardır. İnci ezginin merkezinin sol notası olduğunu hissederiz, ancak motif sol notasına ulaşmadan ileriki ölçülerde, başka modal motifler ile parçanın genel hâkimi fa notasına yönelecektir. Burada bahsedilen hâkimiyet, bir anlamda tonik notası olma görevi, fa notasına aittir ama eserin sonu da dâhil olmak üzere, parça boyunca bir kadans hissi oluşmaz, akımın doğası gereği zaten varlığı düşünülmeyen, zamansal vurgular ve geleneksel cümle yapısı parçada bulunmaz, bu durumda duyulan ezgiler hep havada kalıyormuş, sonlanmıyormuş hissi verir. Dilbilgisi ile bir benzetme yapacak olursak fa notası burada “gizli özne”dir.

17. ölçü

Un peu plus mouvementé

1<sup>a</sup>

*p* *pp* *p*

2<sup>a</sup>

*p m.d.* *pp* *p*

Un peu plus mouvementé

miksolidiyen etkide ölçüler

19. ölçü

1<sup>a</sup>

*f* *mf* *dim.* *p*

*marqué*

2<sup>a</sup>

*f* *mf* *dim.* *p*

**Örnek 15:** Claude-Achille Debussy “Pour Invoquer Pan, Dieu du Vent d’Eté” 16. ve 21. ölçüler arası

24. ve 25. ölçüler, eserin, ilk ve son defa tam olarak “fonksiyon” hissedilen ölçüleridir. Re üzerine kurulu aeolien mod’unun I. ve IV. Derece akorları ve bu akorların fonksiyonları net bir şekilde duyulur.

re notası üzerine kurulu aeolien

**Şekil 32:** Re notası üzerine kurulu aeolien mod’u

24. ölçü

1<sup>a</sup> *p sempre*  
*expressif*

2<sup>a</sup> *p expressif*

I IV I IV I IV I IV

**Örnek 16:** Claude-Achille Debussy “Pour Invoquer Pan, Dieu du Vent d’Eté” 24 ve 25. ölçüler.

26. ölçüde, do üzerindeki miksolidyen mod’unun IV. Derecesi üzerinde bir kadans duyulur, sonrasında ise yine dorien mod’unda bir ölçü duyulur. 28. ölçüden itibaren bahsi geçen “b” maddesine güzel bir örnektir, dorien bir etkiden hemen sonra dizinin kendisini de çıkıcı olarak kullanmıştır. Anlık bir etkidir ancak Debussy’nin mod’ları kullanmaktaki ustalığı onları iç içe kullanabilmesinde yatar. Şöyle ki; fa notası üzerine kurulu ionien mod’u ile sol notası üzerine kurulu dorien mod’u ortak bir ses alnına sahiptir. Bu ortak alanı kullanarak ustaca modal geçişler yapmıştır.

sol notası üzerine kurulu dorien

dizilerin ortak ses alanı

fa notası üzerine kurulu ionien

**Şekil 33:** Sol notası üzerine kurulu dorien ve fa notası üzerine kurulu ionien mod’ları

31, 32 ve 33. ölçülerde fonksiyonlarıyla birlikte, kesin bir dorien duyuş söz konusudur, ancak ardından gelen 34. ölçüyle yine fonksiyon hissi kaybolmuş 35. ölçüde ise başlangıçtaki modal malzeme olan fa üzerindeki ionien mod'u geri gelmiştir. Ancak eserin sonu bir soru işaretidir, kulakta kalan izlenim fa üzerinde bir ionien mod'una yarım kadans olmakla birlikte, özellikle Prima partisi ve fonksiyonel belirsizlik göz önüne alındığında sol üzerinde dorien mod'unda mükemmel kadans olarak da düşünülebilir. Bu belirsizlik hissi de zaten izlenimci bestecilerin modal kullanımına tipik bir örnektir. Ayrıca eser sonlarındaki belli belirsiz yarım kadanslar, mod'ları kullanacak olan sonraki kuşak Folkloristlerine de esin kaynağı olacaktır.

26. ölçü

dorien pasaj, VII. derecesi olan fa notası üzerinde kalıyor

1<sup>a</sup> *mf*

2<sup>a</sup> *mf* miksolidyen IV. derece üzerinde kalış

IV

31. ölçü

Poco rit. . . . . 1<sup>o</sup> Tempo

*p* doux et égal dorien tetrakord

Poco rit. çıkıcı dorien dizi

Tempo

*p* doux et égal

Dorien I. derece

Yarım kadans

Retenu

*pp*

Retenu

*pp*

Örnek 17: Claude-Achille Debussy "Pour invoquer Pan, Dieu du Vent d'Été" 26. ve 30. ölçüler arası



## 2.2.2 Egzotizm (Exotism)

Hiç kuşkusuz, egzotizmin öncüsü Claude-Achille Debussy'dir. Besteci, <sup>68</sup>1889 yılında Paris'te açılan "Dünya Fuarı"nda bir Java orkestrası dinler ve bu müziğin ses rengi ve tınısından etkilendiği kadar içeriğini sağlayan dizisel malzemesi ile de ilgilenir.

Java müziğinde iki temel ses dizisi vardır; "Pelog" ve "Salendro". Debussy en çok <sup>69</sup>"Salendro" (Slendro) dizisinden etkilenir. Endonezya'nın batısında Sunda'da kullanılan bu ses dizisi beş sesli yani pentatoniktir. Dizilerde sesler Java dilinde numaralandırılır ya da geleneksel adları ile çağrılır. <sup>70</sup>Salendro dizisinin sesleri ve bu seslerin isimleri şu şekildedir:

**Seslerin Geleneksel İsimleri**

panunggal	gulu	dada	lima	nem
-----------	------	------	------	-----

**Java Sayıları**

siji	loro	telu	lima	enem
1	2	3	5	6

**Şekil 34:** Salendro dizisi, sesleri ve seslerin isimleri

<sup>71</sup>"...Bu dizide, bir sekizli içindeki beş perde, bir perdeden daha büyük, bir perdenin beşte altısı kadar aralıklardan kurulmuştur. Duyduğu ilgi perdelerin garip yapılışından değil, bu dizilerin seslerinin "fonksiyon" dışı olmasından geliyordu..."

Gerçekten bu ses dizisinde de seslerin arasında hiçbir yarım ton ilişkisi bulunmaması, herhangi birinin diğerine göre farklı olabilmesi özelliğini yok ediyor. Böyle bir aralık ilişkisinden yoksun olduğunda merkezde kuvvetli bir tonik ses, ya

<sup>68</sup> Ahmet Say, **a.g.e.**, s.458

<sup>69</sup> Simon Broughton, **World Music: The Rough Guide**. London: The Rough Guides, 1994. s.420-421

<sup>70</sup> R. Machjar Angga Kusumadinata. **Ringkésan Pangawikan Rinénggaswara**. Jakarta, Noordhoff-Kollff, 1950, s 17

<sup>71</sup> Kurt Sachs, **a.g.e.**, s.242

da toniğe bir çekim oluşturacak güçlü bir dominant, bununla birlikte bir sansibl notası ve bu durumda dominant'a yardımcı bir alt-dominant da bulunmuyor. Bu dizinin yarattığı başboşluk, belirsizlik zaten İzlenimci müziğin temel esasıdır. Ancak Debussy bu diziyi kullanırken, batı müziği enstrümanlarının akort sistemine uydurmak zorunda kaldığından, diziyi beş sestten altı sese çıkarmıştır. Bestecinin Java müziği ile dikkatini çeken Uzakdoğu gizemi daha sonraki eserlerinde, belli bir bölgenin etkisinde kalmaktan çıkış (Java) genel bir mistik etkiye dönüşmüştür. Egzotik etkinin en yoğun hissedildiği eserlerinden biri, Debussy'nin başyapıtlarından "Bir Kır Perisinin Öğleden Sonrasına Prelüd"dür (Prélude a l'Après-midi d'un Faune). Ayrıca birçok eserinde de pentatonik dizileri kullanmıştır. Aşağıdaki örnekte, pentatonik pasajların bazıları işaretlenmiştir.

*a Louis Fleury*  
**Syrinx**

Claude DEBUSSY

Flûte seule

Très modéré

*mf*

3

*p*

5

*p*

*p*

Un peu mouvementé (mais très peu)

9

*p*

11

13

*mf*

*p*

Örnek 18: Claude-Achille Debussy "Syrinx" (solo flüt için) 1. ve 15. ölçüler arası

Ayrıca Debussy'deki Gamelan (Endonezya, Uzakdoğu) etkisini, bazı eserlerinden yola çıkarak şu <sup>72</sup>tablo ile sınıflandırabiliriz:

---

<sup>72</sup> Brent Hugh, **The influence of Javanese Gamelan Music on Claude Debussy's Piano Music**, 1998, <http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html> ; <http://brenthugh.com/debnotes/debussy-gamelan-analysis-table.pdf>

1 = Gamelan etkisi yok 2 = Zayıf olarak Gamelan etkisi		Debussy'nin Müziğinde Gamelan Etkisi				3 = Fazlaca Gamelan etkisi 4 = Çok fazla Gamelan etkisi		
Tarih	Eser Adı	Ostinato	Armoni Foksiyonel veya Statik	Form ve ton ilişkisi	Pentatonik - Tam ton gamu	Gamelan tması	Doku	Genel toplanda
Danse bohémienne	1880	1	1	1	A-B-A I-I-I	1	1	1
Arabesque 1	1890	1	1	1	A-B-A-Coda I-IV-I	1	2	1
Arabesque 2	1890	2	1	1	A-B-A-Coda I-IV-I	1	3	2
Réverie	1890	3	1-2 Fonksiyonel	1	ABA I-I	1	2	2
Pour le piano Prelude	1896- 1901	4	4	4	ABBAABBCoda Tema daima esas fonda	4	4	4
Pour le piano Sarabande	1896- 1901	1	1	1	A B A	1	1	1
Pagodes	1903	4	4	4	A-B-A-Coda	4	4	4
L'isle joyeuse	1904	1	4	4	abcdabebcbcbcbcb	4	3	4

Şekil 35: Claude-Achille Debussy müziğinde Gamelan etkisi (karşılaştırmalı tablo)

Ancak egzotik merak olarak sadece Uzakdoğu'yu düşünmemek gerekir. Genel olarak uzak, bilinmeyen ve dolayısıyla gizemli olarak "Doğu" merakı bu akımın temelini oluşturur. Rimsky-Korsakov'un İspanyol Kapriçio'su (Capriccio Espagnol) ve "Şehrazad" Ravel'in "Daphnis ve Chloé" (Daphnis et Chloé) ve "Keman ve Orkestra için Çigan" (Tzigane for Violin and Orchestra), Bartok'un "Mavi Sakalın Şatosu" (Opera), Stravinsky'nin "Ateşkuşu" adlı eserleri bu türden bir egzotik etkilenmeye örneklerdir. Arap ve Asya efsaneleri çoğu zaman bu eserlere ilham kaynağı olmuşlardır.<sup>73</sup> "Albert Roussel (1869-1937) *Padmavati* başlıklı operabalesinde eski Hint müziğini ve sahnelerini canlandırır."

---

<sup>73</sup> Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s.198

# SHÉHÉRAZADE

Trois Poèmes de TRISTAN KLINGSOR

## I Asie

à Mademoiselle JEANE NATTO

MAURICE RAVEL

The image displays a musical score for Maurice Ravel's 'Shéhérazade' No. 1 'Asie'. The score is written for voice (CHANT) and piano (PIANO). The tempo is marked 'Très lent (♩=40)' and the dynamics are 'pp'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with 'A. sie, en dehors' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with 'A. sie, cédez' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with 'Vieux pa.ys merveilleux des contes de nour.' and the piano accompaniment. The tempo changes to '1° Tempo (suivez)' in the third system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Örnek 19: Maurice Ravel “30 Şarkı” Şehrazad No.1 Asya 1. ve 8. ölçüler arası

Yukarıdaki örnekte görülen Ravel’in “Otuz Şarkı” (30 Chansons) adlı eserinden “Şehrazad No.1 Asya”dır (Shéhérazade” No.1 “Asie”). Piyano ve şan

olarak uyarlaması görülen eser, besteci tarafından orkestra eşlikli şan olarak bestelenmiştir. Eşlik partisinde kullandığı +2 aralıkları Arap makamlarından Hicaz ailesini çağrıştırır ve bu oryantalist hava Arap masallarından 1001 Gece Masalları'ndan Şehrazad ile bağdaşır.

Ravel'in "Çigan" (Tzigane) Rapsodisi ise yine aynı şekilde +2'ler içerir. Duyurmak istediği Doğu Avrupa- Çingene müziği tınısı, kullandığı +2 aralıklarının Macar Minöründeki <sup>74</sup>(Çingene Minörü) varlığı sebebiyle amacına ulaşmıştır.

**Lento, quasi cadenza**  
sul Sol sin al segno\*



**Örnek 20:** Maurice Ravel "Çigan Rapsodisi" ilk dört ölçü

Macar Minörü



**Şekil 36:** Macar Minörü (Çingene minörü)

<sup>75</sup>Henüz eserin başında, keman solo ile Macar - Çingene stili ve Macar Minörünün (Çingene Minörü) varlığı iyice netleşir.

<sup>74</sup> Derek B. Scott, **Orientalism and Musical Style**, Critical Musicology Journal, A Virtual Journal on the Internet, <http://www.leeds.ac.uk/music/Info/critmus/articles/1997/02/01.html#eg05>



5  
Tempo rubato  
express.

9  
Accel. Vivo

13  
a Tempo 1  
p express.

18  
mf sempre cresc.

22

26  
ff 2

31

35  
Rubato

38

41

42  
3  
express.

**Örnek 21:** Maurice Ravel “Çigan Rapsodisi” 5. ve 46. ölçüler arası keman solosu

Kimi kaynaklara göre Macar Minörü gibi etnik diziler yani halk müziği dizileri, sentetik (yapay) yani bölgelere göre farklılaşarak, sonradan türemiş bir

<sup>75</sup> Ahmet Say **Müzik Ansiklopedisi**, Ankara, 1985, 3. Cilt, s.838

şekilde de olsa da mod olarak kabul edilirler. Bu sebepten ötürü, Macar Minörü gibi etnik dizilere değinmekte yarar vardır. Zira bunun gibi ses dizileri otantik mod'lar ile yazılmış bir müziğin içinde ortaya çıkabilirler. Folklorizm ve egzotizm akımında mod'lar ile müzik yapan besteciler tarafından kullanılmışlardır.

<sup>76</sup>Bazı otantik, orijinal veya yapay mod'lar halk müziği dizileri ile benzeşmektedir. Sentetik yedi ses, bir oktav gam Majör ve Minör gibi sekizinci aralıkta toniği tekrarlayan dört notalı "tetrakord"ların çiftlerinden meydana gelir. Bu tetrakord'lar, Majör ve çift armonik gamlarda olduğu gibi aynı veya armonik Minör ve Macar Majör gamlarda olduğu gibi farklı olabilir.

Yedi tonik mod'u (Dorien, Frigien vs.) ortaya çıkaran modal sistem çok yönlü değişimler oluşturan herhangi bir gama uygulanabilir veya herhangi bir gamın ilk modal değişikliği tonik üzerinde, ikincisi ise yine bu gamın üst toniği üzerinde başlar."

Egzotizm'de eserde kullanılan ses dizisinin egzotik kökenli olması dışında eserin ritmik yapısının kaynağı da önemlidir. Debussy'nin "Altı Antik Yazıt" (Six Epigraphes Antiques) yapıtındaki beşinci parça olan "Mısırlı İçin" (Pour l'Egyptienne) eşliğinde barındırdığı sürekli senkop ile yeterli atmosferi oluşturur. Bununla kalmayıp Debussy pentonik dizilere ve modal kadansları da kullanmıştır.



**Örnek 22:** Claude-Achille Debussy "Pour l'Egyptienne" 37. ve 41. ölçüler arası

<sup>76</sup> Ahmet Say, a.e, 3. Cilt s.836

## V: Pour l'Égyptienne

**PRIMA**

**Très modéré** (♩=58)

*pp aussi doux que possible*

**SECONDA**

**Très modéré** (♩=58)

*pp aussi doux que possible*

sürekli senkop

*p librement expressi*

*pp*

penatatonik etki

*Cédez -*

*Cédez -*

Örnek 23: Claude-Achille Debussy "Pour l'Égyptienne" 9. ve 13. ölçüler arası

### 2.2.3 İlkencilik (Primitivism)

<sup>77</sup>İlkencilik; Romantizmin ya da İzlenimciliğin fazlaca kişiselleşmiş ve incelmış, bireyin içsel bir yolculukla kendine döndüğü, dünyaya ve gerçeğe uzak havasına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Folklorizmin ortaya çıkış sebeplerinden olan uzak ülke ve kültürlere olan merak, aynı zamanda ilkencililiğin de sebeplerinden olmuştur. <sup>78</sup>“...Sözcüğün gerçek anlamıyla “Ulusalcılık”, duygulu, gizemci ve atılgan romantik anlayışın bir özelliğidir, romantik karşıtı anlayışların değil. Uzak ülkelere karşı duyulan yakınlık da öyle; hem de salt renk ve tat kaygısıyla. Stravinsky'nin Rusçuluğu, Bartok'un Macarcılığı aslında ilkel öğelere bir dönüşü; kaynaklara, güçlü, bozulmamış, sağlam, temelli kaynaklara; geçmişin çürümüş kalıtlarından bir silkiniş, bir kurtuluşu.”

İlkencilik akımı, ilkel sanatın yeniden gündeme gelmesine yol açmış, sadece müzik de değil plastik sanatlarda da etkin olmuştur. <sup>79</sup>Akım müzikte İgor Stravinsky'nin “Bahar Ayini” balesi ile özleşmiştir. Bu bale eseri o güne kadar izleyicinin alışmadığı türden bir yapıt olarak, “Rus Baleleri” gösterisi kapsamında, ilk olarak Paris'te, 29 Mayıs 1913'te, ünlü balet Nijinsky'nin koreografisi ile sahnelenmiş, prömiyerinde olaylar çıkmış hatta salona düzeni sağlamak üzere polis gelmiştir. İlk gösteriminden sonra eser, kimi çevrelerce skandal olarak nitelenmiştir. Bu müziği dinleyici önceleri anlamakta güçlük çekmiş, hatta öyle ki, Stravinsky'nin davetlisi olarak gelen izlenimci besteci Claude-Achille Debussy salonu terk etmiştir. Zira tütüler içinde zarif balerinler bekleyen izleyici bunun yerine sahneye çuvallara sarılmış halde çıkan ve klasik balenin estetik kavramından ayrı figürler sergileyen dansçılar ile karşılaşmıştır. <sup>80</sup>“...İlkel boyların güçlü ritmi, vurma çalgıların yeni bir anlayışla kullanılması; bir yanda ısrarlı (ostinato) ritmin tekdüzeliği; öte yanda ilkelliğin dizgine vurulamayan coşkusu ve çoğunlukla tonal olmayan armoninin yarattığı dissonan sesler, iç içe sergilenir...” Eser daha sonra besteci tarafından, salt konser müziği amaçlı, baleden ayrı bir şekilde çalınmak üzere düzenlenmiştir

---

<sup>77</sup> Curt Sachs, **a.g.e.**, s.244

<sup>78</sup> Curt Sachs, **a.g.e.**, s.244

<sup>79</sup> Evin İlyasoğlu, **a.g.e.** s.222

<sup>80</sup> Evin İlyasoğlu, **a.g.e.** s.222

Eserin müzikal içeriğine baktığımızda, vürmalı çalgıların o güne kadar alışık olunmayan şekilde karmaşık ritimlerle ve eserin ritmik yapısını sürüklemekten uzak bir uyumsuzlukta duyulması:

80

Cl. b

Cor.

Tr. b (C)

Timp.

Gr. c.

V. n. II

V. n. I

V. a.

VI. VIII *mf*

*mf* IV Viola

*mf*

*detaché*

*poco cresc.*

**Örnek 24:** Igor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit

Örnek 25: İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit, vurmali çalgılar partisinde duyulan ilkelci öğeler.

Ani ve sert gelen forteler (*sfff* ya da *fff* gibi):

The image displays a page of a musical score, page 84, from Igor Stravinsky's "The Rite of Spring". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Flute in C (Fl. c-a), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. ingl.), Clarinet in G (Cl. picc. (Ba)), Clarinet in Bb (Cl. (B)), Bassoon (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr. ba), Trumpets (Tr. al), Trombones (Tuba basso), Timpani (Timp.), Snare Drum (Gr. c.), and Strings (Aroni). The score is marked with a large number '78' in a box at the top right and another '78' in a box at the bottom right. The music is characterized by extreme fortissimo dynamics, with many notes marked with *sfff* or *fff*. The score is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The overall texture is dense and dissonant, typical of Stravinsky's early work.

**Örnek 26:** Igor Stravinsky "Bahar Ayini" orkestra partiyonundan bir kesit, forteler ve dissonan'larla öne çıkan ilkelcilik.

Israrlı ritimlerle, sert dissonanlar oluşturan akorlar:

ВЕСЕННЯЯ ГАДАНИЯ ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ LES AUGURES PRINTANIERES DANSES DES ADOLESCENTES

13 Tempo giusto 2/4 (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII V. VI. VII. VIII

V. cl II V. cl I V. c. C. b.

arco (non div.) tutti arco (non div.) tutti arco (non div.) tutti arco (non div.) tutti

sempre stacc. sempre stacc. sempre stacc. sempre stacc.

sempre simile sempre simile sempre simile sempre simile

14

C. ingl. Pac. Cor. Archi

f come sopra f come sopra f come sopra f come sopra

pizz. meno f

Örnek 27: İgor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partiyonundan bir kesit (Dances des Adolescents) ısrarlı ritimlerle, sert dissonanlar oluşturan akorlar.



Eserin, büyük bölümü son derece vahşi bir tınıya sahip olarak aşağıdaki örnekte benzeri görülen tekdüze, inatçı ölçülerle doludur.

The image displays two pages of a musical score for Igor Stravinsky's "The Rite of Spring" (Bahar Ayini). The top page shows measures 25-26, and the bottom page shows measures 26-27. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings. The music is characterized by repetitive, monotonous rhythms, particularly in the string parts, which are marked with "p sub." (piano, sotto voce). The score includes various dynamics and performance instructions, such as "I solo" and "sol legato". The notation is dense and complex, reflecting the "wild" and "stubborn" nature of the music mentioned in the text.

**Örnek 28:** İgor Stravinsky "Bahar Ayini" orkestra partiyonundan bir kesit, tekdüze ve inatçı karakterde yinelenen ölçüler

Örnek 29: Igor Stravinsky “Bahar Ayini” orkestra partisyonundan bir kesit

İlkelcilik akımının önemli örneklerinden biri de Bela Bartok'un "Allegro Barbaro"sudur. Stravinsky'nin büyük çaplı bir sahne eseriyle yaratmak istediği havayı Bartok daha minimal bir şekilde solo piyano eserinde denemiştir. Burada ayrıca ilk defa bir bestecinin piyano vurmali çalgı gibi kullandığını da görüyoruz. Bu Romantik Dönem'e en büyük meydan okumalardan biridir. Zira piyano Romantik Dönem'in sembolüdür, öyle ki müzikal anlamdaki hâkimiyeti ve dönem repertuarının önemli bir kısmını oluşturması, bu dönem bestecilerinin verdikleri önem ile 19. yüzyıl müziğinin çoğu zaman "piyano müziği" olarak anılmasına sebep olmuştur. Zarif temaların ve güç tekniklerin kullanıldığı enstrüman olan piyanonun, besteci tarafından, özensizce çalınmasını ve tınısında herhangi bir zarif detay aranmamasını gerektiren bol oktavlı, forte ve aynı akorun defalarca yinelendiği ölçüleriyle, vurmali çalgı olarak düşünüldüğünü görürüz.

# ALLEGRO BARBARO



# ALLEGRO BARBARO

Tempo giusto (♩ = 84 - 96)

The image displays the first 25 measures of the piano piece "Allegro Barbaro" by Bela Bartok. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Tempo giusto" with a metronome indication of 84-96 beats per minute. The piece begins with a forte (ff) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section. The first system shows the initial chords and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system features a melodic line in the right hand with accents and a steady bass line. The third system continues the melodic development with slurs and accents. The fourth system introduces a new melodic phrase in the right hand, marked with a forte (ff) dynamic. The fifth system concludes the first 25 measures with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line.

Örnek 30: Bela Bartok "Allegro Barbaro" ilk 25 ölçü.

Modalite, İkelciliğin en temel yapı taşlarından biridir, zira yalın, vahşi, kuralsız düşünölmüş “iksel” tarih öncesi hava, ancak gelişmemiş kabilelerin kullanmaya devam ettiği antik diziler olan mod’lar ile yakalanabilirdi. Ancak burada kullanılan modalite, Antik Yunan ya da Ortaçağ’daki iksel düşünceden farklı olarak, hiçbir teorik bilgiye bağlı kalınmadan, yalın ve ilk insanın güdüsel ürettiği müziğe atıfta bulunarak, sadece mod’ların ilk dörtlü ya da beşli aralıklarının ezgisel bir ifade olmadan serpiştirilmesinden ibarettir.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a section from Bela Bartok's "Allegro Barbaro". The score is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking "a tempo". The second system includes the dynamic marking "poco sosten." and the dynamic levels "f" and "p". The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is annotated with boxes highlighting specific intervals and chords, which correspond to the first five degrees of the Lydian mode as mentioned in the text.

**Örnek 31:** Bela Bartok “Allegro Barbaro”dan bir kesit, lidien mod’unun ilk beş derecesi

Yukarıdaki örnekte miksolidyen mod’unun ilk tetrakord’unu oluşturan ve lidyen mod’unun ilk 5’lisi olan sesler işaretlenmiştir. Bu sesler:

"miksolidyen tetrakordu"



"lidyen beşlisi"



Şekil 37: Miksolidien tetrakord'u ve lidien mod'unun ilk beş derecesi.

Eser içinde, farklı mod'ların bütünlük düşünülmeden sadece kısa pasajlar halinde kullanıldığını duyarız:

*frigien pasaj*



Örnek 32: Bela Bartok "Allegro Barbaro" frigien pasaj

Ayrıca fazlaca kullanılmış fortissimo'lar, aksanlı notalar, staccatissimo'lar ve sürekli monoton bir şekilde giden sadece eşlik partisinde değil, homojen bir şekilde her iki ele de yayılmış ostinato, dinleyiciyi yorar. Ancak bestecinin istediği, çağın getirdiği medeni gözüken karmaşaya ve bu karmaşanın kültürüne bir tepki olarak yapılan başkaldırı niteliğindeki çarpıcı ilkel etki sağlanmıştır. Örnekte, bahsi geçen özellikler işaretlenmiştir:

The image displays five systems of musical notation for piano, likely from Bela Bartok's "Allegro Barbaro". The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings, and performance instructions.

- System 1:** Treble clef starts with *ff*. Bass clef starts with *ff*. Dynamics include *ff*, *ff*, *dim.*, and *mf*.
- System 2:** Treble clef starts with *ff*. Bass clef starts with *ff*. Dynamics include *ff*, *dim.*, and *mf*. A *ff* marking appears in the treble clef later in the system.
- System 3:** Treble clef starts with *poco sostenuto*. Bass clef starts with *ff*. Dynamics include *ff*, *ff*, and *dim.*. The instruction *ostinato* is written above the treble clef.
- System 4:** Treble clef starts with *ostinato*. Bass clef starts with *ostinato*. The instruction *poco a poco più tranquillo* is written above the treble clef. The system ends with *p dolce*.
- System 5:** Treble clef starts with *a tempo*. Bass clef starts with *a tempo*. Dynamics include *mf marc.*, *p*, *mf marc.*, and *p*.

Örnek 33: Bela Bartok "Allegro Barbaro"dan bir kesit

## 2.2.4 Folklorizm (Folklorism)

19. yüzyılda gelişen ve aynı zamanda o zamana kadar müzikte var olan Alman-Avusturya ekolü egemenliğine bir tepki olarak ortaya çıkan Ulusalçılık akımından farklı olarak, 20. yüzyılın ilk yarısında sadece Avrupa’da değil Asya ve Amerika’da da dâhil olmak üzere, dünyada “Folklorizm” akımı ortaya çıkmıştır. Avrupa’da, bağımsızlık mücadeleleri ve savaşlar sonrasında ulus devletler ortaya çıkmış, artık sınırlar kesin olarak çizilmiştir. Bunun ışığında uluslar bir kez daha köklerine, kendi kültürel kaynaklarını araştırmaya yönelmişlerdir. Ayrıca 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla taşınan egzotik ülkelere ve bu ülkelerin kültürüne ve dolayısıyla müziğine olan merak, halk müziğini yaşatma çabaları, bununla birlikte gelişen kayıt teknolojisiyle bu halk müziğinin canlı tutulması çabaları da Folklorizm’in ortaya çıkışında önemli etkenler olmuşlardır. Modal diziler ile yazılmış halk ezgileri bu akımın temel malzemesi olmuş, kimi zaman olduğu gibi alıntılanmış kimi zaman ise esin kaynağı olmuşlardır. Ancak ezgi nasıl oluşursa oluşsun kesinlikle modaldır. Zira tonal anlayış Barok dönem ile gelişmiş ve kesin kalıplara ile belirlemiş evrensel bir müzik anlayışının temelini oluşturmuştur. Oysa ki mod’lar, Avrupa’daki sanat müziği anlayışı dışında, bir gelenek olarak yani ulusların folklorik malzemesi olarak halk müziğinde kullanılmaya devam etmiştir. Bu sebeple, folklorist müzik akımı 20. Yüzyılın ilk yarısındaki modalite anlayışının en büyük temsil alanı olmuştur.

Rusya’da Stravinsky ilk bale yapıtlarını Ulusalçı etkilerle yazmış ve böylece 19. yüzyıl akımını 20. yüzyıla yeniliklerle birlikte taşımıştır. “Askerin Öyküsü”, “Ateşkuşu” ve “Petruşka” ile yeniden gündeme gelen Ulusalçılık şekil değiştirip Folklorizm akımına dönüşmüş ve önce Avrupa’yı sonra tüm dünyayı etkisi altına almıştır.

**Rusya’da** Stravinsky’den başka bu akım dâhilinde Rus müziğini geliştirenler arasında Dimitri Şostakoviç, Sergei Prokofiev, Aram Haçaturyan (1903-1978), Dimitri Kabalevski (1904-1987), Yuri Şaporin (1887-1963) ve Vissarion Şebalin (1902-1963) gibi besteciler bulunur.



Rusya dışındaki ülkelerden **İspanya**'da Manuel de Falla (1876-1946) ülkesinin müziklerini eserlerinde işlemiş ve büyük bir etnik hazine olduğuna inandığı bu müziklerin günün müziği içinde kullanılması gerektiğini savunmuştur. Bu şekilde ürettiği eserlerine örnek olarak “Sihirbazın Aşkı” operası ve “Üç köşeli Şapka” balesini gösterebiliriz.

Folklorizm özellikle 19. Yüzyılın sonlarında imparatorluklardan ayrılarak ulus devletler halini alan Doğu Avrupa'da fazlaca destekçi bulmuştur. Macaristan bu açıdan önemli bir ülkedir ve bu akıma iki çok önemli temsilci, Bela Bartok (1881-1945) ve Zoltan Kodaly'yi (1882-1967) kazandırmıştır. <sup>81</sup>Bu iki besteci yüzlerce özgün halk ezgisini notaya geçirmişler, derleme alanlarını sadece kendi ülkeleriyle sınırlı tutmayıp, geniş bir çevreye yaymışlardır. Bu incelemeleri, Macaristan, Romanya, Balkanlar, Türkiye, Cezayir ve İran'a dek uzanmıştır. Bu besteciler halk ezgilerini büyük orkestra eserlerine, bale vb. temsillerine konu ettikleri gibi aynı zamanda bu ezgileri bazen alıntılarla çoğu zaman da sadece etkilenecek eğitim amaçlı yazdıkları küçük çaplı eserlerde de kullanmışlardır.

**İngiltere**'de Cecil Sharp (1859-1924) ve Gustav Theodore Holst (1874-1934), Ralph Vaughan Williams bir sonraki nesilden Benjamin Britten (1913-1976) ve Michael Tippett'in (1905-1998) önemli bir esin kaynağı olmuş, etnomüzikolojik araştırmalar yapmışlardır. Vaughan Williams ise sadece İngiltere'nin değil aynı zamanda tüm dünyada Folklorist bestecilerin en önemlilerinden biri olmuştur.

Amerika'da yerlilerin, Kızılderili geleneğinin müziği kadar caz müziği de Folklorist bir öge olarak bu akıma bir malzeme oluşturur. Aaron Copland (1900-1990), Roger Huntington Sessions (1896-1985), Samuel Osborne Barber (1910-1981), Ernest Bloch (1880-1959) ve Walter Hamor Piston Jr. (1894-1976) bu akımın **Amerika Birleşik Devletleri**'ndeki temsilcileri olmuşlardır.

Ayrıca bu kıtada, Güney Amerika'da, Folklorizm **Meksika**'dan Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Silvestre Revueltas (1899-1940), **Arjantin**'den Alberto Ginastera (1916-1983) ile beslenmiştir.

---

<sup>81</sup> Evin İlyasoğlu, **a.g.e.**, s.227

Folklorizm'in Ulusalçılık akımından genel olarak farkları şunlardır:

- a. Bu kez halk müziği malzemesi daha bilimsel tekniklerle ele alınmıştır.
- b. Bu akımın bestecileri sadece kendi ülkeleriyle sınırlı kalmamışlar, başka ülkelerin müziklerini de incelemişlerdir.
- c. Gelişen teknolojinin kayıt imkânları sağlaması etnik yorumların saklanmasına olanak vermiş, böylece besteciler özgün malzemeye ve yoruma çok daha sadık kalabilmişlerdir.

Hiç kuşkusuz Folklorizm'in en önemli temsilcilerinden biri Macar besteci Bela Bartok'tur. Onun şu sözleri Folklorizm akımının bir ifadesi olarak algılanabilir:<sup>82</sup> *“Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş gibi, kendi anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir. Çok açıktır ki bu görüş, kaynağını halk müziğinde bulan ulusal renklere duygusal bir yaklaşımı değil, bilimsel verilerin özümlemesinden doğan yaratıcı bir yaklaşımı öngörmektedir.”*

Tüm dünyada folklorist akımda, mod'ların nasıl uygulandığını ve çeşitli ülkelere göre farklılıklarını anlamak için genel olarak dünyada bazı önde gelen folklorist bestecilerin yapıtlarını inceleyecek olursak:

### **Macaristan**

Hiç kuşkusuz Macaristan'da folklorizmin iki önemli bestecisi Bela Bartok ve Zoltan Kodaly'dir.

**Bela Bartok** çoğu zaman tonik eksenine sahip modal eserler vermiş, bu eserler bazen bir halk ezgisinin düzenlemesi olmuş, bazen bir halk ezgisinden yola çıkarak yani esinlenerek, bazen de tamamen özgün ancak yine de yerel motiflere yakın ve modal olmuştur. Bartok folklorizmin doğasına uygun olarak sadece kendi

---

<sup>82</sup> Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, a.e. s.480

ülkesinin müzikleri ile yetinmemiş, çoğunlukla Doğu Avrupa'dan olmak üzere başka ülkelerin müziklerine de ilgi duymuş ve bunları eserlerinde kullanmıştır.

Bartok'un kendi ülkesi Macaristan ve çeşitli ülkelerin müziklerini doğrudan alıntılıyıp düzenlediği eserleri şunlardır:

#### Orkestra Eserleri

Romanya Dansı (Romanian Dance) Sz. 47a, BB 61

Küçük Orkestra için Romanya Halk Dansları (Romanian Folk Dances for small orchestra) (1917) Sz. 68, BB 76

Transilvanya Dansları (Transylvanian Dances) Sz. 96, BB 102b

Macar Hikâyeleri (Hungarian Sketches) (1931 ) Sz. 97, BB 103

Macar Köylü Şarkıları (Hungarian Peasant Songs) Sz. 100, BB 107

#### Koro Eserleri

5 Macar Halk Şarkısı (5 Hungarian Folksongs) Sz. 101, BB 108

4 Eski Macar Halk Şarkısı (4 Old Hungarian Folksongs) Sz. 50, BB 60

4 Slovak Halk Şarkısı (4 Slovak Folksongs) Sz. 70, BB 78

Macar Halk Şarkıları (Hungarian Folksongs) Sz. 93, BB 99

Slovak Halk Şarkıları (Slovak Folksongs) Sz. 69, BB 77

<sup>83</sup>Sekej Şarkıları (Székely Songs) Sz. 99, BB 106

#### Piyano Eserleri

2 Romanya Halk Dansı (2 Romanian Folk Dances) (1910) Op. 8a, Sz. 43, BB 56

Macar Köylü Şarkıları Üzerine 8 Doğaçlama (8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs) (1920) Op. 20, Sz. 74, BB 83

15 Macar Köylü Şarkısı (15 Hungarian Peasant Songs) Sz. 71, BB 79

“Mikrokosmos” içinden 6 Bulgar Ritimli Dans (Mikrokosmos) (1926, 1932-39) Sz. 107, BB 105

Romanya Halk Dansları (Romanian Folk Dances) (1915) Sz. 56, BB 68

Slovak Halk Ezgileri üzerine 3 Rondo (Three Rondos on Slovak Folktunes) Sz. 84, BB 92

<sup>84</sup>Ciuk Bölgesinden 3 Macar Halk Şarkısı (Three Hungarian Folksongs from the Csík District) Sz. 35a, BB 45/b

---

<sup>83</sup> Romanya'nın bir bölge, ing.Szekler (Romence okunuşu Sekej)

## Şarkıları

2 Macar Halk Şarkısı (2 Hungarian Folksongs) Sz. 33b, BB 44

4 Slovak Halk Şarkısı (4 Slovakian Folksongs) Sz. 35b, BB 46

8 Macar Halk Şarkısı (8 Hungarian Folksongs) Sz. 64, BB 47

20 Macar Halk Şarkısı (20 Hungarian Folksongs) Sz. 92, BB 98

Sekej Halk Şarkısı (Székely Folksong) Sz. 30, BB 34

<sup>85</sup>Giurgu'dan (From Gyergyó) Sz. 35, BB 45a

Macar Halk Şarkısı (Hungarian Folksong) Sz. 109, BB deest

Macar Halk Şarkıları (Hungarian Folksongs) No.1-10 Sz. 33, BB 42

Macar Halk Şarkıları (Hungarian Folksongs) No.11-20 Sz. 33a, BB 43

Bela Batok'un halk ezgilerini doğrudan düzenleyerek oluşturduğu eserlerinden birini inceleyecek olursak; 1915 yılında altı kısa parçadan oluşan Romanya Halk Dansları süitinden 6 numaralı parça olan MĂRUNȚEL (Küçük Şey)'i örnek verebiliriz. <sup>86</sup>Bu parça aynı zamanda Romanya'nın Beiuş bölgesinin ait, çok hızlı adım ve hareketlerle yapılan bir dansıdır.

Romanya Halk Dansları isimli eseri genel olarak inceleyecek olursak; altı kısa bölümden, yani altı danstan oluşur.

Bölümler (danslar) şunlardır:

- 1 - Stick game (Joc cu bâta)
- 2 - Peasant costume (Braul)
- 3 - Standing still (Pe loc)
- 4 - Song of the mountain horn (Buciumeana)
- 5 - A garden gate in Romania (V Poarca Românească)
- 6 - Little one (Maruntele)

Eser aynı zamanda keman ve piyano ikilisine ve küçük orkestraya da uyarlanmıştır.

Örnekteki 6. dans olan Maruntele (Küçük Şey), Lidien mod'u ile yazılmıştır ve iki kesitlidir. Donanımı itibariyle ikinci kesite geçildiğinde bir modülasyon görülür. Ancak bu do notası üzerindeki lidien mod'una geçiştir. Birinci kesit ise re

---

<sup>84</sup> Ciuk (in. Csik), Romanya'da bir bölge

<sup>85</sup> Giurgiu (tr. Yergöğü) (Rumence: Giurgiu) Romanya'nın güneyinde yer alan bir şehir

<sup>86</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances](http://en.wikipedia.org/wiki/Romanian_Folk_Dances)

notası üzerinde bir lidien'dir. Otantik olarak fa notası üzerine kurulu lidien mod'u (a), besteci tarafından parçanın içinde re üzerine kurulu olarak (b), ve do notası üzerine kurulu olarak (c) kullanılmıştır.

a)



b)



c)



**Şekil 38:** Otantik lidien mod'u (a), re notası üzerine kurulu lidien mod'u (b) ve do notası üzerine kurulu lidien mod'u (c)

Romanian Folk Dances, No.6—"Little One"  
By Bela Bartok

Allegro. (♩=152.)

Più allegro. (♩=144.)

Örnek 34: Bela Bartok "Romanian Folk Dances" No.6 "Little One" ilk 38 ölçü

Macaristan'ın diğer önemli folklorist bestecisi **Zoltan Kodaly** ise, çağdaşı Bartok'tan farklı bir müzikal yol ve stil izlememiştir. O da diğer folklorist besteciler

gibi kimi zaman halk ezgilerinden alıntılarla düzenlemeler yapmış, kimi zaman da bu ezgilerden esinlenmiş yapıtlar ortaya koymuştur. Ancak Kodaly Bartok'a göre tonaliteye biraz daha yakın bir bestecidir. Modal eserleri kadar tonalitenin fazlaca hissedildiği sansibl-tonik eksenindeki eserleri de vardır. Modalitenin yoğun olarak işitildiği bir esere örnek vermeden önce Kodaly'nin halk ezgilerinden esinlendiği ancak daha tonal bir eserine göz atacak olursak, bestecinin 1926 yılında ilk defa sahnelenen Hary-Janos operasından türettiği, Hary-Janos sütünin beşinci bölümü olan Kozjatek (Intermezzo) buna bir örnek olabilir. (Eserin Andor Folders tarafından uyarlanmış piyano transkripsiyonu üzerinde inceleme yapmak armonik ve melodik tonal hareketleri görmekte daha kolaylık sağlayacaktır.)

*Andante maestoso ma con fuoco* ♩ = 120

PIANO

sansibl notası

Re minör melodik çıkış

V. derece (dominant)

V. derece (dominant)

Re minör melodik çıkış

*non legato*

*p*

Re minör melodik çıkış

V. derece (dominant)

Re minör melodik çıkış

melodik çıkış

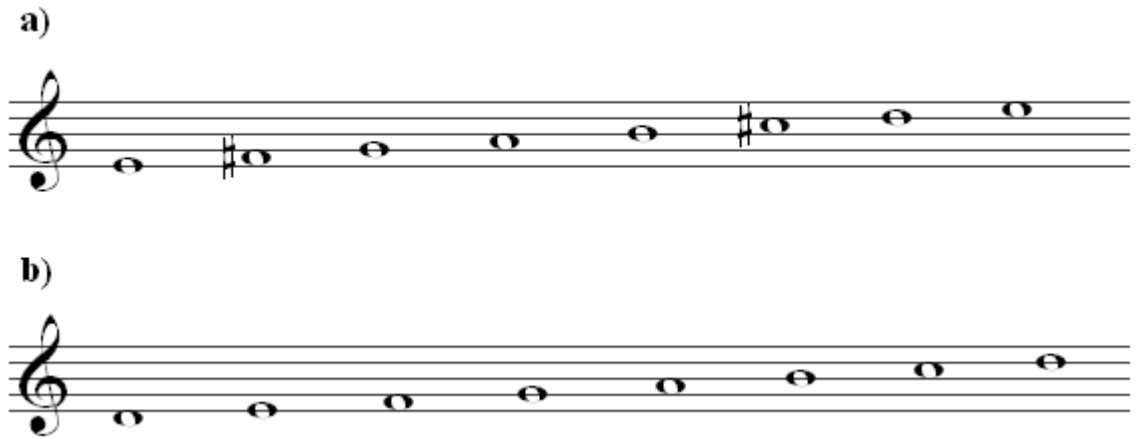
*mf*

V. derece

**Örnek 35:** Zoltan Kodally “Hary-Janos Süiti” beşinci bölüm, ilk 12 ölçü

Yukarıdaki örnekte, partiyon üzerinde bazı melodik ve armonik tonal hareketler işaretlenmiştir ve görülür ki eser re minör tonundadır. Ancak bununla birlikte melodik çizgisi ve ritmik yapısı itibariyle Bartok’un da işlediği Transilvanya-Macar halk ezgilerinin genel havasını taşır.

Kodaly’nin folklorist çizgide yazdığı modal bir eseri “Ses ve piyano için 5 Şarkı” (op.9)’dan 4. şarkı olan “Kicsi Viragom”u örnek olarak gösterebiliriz. Aşağıdaki örnek parçanın ilk 6 ölçüsüdür. Parça, mi notası üzerine kurulu (a) dorien mod’u (b) ile yazılmıştır.



**Şekil 39:** Mi notası üzerine kurulu dorien mod’u (a) ve re notası üzerine kurulu dorien mod’u (b)

Parçanın melodisi tipik bir Doğu Avrupa halk ezgisini andırır. Ezginin sürekli tekrarlarla duyulması ve polimetrik ölçü yapısı, eserin folklorik öğeleri olarak öne çıkar.



## Kicsi virágom.

(Balázs Béla.)

## Blume, du holde.

(Béla Balázs.)

Allegretto grazioso. (Leicht bewegt.) ♩. = 72-78 *p*

Ki - csi vi - rá - gom,  
Blu - me, du hol - de,

a - rany - vi - rá - gom, Jön a nyár,  
Blu - me, du gold - ne, Som - mer naht,

poco rall. tempo

Jön a nyár.  
Som - mer naht.

*pp*

Örnek 36: Zoltan Kodaly'nin "Ses ve piyano için 5 Şarkı" (op.9) eserinden 4. şarkı  
"Kicsi Viragom", ilk 6 ölçü

Aşağıdaki örnekte işaretli bölümler, parça içindeki ölçü birimi değişikliklerini gösterir.

The musical score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with 'Kár, bald.' and the piano accompaniment with 'non cresc. p'. The second system shows the vocal line with 'kár, bald.' and the piano accompaniment with 'ppp' and 'dim.'. The third system shows the vocal line with 'Em- lék - me-ző - kön má-ju-si haj - hal, Schat-ten ver - bann - ter, se - li-ger Kics - se' and the piano accompaniment with 'non cresc.', 'poco cresc.', and 'mf dim. molto'. The tempo marking '- Tempo' is present above the second system.

**Örnek 37:** Zoltan Kodaly'nin "Ses ve piyano için 5 Şarkı" (op.9) eserinden 4. şarkı "Kicsi Viragom" – 24 ve 32. ölçüler arası

## İngiltere

İngiltere Barok dönemden sonra uzun yıllar besteci çıkartamamış ancak 19. yüzyıl sonlarından itibaren müzik tarihine çok önemli besteciler kazandırmıştır. Edward Elgar ile başlayan bu canlılık 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, özellikle I. Dünya

Savaşı öncesi ve sonrası, folklorist akımdan etkilenen bestecileriyle devam etmiştir. Bu isimlerden en önemlileri Vaughan Williams, Gustave Holst, Cecil Sharp'dır.

<sup>87</sup>**Vaughan Williams** (1872–1958) fazlaca halk ezgilerine eğilmiş ancak bunların çoğunu kendi ülkesinden ya da Galler bölgesinden seçmiştir. “Fantasia on Christmas Carols”, “Folk Songs of The Four Seasons”, “Fantasia on "Greensleeves", “Ten Blake Songs”, “Six Studies in English Folk-Song”, “Three Preludes on Welsh Hymn Tunes” ve “Three Preludes on Welsh Hymntunes” halk ezgileri ya da Thomas Tallis gibi bestecisi belli olan eski Galler bölgesi şarkıları ile oluşturduğu eserlerine bazı örneklerdir.

Vaughan Williams bir benzerini Ulusalçılık akımında Sibelius'un yaptığı gibi aynı zamanda eski halk efsanelerine, hikâyelerine ve Shakespeare, George Herbert gibi ülkesi şair ve yazarlarının şiir ve hikâyeleri ile de ilgilenmiş ve bunların üzerine eserler yazmıştır. Bu ilgisi zamanla yakın arkadaşı Gustave Holst'ta da oluşacaktır. Bu şekilde verdiği eserlerine; 16. yüzyılda yaşamış İngiliz besteci Thomas Tallis'in ezgilerinden yola çıkarak oluşturduğu “Fantasia on a Theme of Thomas Tallis”, George Meredith'in 122 mısralık şiirinden esinlenerek bestelediği “The Lark Ascending”, George Herbert'in dört şiirinden yola çıkarak yazdığı “Five Mystical Songs”, Shakespeare'in bir sahnesinden esinlenerek yazdığı “Serenade to Music for sixteen solo voices and orchestra”, yine 3 Shakespeare sonesinden esinlendiği “Three Shakespeare Songs for SATB”, Walt Whitman'ın 3 şiiri üzerine “Three Poems by Walt Whitman for baritone and piano” ve Fredegond Shove'un 4 şiiri üzerine yazdığı “Four Poems by Fredegond Shove: for baritone and piano” örnek olarak gösterilebilir.

Doğrudan halk ezgilerini düzenleyerek oluşturduğu bir eserinde kullanılan folklorik öğelerden modaliteyi inceleyeceksek; “Altı İngiliz Şarkısı üzerine Etüd” (Six Studies in English Folk-Song)den 3. şarkıyı örnek olarak ele alabiliriz.

Parça re notası üzerinde oluşmuş aeolien mod'u ile yazılmıştır. Ezgiyi duyuran viyolonsel partisi, eksik duyulan dizisel malzeme nedeniyle (si bemol notasının 4. ölçüye kadar hiç duyulmaması) antikiteyi çağrıştıran pentatonik bir hava verse de sonradan, 4. ölçüde duyulan si bemol notası ile aeolien dizisinin tamamı

---

<sup>87</sup> Alain Frogley, **Oxford Dictionary of National Biography**, Williams, Ralph Vaughan, Oxford University Press, 2004 — internet yayımı 2006.

duyulmuş olur. Ancak yine de 17. Ölçüye kadar si bemol bir daha duyulmayacaktır, yani eser modaldır, ancak melodik çizgisi sebebiyle pentatonik gibi hissedilir.

### III

The image shows a musical score for Violoncello and Pianoforte. The title is "Larghetto". The score is in 4/4 time and features a cello line and a piano accompaniment. The cello line starts with a piano (p) dynamic and includes markings for "pp" and "p cantabile". The piano accompaniment is marked "p". The score is divided into three systems, each with a cello staff and a piano staff. The piano staff has a treble and bass clef. The cello staff has a bass clef. The piano staff has a treble and bass clef. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The tempo is marked "Larghetto". The dynamics are marked "p", "pp", and "p cantabile".

**Örnek 38:** Altı İngiliz Şarkısı üzerine Etüd” (Six Studies in English Folk-Song)den 3. Şarkı, ilk 12 ölçü

The image displays a musical score for a piano study, identified as the third study from Chopin's 'Six Studies in English Folk-Song'. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a bass staff and a grand staff (treble and bass). The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. Dynamics include pp, mp, and cantabile. The key signature has one flat (B-flat). The score ends with a double bar line and repeat signs.

**Örnek 39:** Altı İngiliz Şarkısı üzerine Etüd'den (Six Studies in English Folk-Song)  
3. Şarkı, 13. ve 28. ölçüler arası

**Gustave Holst**, çağdaşı Ralph Vaughan Williams'ın arkadaşıdır ve önceleri Ravel, Debussy gibi izlenimci ustalarla şekillendirdiği müzikal stili, Williams'ın etkisi ile farklılaşmıştır. O da eski İngiliz şarkılarına ilgi duymuş ve eserlerinde kullanmıştır.<sup>88</sup> Gustave Holst'un İngiltere tarihinin Tudor Devri'ne (1485-1603) özel bir ilgisi vardır. Bu onu köklerine daha yakın kılar ve kullandığı ezgilerin dönemini de sınırlandırır. Antik Yunan, Hint efsaneleri, Uzakdoğu ve Arap kültürü gibi egzotik konular da ilgi alanına girmiş, bu kültürlerin müziklerinden etkilenmiştir. Orkestra eşlikli koro için, Hint efsanelerinden etkilendiği "Choral Hymns from the Rig Veda. First Group Op. 26 No.1", "Choral Hymns from the Rig Veda. Second Group. Op. 26 No.2", "Choral Hymns from the Rig Veda. Fourth Group Op. 26 No.4", çeşitli enstrümanlar ile eşlik edilmiş koro için "Choral Hymns from the Rig Veda. Third Group Op. 26 No.3", büyük orkestra için Sanskritçe metinlerden esinlenmiş Hint etkili "Indra Op. 13"; Yunan uygarlığına olan ilgisi sebebiyle orkestra eşlikli koro için bestelediği "Hymn to Dionysus Op. 31 No.2",<sup>89</sup> "Michio Ito" isimli Japon dansçının isteği üzerine "Japanese Suite Op. 33" ve ayrıca Cezayir seyahati sonrası etkilendiği oryantal motiflerden oluşan, orkestra için "Beni Mora Op. 29 No.1" süiti ondaki Folklorist etkinin ne denli kuvvetli olduğunu gösterir. Zira çağdaşı Vaughan Williams'tan farklı olarak, Holst kendi kültür ile hiçbir bağlantısı olmayan başka ülkelerin kültürlerine de ilgi duymuş ve etkilendiği ölçüde müziklerinde kullanmıştır.

Gustav Holst'un kendi ülkesinin müziklerini de fazlaca eserlerinde kullandığını, bazen alışıldığı üzere doğrudan alıntılıyıp düzenlediğini, bazen de bu ezgiler gibi duyulan modal, özgün melodiler kullandığını görürüz. Bu doğrultuda oda müziği kapsamında "Seven Scottish Airs", "Phantasy Quartet on British Folksongs Op. 36", orkestra eşlikli koro için, 19. yüzyılda yaşamış edebiyatçı William Morris'in metinleri üzerine bestelenmiş "Three Carols", çeşitli enstrümanlar ile eşlikli koroya "Four Old English Carols Op. 20B", eşliksiz koroya "Six Choral Folk Songs Op. 36B", "Twelve Welsh Folk Songs", piyano için ise "Two Folk Song Fragments Op. 46 No.2" eserlerini bestelemiştir.

---

<sup>88</sup> **Encyclopædia Britannica Online**, "Gustav Holst", 2006, Britannica.com webpage: B-GH., <http://concise.britannica.com/ebc/article-9367245/Gustav-Holst>

<sup>89</sup> <http://www.gustavholst.info/compositions/listing.php?work=19>

Örnekte, Holst'un eşlikli koro için bestelediği "Four Old English Carols Op. 20B" yani "Dört Eski İngiliz Noel İlahisi"den üç numaralı "Jesu, Thou the Virgin Born" görülmektedir. Parça eski bir Ortaçağ Noel ilahisidir, besteci tarafından dört sesli koro ve alto soliste göre düzenlenmiştir. Eser mi notası üzerine kurulu dorian mod'unda yazılmıştır.

## Four Old English Carols

### 3. Jesu, Thou the Virgin Born

Medieval English Carol

Gustav Holst

Lento  $\text{♩} = 56$

Ed. Douglas Walczak (ASCAP)

Alto *p* Solo

Je - su of a maid - en Thou wast born, To save man - kind that was for - lorn,  
Then for us He shed His blood, And al - so died He on the rood,

4 *pp* Tutti

S. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis.

A. All for our sins.

T. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis.

B. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis.

10 *p* Solo

T. With - in a cra - die he was laid; Both ox and ass with Him played } With joy and  
And then to hell He took the way To ran - some them that there did lay,

14 *pp* Tutti

S. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis. no - bis.

A. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis. no - bis.

T. bliss. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis. no - bis.

B. Je - su fi - li vir - gi - ne, mi - se - re - re no - bis. no - bis.

**Örnek 40:** Gustave Holst, “Dört Eski İngiliz Noel İlahisi”den 3 numaralı “Jesu, Thouthe Virgin Born”,solo şan partisi için ilk 7. Ve 13. Ölçüler arası, koro partisi için 4. ve 19. ölçüler arası

## **İspanya**

İspanya oldukça zengin bir müzikal geçmişe sahip olmasına rağmen, Folklorizm akımına Ulusalcılık kadar fazla besteci kazandırmamıştır. Ancak yine **Manuel de Falla** bu akımın önemli temsilcilerinden sayılır ve kendi ülkesinin kaynaklarını eserlerinde fazlasıyla kullanmıştır. Manuel de Falla'nın başka ülkelerin müziklerine ve kültürüne çağdaşları kadar ilgi duymaması ve eserlerini çoğunlukla İspanyol ezgileri üzerine oturtması, Folklorist kabul edilen meslektaşlarından farklı bir konumda olmasına yol açar. Ancak yine de kendisi, kendi folkloruna ait ezgileri modern bir armonik dille yansıtmışından, kullandığı ritmik kalıplardan, eserlerinin klasik form anlayışından sıyrılmasından ve yaşadığı dönem itibariyle Folklorist akımına dâhil edilebilir.



## 7. POLO

### 7. Polo

The musical score for "7. Polo" by Manuel de Falla is presented in five systems of piano notation. The first system begins with the tempo marking "Vivo (♩ = 80)" and the dynamic marking "f marc.". The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various dynamic markings such as "p", "f", and "marc.", as well as articulation marks like accents and slurs. The score concludes with the instruction "Red. come prima".

**Örnek 41:** Manuel de Falla, "Siete Canciones Populares Espanyolas" (Yedi Popüler İspanyol Şarkısı), ilk 24 ölçü

Yukarıdaki örnekte, bestecinin "Siete Canciones Populares Espanyolas" (Yedi Popüler İspanyol Şarkısı) isimli, halk ezgilerini düzenleyerek yazdığı eserinden, 7. şarkı olan "Polo" görülmektedir. Parça otantik yeri olan la notası üzerinde aeolien

mod'u ile yazılmıştır. Ayrıca Folklorizmin Doğu Avrupalı temsilcileri gibi ostinatolu eşlik yapısı vardır.

32. ölçü



**Örnek 42:** Manuel de Falla, “Siete Canciones Populares Espanyolas” (Yedi Popüler İspanyol Şarkısı), 32. ve 35. ölçüler arası

### Arjantin

İlginçtir ki; 20. yüzyıla kadar Kıta Avrupa'sı dışında sanat müziğine katkıda bulunacak fazla besteci çıkmazken, yeni dünya düzeninde gelişen siyasi ve ekonomik koşullar sebebiyle, kültürlerin ekonomik sebeplerden göçlerle taşınması ya da siyasi sebeplerden başka kıtalardaki uzak ülkelere yerleşen bestecilerle artık Amerika kıtasından da müzik tarihine etki edecek önemli besteciler çıkmaya başlamıştır. Folklorist bestecilerden Manuel de Falla, Bela Bartok ülkesindeki siyasi sebeplerden ötürü kıta değiştiren bestecilerdendir. De Falla Arjantin'e, Bartok ise Amerika Birleşik Devletlerine yerleşmiş ve hayatlarının geri kalan kısmını bu ülkelerde geçirmişlerdir.

**Alberto Ginastera**, kullandığı müzikal dil, armoni, ritmik yapılar, form, ezgiyi ve müzikal kaynakları kullanma şekli açısından Doğu Avrupalı meslektaşları, özellikle Bela Bartok ile fazlaca benzerlik göstermiştir. Ancak müzikal stilin başka kültürden bestecilerle benzeşmesi dışında kendi kültürü haricinde bir kültürden fazlaca esinlenmemiş, daha çok Latin kaynaklı Güney Amerika, özellikle de ülkesi Arjantin'in ezgilerine yönelmiştir. Bu şekilde yazdığı eserlerine örnek olarak; piyano ve orkestra için Arjantin Konçertosu (Concierto Argentinos), piyano için "Arjantin Dansları" (Danzas Argentinas Op. 2, Malambo Op. 7, “Arjantin Çocuk Şarkıları üzerine Rondo” (Rondó sobre temas infantiles argentinos Op. 19), “Çocuklar için

Arjantin Dansları” (Danzas Argetinas para Los Ninos), oda müziği olarak oda müziği olarak, keman ve piyano için “Pampeana” No. 1 Op. 16, viyolonsel ve piyano için “Pampeana” No. 2 Op. 21 ve orkestra için “Pampeana” No. 3 Op. 24

Yine de müziğinde Amerikan (A.B.D) ve Avrupalı etkiler vardır. Esinlediğini açıkça belirttiği eserlerine örnek olarak; piyano için “Oniki Amerikan Prelüdü” (Doce Preludios Americanos) Op. 12, <sup>90</sup>”Kreyola Dansları Süiti” (Suite de Danzas Criollas) Op. 15 ve gitar için yazdığı “Gitar Sonatı”nı Op. 47, gösterebiliriz.

Folklorizmin içinde yer aldığını gösteren ve modaliteyi nasıl kullandığına dair bir örnek olarak Arjantin Çocuk Şarkıları üzerine Rondo’dan bir kesiti verebiliriz.

Eser miksolidien mod’u ile yazılmıştır. Örnekte miksolidyen dizisini sol majör gamından ayıran fa bekar notası (b) ve bu nota üzerine oluşturulmuş beşli akorlar (b) ve mod’un diğer karakteristik notaları işaretlenmiştir. Ayrıca sayfanın sonunda işaretli olarak bir ölçü birimi değişikliği görürüz ki eserin devamında polimetrik yapı (b) devam edecektir, bu melodik çizginin halk ezgilerinin düzensiz ölçü yapısıyla benzeştiğini gösterir.

Bela Bartok ve çağdaşı Avrupalı bestecilerin çizgisinde yakın olmasının ve folklorist olarak anılmasının sebepleri olarak;

- Tıpkı bu besteciler gibi; eserlerinde paralel 4’lü ve 5’lilerle dissonanlar oluşturması (b),
- 4’lü armoniyi sıkça eserlerine katması (b),
- Modal yazının genel gidişatını kromatik hareketlerle değiştirmesi (b),
- Bir modan diğerine atlaması,
- Eşlik partilerinde ostinato kullanması (c), (ki bu ilkelcilik akımının da göstergelerinden biridir),
- Ortaçağ Avrupa’sının halk ezgilerine benzer melodik motifleri işlemesi,
- Müziği çoğu zaman melodi ve eşlik olarak düşünmesi,
- Çarpıcı duyulan ve sert disonnanlar oluşturan <sup>91</sup>bitonal akorları (a) (ilkelcilik akımının esaslarından) gösterebiliriz.

<sup>90</sup> Creola (okunuşu Kreyola; isp. Criollas); Latin Amerika ülkelerinde, Avrupa kökenli kimse ya da Avrupa usulü yapılmış şeylere verilen isim.

<sup>91</sup> İki tona ait 5’li ya da çevrim akorun, aynı anda duyulması

a Lincoln Kirstein

# ESTANCIA

a)

Ballet en un acto y cinco cuadros

ALBERTO GINASTERA

## CUADRO I - EL AMANECER

Allegro (♩ - 120)

Introducción y escena

PIANO

*f marcato*

Örnek 43: Alberto Ginastera, "Estancia Balesi" I. Sahne "El Amanecer", ilk 4

ölçü

**Örnek 44:** Alberto Ginastera, “Estancia Balesi” I. Sahne “El Amanecer”, 27. ve 53. ölçüler arası

Yukarıdaki örneklerde görülen bitonal akorların bir benzeri ev en ünlüsü İgor Stravinsky'nin Petruşka Balesi'nde (1911) duyulur. Öyle ki; akor eser ile birlikte kimlik kazanmış ve “Petruşka Beşlisi” adını almıştır.

For my children Alex and Georgina

b)

## RONDO

on Argentine children's folk-tunes

ALBERTO GINASTERA

Allegro (♩ = 138)

PIANO

*mf* *f* *mf* *cantando*

paralel 4'lüler fa natürel paralel 5'liler kromatik hareket

fa natürel kromatik hareket

fa natürel *scherzando* mod'a yabancı ses (altere) fa natürel

*p subito* *f* *p* fa natürel fa natürel ölçü birimi değişiyor

*poco rit.* fa natürel *a tempo* fa natürel (polimetri)

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Rondo' by Alberto Ginastera. The score is in 2/4 time and is marked 'Allegro' with a tempo of 138 beats per minute. It features a piano part and a vocal line. The piano part is marked 'PIANO' and includes dynamics such as *mf*, *f*, and *mf*. The vocal line is marked 'cantando'. The score is annotated with various musical terms and dynamics, including 'paralel 4'lüler', 'fa natürel', 'paralel 5'liler', 'kromatik hareket', 'mod'a yabancı ses (altere)', 'fa natürel', 'schertzando', 'p subito', 'f', 'p', 'poco rit.', 'a tempo', and '(polimetri)'. The score is divided into several systems, each with its own set of annotations.

Örnek 45: Alberto Ginastera, "Arjantin Çocuk Şarkıları" Rondo, ilk 26 ölçü

Ginastera, kendi folkloru dışındaki etkileri müziklerinde kullanmış, bazen bunu, aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi eser adlarında da belirtmiştir. (c)

c)

**3. Creole Dance**  
Danza criolla  
Dur. 1 min. 21 sec.

Rustico (♩. = 126)

*f marcato e violento*

ostinato

ostinato

ostinato

ostinato

**Örnek 46:** Alberto Ginastera, “Arjantin Çocuk Şarkıları” “Creola Dance”, ilk 11 ölçü

Creola (Kreyola) Latin Amerika ülkelerinde Avrupa kökenli kimselere dendiği gibi, Avrupai davranışlarda bulunan, dilini başka bir kültürün dili ile karıştırmış kimselere de takılan alaycı bir lakaptır. Eser, ismi itibarıyla Latin kimlikli olmaktan kendini soyutlar. Ayrıca eşlik partisinde olduğu kadar ezgisel olarak inatçı karakteri Bartok’un ilkelci Allegro Barbaro’suna bir atıf gibidir.

Ginastera’dan kendi ülkesi sınırları dışındaki bir kültüre yakınlaşmış son örnek, yine “Piyano için 12 Amerikan Prelüdü” eserinden “Vidala”dır. Bu kısa parça, armonik yapısı sebebiyle, fazlaca Amerikan caz müziği niteliğinde duyulur.

d)

## 4. Vidala

Dur. 1 min. 2 sec.

Adagio (♩ = 52)

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*dim. e rit.*

*ppp*

Örnek 47: Alberto Ginastera “Piyano için 12 Amerikan Prelüdü” eserinden “Vidala” ilk onyedli ölçü

### Rusya

Rusya Folklorizm akımında oldukça önemli bir yere sahiptir. Dünyada Folklorizmin etkisi özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra azalmış olsa da, akım



birçok Rus besteci tarafından neredeyse yüzyılın sonuna kadar desteklenmiş, şekil değiştirerek de olsa kullanılmıştır. Dimitri Kabalevski ve Aram Haçaturyan, yapıtlarında, yüzyılın son çeyreğine kadar bu akımı yaşatmışlardır.

Akım ilk olarak Stravinsky ile ortaya çıkmış ve besteci Rusya'nın, folklorik öğeleri yeni tekniklerle kullanan öncü müzik adamı olmuştur. Rusya, tarihsel sebepler ve 19. yüzyıl sonu – 20. yüzyıl başı ülkenin iç- dış siyasi durumu nedeniyle, müzik alanında Alman ekolüne tepki geliştirmiş ve buna karşılık Ulusalçılık akımına sarılmıştır.

Ulusalçılık akımının kökleri Romantik döneme uzanır. Burada bireysel olarak hissedilen “köklere dönüş”, “memleket özlemi”, “melankolik bir geçmişe özlem” bestecileri, özlerine ait ezgileri yaşatmaya ve eserlerinde bunlara benzer temalar kullanmaya yönlendirmiştir. Romantik dönem ile filizlenen folklorik yaklaşım, 19. yüzyıl sonunda Ulusalçılık akımı olarak şekil değiştirmiş ve Rusya'da bireysel değil toplumsal bir müzikal atılım oluşturmuştur. Diyebiliriz ki; Rusya bu akımla bir anlamda müzik alanında yerini almıştır. Zira “Beşler” öncesi, Tchaikovsky gibi usta besteciler ulusal kaynaklara eğilmiş, yerel ezgileri (ya da benzerlerini) eserlerinde kullanmışlardı, ancak Alman ekolünün genel tavrından uzaklaşmamış, bu yaklaşımları sınırlı bir şekilde olmuştur. Öyle ki; Tchaikovsky<sup>92</sup> “1868'de Balakiref ve Rimsky-Korsakof ile arkadaşlığa başlar, onların halk ezgilerini değerlendirmelerine hayran kalır: Hemen “İkinci Senfonisi”nde aynı uygulamayı yapar. Ardından Balakiref'in ulusal renkleri kullanma ustalığına yaklaşan birkaç opera ve “Romeo Jülyet Fantezi Uvertürü”nü besteler. Rus Beşleri'ne yakınlığı nedeniyle eleştirmen Vladimir Stasov kendisini grubun altıncı üyesi olarak tanımlar. Ancak daha sonra Beşler, onu kozmopolit bir besteci olarak ilan edip, ulusal niteliğini kabul etmezler.”

Ulusalçılık akımının ağır topları olan Rus Beşleri (Kuşka) sonrasında, sayıca fazla besteci tarafından kabul görmüştür. Rus Beşleri Ulusalçılık akımına dâhildirler zira sadece Rus müziğiyle ilgilenmişler ve bunu yalın bir teknik ile yapmışlardır. Ancak Stravinsky ile Rusya'da etnik kaynakların kullanımı değişmiştir. Besteci aynı zamanda ilgiyi, başka tarihsel dönemlere ve başka kültürlere de çevirmiştir.

---

<sup>92</sup> Evin İlyasoğlu, a.g.e, s.175

**İgor Stravinsky**,<sup>93</sup> 46 yıllık besteleme süresinde, dönem dönem farklı müzikal akımlara dâhil olmuş, sürekli kendini yenilemiş, bu sebeple bazı eleştirmenler tarafından “birkaç yılda bir deri değiştiren timsah”a benzetilmiştir.

Stravinsky'nin müziğinde Rus kültürü ve başka ülke kültürlerine ait bazı folklorist ve/ya modal elemanları inceleyecek olursak;

- Amerikan caz müziğinden etkilenmiş, bu tarza yakın bazı eserler vermiştir. Hafif stil olan “ragtime” stiline piyano eseri “Piano-Rag-Music” bu tarzdaki eserlerine bir örnektir.

“Piano-Rag-Music,” by Igor Stravinsky  
Courtesy of <http://www.sheetmusicarchive.com>

The image shows a musical score for "Piano-Rag-Music" by Igor Stravinsky. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system is marked "M. M. ♩ = 144.", "8va alla", and "très fort". The second system is marked "8va" and "5/4 nouveau très fort". The third system is marked "p stacc." and "m.g.". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

**Örnek 48:** İgor Stravinsky, “Piano-Rag-Music

<sup>93</sup> Evin İlyasoğlu, a.g.e, s.219

- Piyanoda 4 el için yazdığı “5 Kolay Parça”dan ikinci parça “Espanola” adından da anlaşılacağı üzere İspanyol, üçüncü parça “Balalaika” Rus ve dördüncü parça olan “Napolitana” içerikleri nedeniyle İtalyan esintileri taşır.

“5 Kolay Parça”nın ikincisi olan “Espanola” oldukça hızlı bir tempoda İspanyol Flâmenko dansçısının ayak vuruşlarını ve ona eşlik eden gitarın hareketli tekniğini yansıtır. “Seconda” partisi (dört elde eşlik partisine denk gelen) ritmik yapısıyla Flamenko (İspanya’nın Endülüs bölgesine ait müzik türü) müziğini ve dansını çağırıştırır.

Secondo  
2. Española



Örnek 49: İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Española, Secondo partisi

Primo  
2. Española

1 2 3 4 *p*

A

B 1 2 *mf cresc.*

*f*

Örnek 50: İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Primo partisi

Eser özellikle “Secondo” partisinde açıkça duyulduğu üzere otantik yeri olan re notası üzerine kurulu Dorien modu ile yazılmıştır.

Secondo

The musical score is presented in five systems. The first system is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a melody with triplets and slurs. The second system continues the melody with triplets and slurs. The third system is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a bass line with slurs and triplets. The fourth system is marked 'D' and 'stacc.' and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It includes a treble clef and a bass clef. The fifth system is marked 'sf' and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It includes a treble clef and a bass clef.

**Örnek 51:** İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Secondo partisi, dorien etki

Ancak parçanın mod'un 7. Derecesi olan do notası üzerinde bir yarım kadans ile sonlanır. Diğer örneklerde görüleceği üzere parçaların yarım kadans ile sonlanması Folklorist müzik geleneğinin stilistik bir ögesi olarak besteciler arasında yaygın olarak kullanılmıştır.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano introduction marked 'f'. It includes four numbered measures (1, 2, 3, 4) and a final measure with a half cadence on the note D. The second system continues the piece with dynamics of 'f', 'mf', and 'p'. The score includes a key signature of one flat and a common time signature.

**Örnek 52:** İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, prima partisi, senkoplu ilerleyiş

Ezgiyi duyuran ve temayı teşkil eden “Prima” partisinde ise yalın ve aksak ritimlerle ilerleyen (senkoplu) bir ezgi duyulur.

Üçüncü parça olan “Balalaika” Folklorizmin ostinatolu eşlik ögesini barındırır. “Seconda” partisi başlı başına monoton ve inatçı duyulur. Balalayka (Balalaika) mandolini andıran üç telli, üçgen gövdeli geleneksel Rus enstrümanıdır. Parçanın ani dinamik değişiklikleri ile balalaykanın mandoline benzer çok telliymiş gibi yankılanan tınısı hissedilir.

Secondo  
3. Balalaika

♩ = 168

*f p f p f p sempre simile*

*mf*

A

*cresc.* *f*

B

*f p f p*

*p*

Örnek 53: İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.2 Espanola, Secondo partisi

Parçanın “Prima” partisinde ise Rus ezgilerine özgü melodik ses sınırı göze çarpar. Rus halk ezgileri genelde çok dar bir ses alnına sıkışmıştır. Ezgi bir 5’li ya da 6’lı ses aralığı içinde hareket eder. Ezginin duyulduğu Prima partisi do- la ses

aralığından dışarı çıkmaz. Parça ise do majöre denk gelen ionien mod'u ile yazılmıştır.

Primo  
3. Balalaïka

The musical score for the first system of '3. Balalaïka' is written in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 168. The dynamics are mezzo-forte (mf). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accents and dynamic markings throughout the system.

Örnek 54: İgor Stravinsky "Beş Kolay Parça" No.2 Espanola, Primo partisi



“5 Kolay Parça”nın dördüncüsü olan “Napolitana” adından da anlaşılacağı gibi dans karakteri taşır ve ritmik olarak bir <sup>94</sup>napolitenin 6/8 lik aksak ritmik içeriğini almıştır. Parçanın ritmik karakteri Prima partisinde duyulur, bu partide duyulan tema otantik yeri olan mi notası üzerien kurulu frigien mod’u ile yazılmıştır.

Primo

#### 4. Napolitana

♩ = 139

1 2 3 *mf*

1 2 3 4 5 6

A

*poco più f*

1 2

Örnek 55: İgor Stravinsky “Beş Kolay Parça” No.4 Napolitana, Primo

<sup>94</sup> İtalya'nın Napoli şehri ile anılan, güneyine ait hızlı ve iki zamanlı bir dans.

Ancak eşlik partisi yani Seconda polimodal'dir yani partinin başından sonuna kadar değişik mod'lar ile oluşmuş pasajlar bulunur. Ayrıca bu mod'ların da içinde bulunmayan çok sayıda altere ya da kaçak nota vardır. Bu da "Napolitana" başlıklı dans karakterindeki eserin klasik bir napolitenden sıyrılıp, folklorizmin esasına uyarak, yeni bir anlayış ve teknikle bestelenmesi anlamına gelir.

Secondo

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'marcato)' and 'legato'. The second system is marked 'D' and 'subito più p (legatissimo sino al fine)'. The third system is marked 'E'. The fourth system is marked 'pp'. The score features a complex rhythmic pattern with many accidentals and a mix of note values.

Örnek 56: İgor Stravinsky "Beş Kolay Parça" No.4 Napolitana, Secondo partisi

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1 20. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modal Uygulamalara Bazı Örnekler

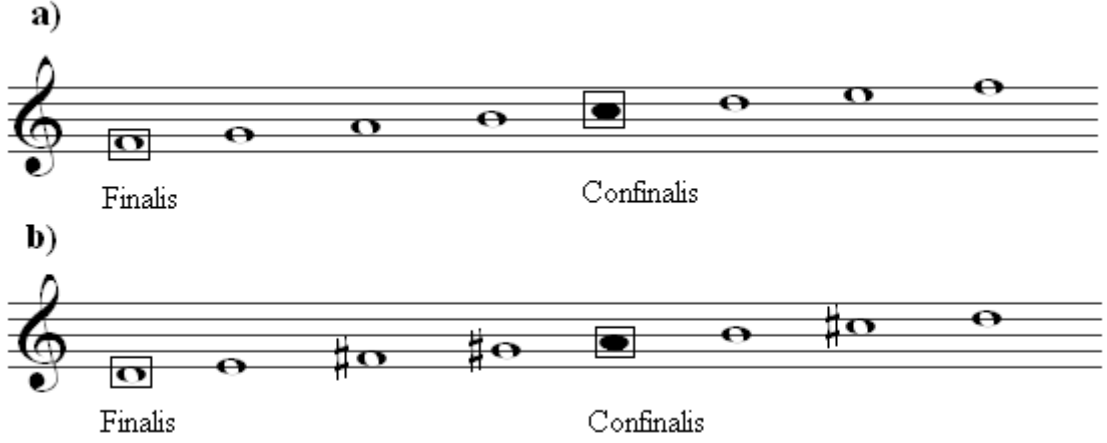
#### 3.1.1 Bela Bartok “Sonatina” (1915)

Bestecinin “Üç Transilvanya Dansı” alt başlığına sahip “Sonatina” yapıtı modal müzik yazımının tipik bir örneğidir. Bartok tarafından 1915’te yazılmış olan Sonatina üç bölümden oluşur: “Dudasok” (Gaydacılar), “Medvetanc” (Ayı Dansı) ve “Finale”. Eser, Bartok tarafından Macaristan’dan derlenmiş halk ezgilerine dayanır. Besteci eseri üç ana bölümde tasarlamıştır ancak eser içinde beş değişik halk ezgisi bulundurulur. Eser form açısından klasik bir sonat anlayışına sahip olmamakla birlikte 3 (kısa) bölümden oluşması, her bölümün kendi temasına ve ritmik – tonal (modal) karakterine sahip olması, bölümler arası bütünlük ve bölümlerinin tempolarının tipik bir sonatta olduğu gibi hızlı – yavaş – hızlı olarak sıralanmaları, dinleyicide, eser başlığında belirtildiği gibi kısa sonat anlamına gelen sonatin (sonatina) hissini uyandırır. Ancak alışıldık sonatin’lerin aksine birinci ve son bölümde mükemmel kadans ile bir kapanış (final) görülmez, bu bölümler yazıldıkları dizilerin V. dereceleri üzerinde sonlanmışlar, eserin kurgusu açısından bir bilmece oluşturmuş ve dinleyicide eserin hiçbir zaman sonlanmayacağı hissini uyandırmışlardır.

- ***Dudasok (Gaydacılar)***

Birinci bölüm olan “Gaydacılar”da Bartok karşılıklı Gayda çalan iki kişinin dansını tasvir etmiştir. Bu bölüm basit üç kesitli formda (A – B – A) yazılmıştır. Tematik yapı 4+4 ölçü olarak kurgulanmış 8 ölçülük düzenli *phrase*’lara dayanır. İlk dört ölçü minimal bir *introduction* (giriş) havasında bölümün dans olarak “chaconne”u çağrıştırmasına neden olan ostinato’lu homofonik eşlik modelini tanıtır ve bu eşlik stili bölüm boyunca devam eder. Bu dört ölçüden sonra “Re” üzerine

yazılmış lidien mod’undaki tema girer. Örnekte “fa” üzerine kurulmuş otantik lidien mod’unu (a) ve bu mod’un “re” üzerine transpoze edilmiş dizisini (b) görüyoruz.



**Şekil 40:** Fa notası üzerine kurulmuş otantik lidien mod’unu (a) ve bu mod’un re notası üzerine transpoze edilmiş hali (b)

Eserin birinci bölümünde, kısa bir *introduction* (giriş) görevi gören 4 ölçünün ardından, 5. ve 6. ölçülerde mod’un karakteristik özelliği olan 1 ton + 1 ton +1 ton olarak yapılan ilk tetrakord’u lidien mod’unun kullanımına işaret ediyor. Başlayan bu *phrase* (düzenli ya da düzensiz kugulanmış müzik cümleleri) ile aynı zamanda mod’un özelliği olarak, eser içinde en çok kullanılacak olan notası *confinalis*’in –ki fa üzerine kurulu otantik frigien’de bu do notası, mod re üzerine transpoze edildiğinde ise la notası olmakta – etkisi çokça hissediliyor.

Başta duyulan *phrase* ilk seferinde *finalis* üzerinde mükemmel kadans ile kalır ancak (son dört ölçüsünün farklı olarak) ikinci duyuluşunda toplam 16 ölçüyü tamamlayarak birinci temayı oluşturur.



**Örnek 57:** Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar) ilk oniki ölçü.

A kesitini oluşturan tema bir puandorg ile noktalanıyor. Bu aynı zamanda re notası üzerine kurulmuş frigien mod’unun “confinalis”i olan la notasının Tam Beşli (T5) aralığı üzerinde plagal etkili bir yarım kadans ile B kesitine bir yönlendirme oluyor. *Confinalis* klasik armonide çokça bir dominant anlayışına denk bir nota olarak yani dizinin en kuvvetli, en baskın ve kadans’a sürükleyen notası düşünülebilir. Ancak mod’lar tonal sistemdeki gamlar gibi tek bir kurgu düzenine (formüle) sahip değildir. Her birinin ayrı bir kuruluma sahip olması, bazı mod’larda, finalis ile confinalis’in arasında, ezgi içindeki ahengi bozacak, (14. Yüzyıldan itibaren ise çok sesli düşünüldüğünde) çok sesli yatay yazıdaki (polifoni) kurallara ters düşecek artmış dörtlüler (+4)’ler oluşturduğundan, her mod’a farklı bir dereceye denk düşer.

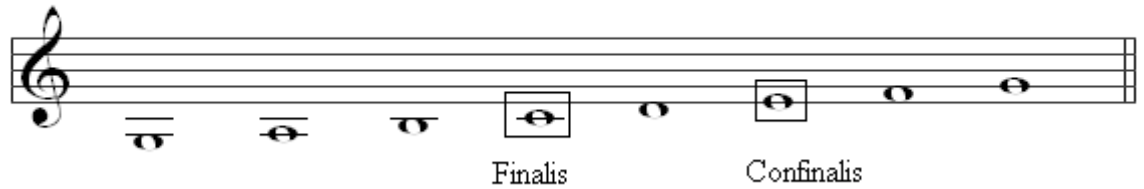


**Örnek 58:** Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar), 13. ve 20. ölçüler arası.

B kesitinin *phrase* yapısı polimetrik olarak ölçü sıralanması nedeniyle düzensizdir. Bu kesit ile birlikte A kesitindeki yarım kadanstan sonra mod değişir, kesit hipoiyonien mod’unda yazılmıştır. Ancak bu sefer besteci önceki kesitten farklı olarak, mod’u orijinal yeri olan do notası merkezli kullanmıştır.

Buradaki tema polimetrik ve düzensiz *phrase* yapısına sahip olduğundan cümle içindeki kalıplarda (kadans) tutarlılık gözlenmez. Hipoiyonien mod’u bu yüzden armonik olarak da tam olarak doğru kullanılmamıştır. Bazı ölçülerde kalıplar mod’un finalisi olan do notası ve/ya akoru üzerinde olmuşken (örneğin kesitin 3. ölçüsü) bu bazen ise yazıldığı mod’un kullanımına aykırı olarak başka derecelerde duyulmuştur.

#### Hypoionien



**Şekil 41:** Hypoionien mod’u, finalis ve confinalis notaları.

Kesitin 14. ölçüsünden itibaren hipoiyonien etkisi zayıflar ve buradan itibaren A kesitine bir köprü duyulmaya başlar.



Örnek 59: Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar), 21. ve 37. ölçüler arası.

Köprü içinde kesitin 18. Ölçüsünde başlayan zayıf zamanda aksan oluşturan ısrarlı aksak ritmin 22. ölçüde bir *augmentation*'a (nota değerlerinin arttırılması) uğradığını ve buradan itibaren hipoyonien'in confinalis'i olan mi notasının ustaca bir anarmonik hamle ile bir önceki müzikal malzeme olan re notası üzerindeki lidien mod'unun confinalisi ve bir anlamda dominantı olan V. derece akoru ile (la –do – mi) ortak bir kullanım içinde olduğunu görürüz.



Kesitin 26. ölçüsü ile birlikte artık donanım da değişir ve 30. ölçü ile birlikte tekrar A kesiti duyulur.

B Kesiti  
26. ölçü

B Kesiti  
30. ölçü

A kesitin herhangi bir varyasyona (çeşitleme) uğramadan tekrarı ile duyulduğundan sonra bölüm yine plagal etkili bir yarım kadans ile ezgide mi notasının duyulması ile sona erer.

A Kesiti  
55. ölçü

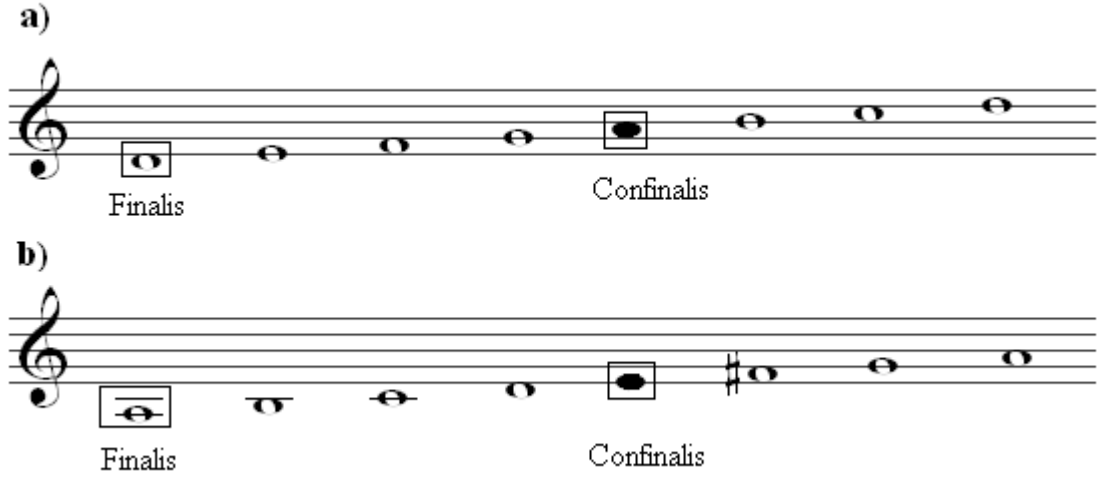
A Kesiti  
65. ölçü

**Örnek 60:** Bela Bartok “Dudasok” (Gaydacılar) 55. ve 65. ölçüler arası.



- **Medvetanc” (Ayı Dansı)**

İkinci bölüm “Medvetanc” (Ayı Dansı) adını taşıyan 20 ölçülük kısa bir bölümdür. Dorien mod’u ile yazılmıştır. Bu mod re notası üzerine kurulu otantik bir mod’dur (a), bu bölümde ise dizi la notası üzerine transpoze olmuştur. (b)



**Şekil 42:** Re notası üzerinde Dorien mod’u (otantik) ve bu mod’un la notası üzerine transpoze edilmiş hali. Her iki ses dizisinin de finalis ve confinalis notaları.

Henüz bölümün başından itibaren sıkça duyulan mi notası la üzerine kurulmuş dorien mod’unun *confinalis*’idir. Bölümün 2+2 olarak yapılmış bir *phrase* kurgusu vardır. İlk iki ölçü sonundaki kadans ile frigien mod’u hissedilse de *phrase*’ın sonlanmasıyla (4. ölçü sonunda) finalis ve dorien mod’unun ilk tetrakord’unun inici duyulmasıyla bu etki kaybolur. Donanıma yazılmamış ancak bölüm boyunca önce üst partide sonra alt partide tekrarlanan ezgi boyunca sürekli olarak fa diyez notasını sanki donanımda yer alıyormuş gibi mod’un bir parçası olarak duyarız. Bu bize bölümün görünürde, donanım sebebiyle tonal olarak gözüküğünü ancak duyuluşta tamamen modal olduğunu gösterir. Bölümün üst partisinde (piyano yazısında sağ el) başlayan ezgi ilk sekiz ölçüden sonra alt partiye (piyano yazısında sol el) geçer. Bu bölüm basit tek kesitli formda yazılmıştır.

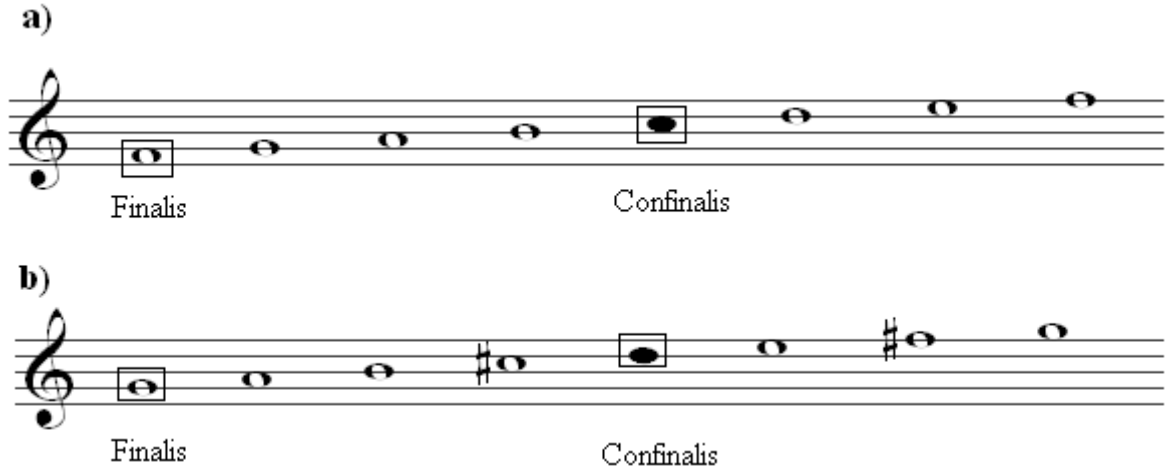


Örnek 61: Bela Bartok “Medvetanc” (Ayı Dansı), ilk 20 ölçü.

- **Finale**

Son bölüm “Finale”de, hızlı senkoplardan oluşan dört ölçümlük *introduction*’dan sonra anakruzlu olarak temayı duyarız. Temayı oluşturan 4+4 düzenli olarak kurgulanmış *phrase*’lar arka arkaya üç kere ısrarlı olarak yinelenir. Ostinato bu sefer ezginin kendisidir. Ancak bir varyasyon olarak besteci eşlik partisini her seferinde hem armonik hem de yazı sili açısından farklı olarak duyurmuştur. Son bölüm olan “Finale” ilk bölüm olan “Gaydacılar” gibi lidien mod’unda yazılmıştır. Ancak bu sefer mod re notası üzerine değil sol notası üzerine kuruludur. Mod’un bölüm içinde kullanımı, genel kuralına uygun olarak sıkça *confinalis*’ini duyurmak ve finalis üzerinde kadanslar oluşturmaya dayanır.

Örnekte fa notası üzerinde oluşmuş otantik lidien mod'unu (a) ve bu mod'un sol notası üzerine transpoze edilmiş dizilişini görüyoruz.



**Şekil 43:** Fa notası üzerinde oluşmuş otantik lidien mod'unu (a) ve bu mod'un sol notası üzerine transpoze edilmiş dizilişi.

### III (FINALE)

Allegro vivace (♩. 152-140)

The musical score is written for piano and consists of four systems of five measures each. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic. The second system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system features a piano (*p*) dynamic and a *poco cresc.* marking. The fourth system includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *sforzando* (*sf*) dynamic. The score is marked with various articulations such as accents and slurs, and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for the left hand.

Örnek 62: Bela Bartok Sonatina “Finale” (son bölüm), ilk 20 ölçü.

### 3.1.2 Bela Bartok Mikrokosmos Vol.1 no.34

Aynı zamanda usta bir piyanist de olan Macar besteci Bela Bartok'un bir piyano öğrenim metodu olarak tasarladığı "Mikrokosmos" toplam altı ciltten oluşur ve gittikçe zorlaşan ve müzikal malzeme açısından yoğunlaşan bir içeriğe sahiptir. Eserin toplamı tamamen modal bir yazıya sahiptir ve o döneme kadar gelmiş çokça müzikal stil, armoni, yazı stilini ve bölgesel müzik elemanları da barındırır; örnek olarak: Vol. 4 No.97<sup>95</sup>"Nocturne", Vol. 4 No.102 "Armonikler", Vol. 4 No.111 "Intermezzo", Vol. 4 No. 114 "Tema ve <sup>96</sup>Inversion" (Tema ve Çevrim), Vol. 4 No.115 "Bulgar Ritimleri", Vol. 4 No.117<sup>97</sup>"Bourrée" ...

Bu eserin ilk cildinde besteci malzemesi olan mod'ları özellikle, parçanın üst kısmında görünecek şekilde tanıtmış ve kullandığı mod'u adı ile belirtmiştir. Vol. 1 No.34, bestecinin bu uygulamasına bir örnektir. Frigien mod'unda yazılmıştır. Yine çok kullanılan folklorik stil elemanı olarak, bu kısa parçanın sonu mod'un beşlisi ile biter.

---

<sup>95</sup> Nocturne: Bir formu olmamakla birlikte özellikle romantik dönemde sıkça kullanılmış, gecenin karanlığında çalınmak üzere düşünülmüş, yavaş ve melankolik parça.

<sup>96</sup> Inversion: Ezgideki notaların aralık değerlerini değiştirmeden, simetrik bir şekilde tersine çevirmek.

<sup>97</sup> Bourrée: Eski bir Fransız halk dansı. Barok dönemde saray dansına dönüşmüştür. Çoğunlukla hızlı ve dört zamanlıdır.

In Phrygian Mode

En mode phrygien

Phrygische Tonart

Fríg hangsor



34\* Calmo,  $\text{♩} = 80$

*p, legato* *mf*

Örnek 63: Bela Bartok "Mikrokosmos" Vol.1 No.34

Ancak bu sefer mod'u Ortaçağ'daki otantik kullanımından uzak bir şekilde duyarız. Zira frigien mod'unun confilnalis'i olan ve sıkça kullanılması gereken do notası yerine si notasını duyarız. Zaten besteci parçanın başındaki ses dizisinde

durak yeri ve parça içindeki yarım kadansların belirgin notası olarak si notasını göstermiştir.



**Şekil 44:** Bela Bartok'un Mikrokosmos Vol.1 No.34'de eserin başına eklediği açıklama.

Parça içinde frigien mod'unun confinalis'i olan ve en sık duyulması gereken ses olan do notası 10 kere kullanılmış iken (sol el partisinde bu nota yer almaz), la notası 14 kere ve si notası ise 35 kere kullanılmıştır. Bu durumda tam kurallı bir otantik frigien hissedilmez. Parça içinde do notası "X" işareti ile, la notası "\*" işareti ile, si notası ise "□" işareti ile belirtilmiştir.

**Örnek 64:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol. No.34, frigien mod'unun uygulanma şekli.

Ancak bu sonuç frigien mod'u yerine hipofrigyen mod'unun bu parçaya daha yakın durduğunu gösterir. Zira bu mod'da finalis notası yine mi notası olmakla birlikte confinalis sesi la notasıdır. Ayrıca hipofrigyen ses dizisi yine bir diğer sık kullanılan nota olan si notası ile başlar.

#### Hypofrigien

**Şekil 45:** Hipofrigyen mod'u ses dizisi, finalis ve confinalis notaları.



Bu argümanlar doğrultusunda 20. yüzyıl'da mod'ların her zaman, Ortaçağ'da kullanıldığı gibi sıkı kurallarla işlenmediğini görüyoruz. Nitekim frigien mod'u yerine düşündüğümüz hipofrigien mod'u da tam olarak doğru kurallarıyla kullanılmamıştır. Zira bu durumda parçanın si notası ile başlaması ve kesinlikle mükemmel kadans ile yani finalis sesi olan mi notası ile bitmesi gerekir. Yine de bestecinin düşündüğü gibi genel ve güçlü bir frigien dizi parça boyunca duyulur. Aslında tam bir otantik ve kurallı mod kullanımını besteciden beklemek yersizdir, zira 20. yüzyıl müzikalitesi, çoksesliliği, armonisi ve yazım serbestisi içinde Ortaçağ'ın katı skolastik kurallarına bağlı kalmak ve o tekdüzelikte müzik oluşturmak 1900'lerin tüm kalıpları yok etmiş bestecilerine ters bir tavidir.

### 3.1.3 Bela Bartok Mikrokosmos Vol. 2 No.40

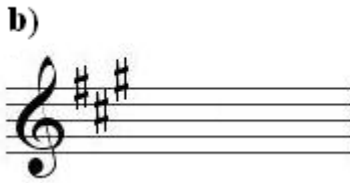
Oldukça hızlı bir tempoda çalınacak olan parça “Yugoslavya Stilinde” başlığını taşır. Parça boyunca ostinato’lu eşlik hiçbir deformasyona uğramadan, aynı iki nota ile (mi ve si notaları) devam eder. Tek kesitli kısa bir eserdir, var olan bu tek kesiti a – b – a olarak bölebiliriz. İlk üç ölçüyü ostinato’yu tanıtan kısa *introduction*, 4. ve 9. ölçüler arası “a” , 10. ve 22. ölçüler arası “b”, 22. Ve 31. ölçüler arası ise tekrar “a” olarak yinelenir.

Burada dikkati çeken en önemli ayrıntı, bestecinin diğer eserlerinde de yer verdiği donanım sırasındaki değişikliktir. Geleneksel olarak süregelmiş olan donanım sırası şu şekildeyken (a):



Şekil 46: Diyez donanım sırası

fa diyez - do diyez - sol diyez bilindiği üzere şu şekilde yazılır (b):



Şekil 47: Üç diyez içeren bir tonun diyez donanım görünümü.

Ancak bu parçada Bartok donanımdaki fa diyez - do diyez - sol diyez arızalarını şu şekilde yazmayı tercih etmiştir (c):



**Şekil 48:** Bela Bartok'un Mikrokosmos Vol.2 No.40 eserinde tercih ettiği diyez donanımı.

Bu tercihin sebeplerinden biri parçanın tonal olmamasıdır, yani parça zaten mi notası ile başlayan Majör dizi olan dört diyezli majör gam olan “mi majör” ile değil, miksolidien mod'u ile yazılmıştır. Sol notası üzerinde yer alması gereken miksolidien mod'u (a), bu parçada mi notası üzerinde şu şekilde oluşmuştur(b):



**Şekil 49:** Sol notası üzerien kurulu Miksolidien mod'u (otantik) ve bu mod'un mi notası üzerine transpoze edilmiş hali.

Dolayısıyla zaten burada tonal sistemin gerekliliği olan ve parçanın tonunu belli eden donanım zorunluluğu ortadan doğal olarak kalkar. Ayrıca burada önemli bir nokta; görüldüğü üzere portenin yukarısına yazılması gereken fa diyez ve sol diyez arızaları burada portenin aşağısına yazılmışlardır. Ancak tıpkı Ortaçağ plainchant'larında olduğu gibi ezgi bu sefer (önceki örnek olan Vol. 1 No.34'ün aksine)

bir oktav içine sıkışıp kalmış hatta var olan tek kesitin “a” partisindeki ilk phrase (ki düzensiz olarak yapılanmıştır) mod’un finalis’i ile confinalis’i arasındaki notalardan oluşmuştur. Mi üzerindeki miksolidien mod’unun finalis ve confinalis’i şu notalardır:



**Şekil 50:** Mi notası üzerine kurulu miksolidien mod’unun finalis ve confinalis notaları.

Parçada 4. ve 10. ölçüler arası kullanılan notalar ise şunlardır:



**Şekil 51:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40, 4. ve 10. ölçüler arası kullanılmış notalar.

Allegretto, ♩ = 120

40

*f*

(*La seconda volta p*)

**Örnek 65:** Bela Bartok MİKrokosmos Vol.2 No.40 ilk dokuz ölçü.

Bu demek oluyor ki bu sefer mod'un orijinal kullanımına daha yakın bir uygulama ile karşı karşıyayız.

Parçanın "b" pasajı da yine bir tam beşli (T5) aralık içine sıkışmış ancak bu sefer "a" pasajında olduğu gibi finalis notası ile birlikte duyulmamıştır. Bununla birlikte parçanın bu kısmında confinalis notası olan si notasını otantik kullanımında olduğu gibi bir durak sesi olarak sıkça duyuyoruz. Si notasının durak olarak geçtiği yerler \* işareti ile gösterilmiştir.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '10. ölçü' (10th measure) and includes a dynamic marking of 'mf'. The second system is marked with an asterisk '\*'. The third system is labeled '22. ölçü' (22nd measure) and includes a dynamic marking of 'p'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time, with a treble and bass clef. The right hand plays a complex melodic line with various intervals and ornaments, while the left hand provides a steady bass line with sustained notes.

**Örnek 66:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40, 7. ve 23. ölçüler arası.

Parça mod'un V. derecesi üzerinde kesin bir yarım kadans ile sonlanır.

22. ölçü

*p*

31. ölçü

*mf* *f*

V. derece üzerinde  
yırım kadans

Örnek 67: Bela Bartok Mikrokosmos Vol.2 No.40, 18. ve 31. ölçüler arası.

### 3.1.4 Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”

Alexander Borodin (1833-1887) yüzyılın başlarında; dâhil olduğu Rus Beşleri'nin müzikal anlayışına da uygun olarak, Rus halk ezgilerini temel malzeme edinen, kendi özgün müziği de olsa bu ezgiler gibi bir altılı aralık içine sıkışmış, çoğu zaman halk ezgileri gibi doğaçlama havasını verecek olan polimetrik modalitenin temsilcisi olmuştur. Ayrıca bu grubun içinde Fransız izlenimcilerine Mussorgsky ile birlikte en yakın olanıdır. Toplam 12 şarkıdan oluşan albümünde 7 numaralı şarkı olan “From My Tears” polimetrik olmasa da açık bir modal kullanımın ilginç bir örneğidir. Basit tek kesitli forma sahip olan eser 38 ölçüden oluşur. 2. ve 8. ölçüler arasında yer alan 6 ölçülük tematik ezgi 11. Ve 17. ölçüler arasında eşlik partisindeki fonksiyonel olmayan bir armonik değişiklik ile yinelenir. Zira bu değişiklik baştan beri var olan modal belirsizliği yok etmez. Sadece yatay olarak şan partisine bakacak olsak, 2. ölçüyü cümle başı ve 8. ölçüyü de cümle sonu, bir kadans olarak düşünersek, miksolidien mod'unun (a) do notası üzerindeki kullanımını (b) görürüz.



Şekil 52: Miksolidien mod'u ve (a) do notası üzerine tranpoze edilmiş hali (b).



**Örnek 68:** Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ilk 8 ölçü.

Ancak eşlik ile birlikte miksolidien etkisi kaybolur, bunun yerine eşlik partisi ile ortaya cümle sonunda re diyez notası üzerinde yarım kadans ile neticelenmiş bir aeolien mod’u çıkar. Re diyez notası üzerinde aeolien mod’u şu şekilde oluşur:



**Şekil 53:** Aeolien mod’u ve re diyez notası üzerine transpoze edilmiş hali.



**Allegretto.** *p*

Голос. Из слез мо - их вы - ро - сло

Ф-п. *pp*

мно - го ду - ши - стых и неж - ных цве - тов.

**Örnek 69 :** Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi ilk 10 ölçü.

Besteci kullandığı mod’u tam olarak 10. ölçüde bir tonik etkisi (I. Derece) yaratarak hissettirmiştir.

Yukarıdaki örnek cümlenin ilk duyuluşuna aittir. Aynı ezgi ikinci defa yinelendiğinde bu sefer cümle sonunda farklı bir armoni vardır.

И вздо - хи мо - и пе - ре - ли - лись в по - лу - ноч - ный

**Örnek 70:** Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi, 11. ve 15. ölçüler arası.

хор со - ло - вьев. И ес - ли мо -

*più animato e cresc.*

*più animato e cresc.*

**Örnek 71:** Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi, 16. ve 21. ölçüler arası.

20. ölçü ile birlikte aeolien etkisi bir süreliğine kaybolur ve frigien mod’unda bir pasaj kısa bir kesit olarak karşımıza çıkar. Burada frigien mod’u fa notası üzerinde değil mi notası üzerinde oluşmuştur. Bu etkiyi dört ölçü boyunca şu beş nota ile duyarız:

Şekil 54: Mi notası üzerine kurulu frigien mod’unun ilk beş derecesi.

20. ölçü "frigien etki"

*piu animato e cresc.*

хор со - ло - вьев. И ес - ли ме -

*piu animato e cresc.*

-ня ты по - лю - бивь, — ма - лют - ка, — цве - точ - ки тво -

**Örnek 72:** Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi, 16. ve 26. ölçüler arası, 21, 22, 23 ve 24. ölçülerdeki frigien etki.

28. ölçü ile artık bu kısa tek kesitin son cümlesi başlar. Burada, şan partisinde, dikkat çekici bir şekilde, çok nadir kullanılan lokrian mod’unu duyarız. Lokrien etkisi 32. ölçüdeki re  $\sharp$  (re bekar) ile hissedilir. Zira bu nota ile lokrian’ın en belirgin özelliği olan eksilmiş beşli ( $\flat$ ) tonik akorunu (ya da diğer bir ifade ile, tonik sesinin beşinci derecesi ile bir eksilmiş aralık oluşturması) duyarız. 28. Ölçü ile 34. ölçüler arasında lokrian etkisini hissettiren notalar şunlardır:

**Şekil 55:** Re diyez notası üzerine kurulu lokrien mod’unun ilk beş derecesi.

Музыкальный фрагмент из произведения Александра Бородина «Из моих слез» (Op. 12, No. 7). Фрагмент охватывает такты 22-38. Музыка в G-мажоре, 3/4 такта. Включены вокальная партия и фортепиано. Текст песни на русском языке. Музыкальные обозначения включают *rall.* и *f*. В 32-м такте отмечено «lokrian etki».

Музыкальный фрагмент из произведения Александра Бородина «Из моих слез» (Op. 12, No. 7). Фрагмент охватывает такты 22-38. Музыка в G-мажоре, 3/4 такта. Включены вокальная партия и фортепиано. Текст песни на русском языке. Музыкальные обозначения включают *rall.* и *f*. В 32-м такте отмечено «lokrian etki».

**Örnek 73:** Alexander Borodin 12 Şarkı No:7 “From My Tears”, şan partisi ve eşlik partisi 22. ve 38. Ölçüler arası.

32. Ölçü ile duyulan lokrian pasaj şan partisinde bir yarım kadans hissettirse de bu, eşlik partisi ile yerini, devam eden dört ölçü ile aeolien mod'una bırakacaktır. Ancak alışlagelmiş bir folklorik stil uygulaması olarak eser sonunda yine mükemmel kadans duyulmayacaktır.

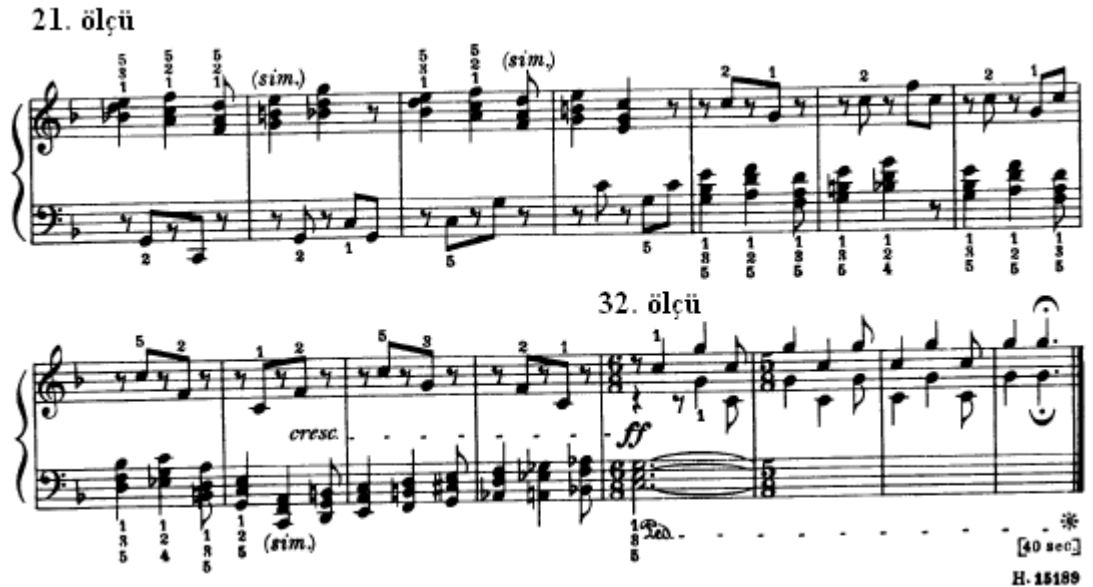
### 3.1.5 Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126

“Mikrokosmos”un beşinci cildinde yer alan eser “Change of Time” (Zaman Değişikliği) başlığını taşır. Adı ile belirtilmiş olduğu gibi parça polimetrik yani değişik ölçü birimlerinden oluşur. Parça boyunca her ölçü değişik bir zaman birimi ile gelir. Birbiri ile hiç bir simetrik bağlantısı olmayan ölçü birimleri toplam 35 ölçülük parçanın ilk 20 ölçüsü boyunca  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  ve  $\frac{5}{8}$ 'lik birimler sırasıyla ilerlemiş;



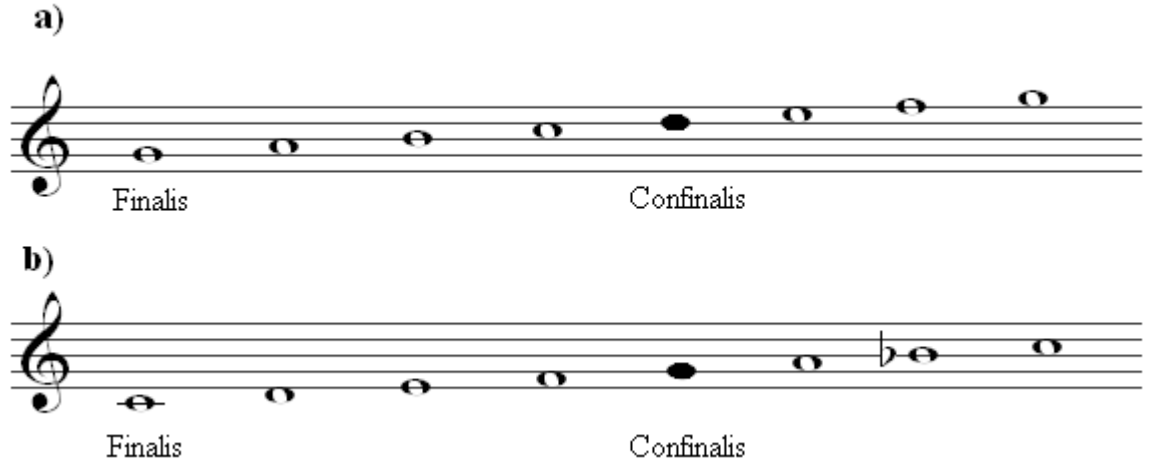
**Örnek 74:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, ilk dört ölçü polimetrik yapı.

21. ölçüden 32. ölçüye kadar  $\frac{5}{8}$ 'lik düzende devam etmiş, son 4. Ölçü olan 32. ölçü ve 35. ölçüler arası ise  $\frac{6}{8}$ 'lik bir ölçünün hemen ardından  $\frac{5}{8}$ 'lik ölçü birimi ile sonlanmıştır.



**Örnek 75:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, 21. ve 35. ölçüler arası.

Parça miksolidien mod'u ile yazılmıştır (a). Ancak bu mod do notası üzerine kurulu olarak kullanılmıştır (b).



**Şekil 56:** Miksolidien mod'u ve bu mod'un do notası üzerine transpoze edilmiş hali. Ses dizilerinin finalis ve confinalis notaları.

Parça şan partisi itibarıyla hipomiksolidien mod'u gibi gözüke de eşlik partisi olan sol el ile birlikte dikey olarak incelendiğinde, kuvvetli bir merkez nota finalis (b) yani tonik olarak do etkisi duyulur. Bunu ilk örnek olarak 1.ölçünün ilk akoru olan do – mi – mi - sol (do – mi – sol) I. derece akorunu gösterebiliriz.



**Örnek 76:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, ilk ölçüde var olan do – mi – sol akoru ve bu akorun finalis fonksiyonu.

Parça tek kesitten oluşur. “Allegro pesante” ifadesine sahip olduğundan hızlı tempoya sahiptir. İlk 8 ölçü düzenli *phrase* yapısına sahiptir ve 4+4 olarak kurgulanmıştır. Daha sonra gelen 8 ölçü ise tamamen aynıdır. Bu 4+4 *phrase* bölünmesinin tam ortasında olarak, 4. Ölçünün sonunda bir yarım kadans olarak,

kullanılan mod'un do üzerine kurulu bir miksolidyen olduğunu kanıtlarcasına sol elde, <sup>98</sup>*sfz* nüansına sahip olarak, son derece vurgulu ve belirgin bir *confinalis* yani sol notası duyarız. Ve yine bu 8 ölçünün sonunda son derece kesin bir mükemmel kadans duygusu oluşturacak şekilde yine aynı şekilde *sfz* nüansına sahip vurgulu ve kesin bir finalis olarak tonik sesi do notasını duyarız.

The image shows a musical score for Bela Bartok's Mikrokosmos Vol.5 No.126. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter. The first six measures are marked '1. ölçü' and the final six measures are marked '9. ölçü'. The score includes dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'p' (piano). The score is written for piano and includes fingerings and breath marks.

**Örnek 77:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, ilk onaltı ölçü, dinamiklerle vurgulanmış finalis ve confinalis fonksiyonları.

Parçanın bu ilk 16 ölçüsünden sonrası ise homofonik olduğu kadar polifonik olarak da analiz edilmeyi gerektirir. Zira yazıda var olan dört parti arasına sıkışmış olan esas motifin, eseri dört partili bir armoni olarak düşündüğümüzde her partide ayrı ayrı duyulduğunu fark ederiz. Artık mod değişmiş ve bir ton değişikliği olarak yani bir modülasyon hissi uyandıracak şekilde farklı bir mod'a ionien mod'una geçilmiştir. Burada ustalık müziğin bu kısmında bir modülasyon duyurmakta ve ancak kullanılan malzemeyi değiştirmeden (ionien mod'u) her parti için farklı ton merkezlerine aktarmış olmakta yatar. Nota üzerinde incelenecek olduğunda yatay

<sup>98</sup> Sfz (sforzando): müzikte bir güçlük terimi. Sesin birdenbire kuvvetlenmesi..

olarak gelen bas, tenor, alto ve soprano partilerinde temel motifin ionien mod'unun farklı bölgelere taşınarak işlendiğini duyarız.

17. ölçü

**Örnek 78:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, 14. ve 20. ölçüler arası.

Yukarıdaki örnekte siyah renkli gözükten ve x ile işaretlenmiş notalar şunlardır:

**Şekil 57:** Örnek 78'de siyah renkli gözükten ve x ile işaretlenmiş notalar.

Bu notaları bir mod'un ilk tetrakord'u gibi düşünecek olursak burada en yakın ihtimal ionien mod'u oluyor zira finalis notası ile sansibl tonik ilişkisi gibi yarım ton ilişkiye sahip iki mod vardır: ionien ve frigien mod'ları. Frigien mod'u olabilmesi için ilk tetrakordun 1 ton + 1 ton + 1 ton olarak yapılanması gerekir ki bu da mi notası üzerine inşa edildiğinde la diyez notasını gerektirecektir. Ancak diğer partilere baktığımızda la diyez notası yerine natürel la notasını görmekteyiz. Bu da, birlikte duyulduğunda partiler arası hareket göz önüne alınırsa ionien mod'una ait bir tetrakord olma ihtimalini kuvvetlendirir. Şekile bakacak olursak:

1/2 ton

**Şekil 58:** Mi notası üzerine ionien etkiyi duyuracak ilk dört derece ve sansibl etkisi duyuran re diyez notası.



Burada  ile çerçevelenmiş la notası daha önce gri renk ile belirtilmiş alto partisinde bulunur.

Yukarıdaki örnekte gri ile belirtilmiş notalar ise şunlardır:



**Şekil 59:** Örnek 78’de gri (açık) renk olarak belirtilmiş notalar.

Ve yine, yukarıdaki varsayımda olduğu gibi düşünüldüğünde kulakta, bu sefer sol notası üzerine inşa edilmiş bir ionien etkisi bırakır. Bu parti için kullanılan notaları ve sansibl-tonik ilişkisi içeren finalis notasına örnek verecek olursak:



**Şekil 60:** Sol notası üzerine ionien etkiyi duyuran ilk dört derece ve sansibl etkisi hissettiren fa diyez notası.

Burada  ile çerçevelenmiş do notası ise siyah renkli ve x işaretli notalar olarak gözükken soprano partisinde duyulur.

21. ölçüden itibaren örnekte **a)** olarak belirtilmiş işaretli sağ el partisindeki üç ölçü ve sol el partisindeki üç ölçü simetrik olarak yer değiştirmişlerdir ve miksolidien mod’una dönüldüğünün habercisidir. **b)** olarak işaretlenmiş ve daire içine alınmış motifler ise hem bir simetrik inversion örneğidir hem de tipik Bartok dörtlü ve beşlilerini duyurur. Aynı zamanda ısrarlı tekrarıyla [(b), (c), (d)] bu dörtlü ve beşliler İlkelcilerin temel malzemelerinden ostinato’yu duyurur. Parçanın sonunda ise yine az mükemmel kadans ile tonik akorunun beşlisi yukarıda duyulur.

21. ölçü

The musical score for the 21st measure of Mikrokosmos Vol. 5 No. 126 is presented in two systems. The first system shows the treble and bass staves with various rhythmic patterns. The treble staff begins with a series of chords and notes, marked with 'sim.' and '5 1 2 1 1'. The bass staff features a rhythmic pattern with notes circled and labeled 'b)', 'c)', and 'd)'. The second system continues the piece, with the treble staff showing a melodic line and the bass staff providing a steady accompaniment. The piece concludes with a 'ff' dynamic marking and a 40-second time signature. The publisher's name 'H. 42488' is visible at the bottom right.

**Örnek 79:** Bela Bartok Mikrokosmos Vol.5 No.126, 21. ve 35. ölçüler arası simetrik hareket ve ostinato.

### 3.2 20. Yüzyılın İlk Yarısında Modal Müziğin Öğeleri

20. yüzyılın ilk yarısında şekillen modal müzik daha çok Folklorist akımın etkisinde kalmıştır. Bununla birlikte, etnik öğeler de modal kavramı ile birlikte müziğe taşınmıştır. Avrupa’da hatta dünyanın çeşitli başka bölgelerindeki geleneksel halk müziğinde sıkça kullanılan *ostinato* yani ısrarlı olarak bir figürü, motifi, cümleyi ya da ritmik yapıyı kullanmak fikri bu şekilde bolca kullanılır olmuştur.

Ayrıca geleneğe bağlı kalarak mod’ları kullanmak, istenen gelenekçi, folklorist ve bestecinin stiline göre de egzotik tınının oluşmasında etkili olmuştur. Bu durumda Ortaçağ’dan kalan kontrapuntal anlayıştaki *dörtlü ve beşli aralıkların* yeni bir armonik dil geliştirmeleri de kaçınılmaz olmuştur.

Geleneksel bir uygulama olarak gözükmese de *yarım ve kırık kadanslar* da bu dönemin müzikal diline etki etmiş ve bölümleri birbirlerine bağlamaktaki kolaylığından ötürü de sıkça duyulur olmuştur.

Dönemin sonuna denk gelse de kişisel, sentetik mod üretimi, 20. yüzyılın ilk yarısındaki modaliteye katılmış ve bu dönem ile hatırlanır olmuştur.

### 3.2.1 Dörtlü Ve Beşli Aralıkların Kullanımı (Dörtlü Armoni)

20. yüzyılın ilk yarısında, mod'ları kullanmış müzik akımları olan İzlenimcilik, Egzotizm akımlarında bazı eserlerde, Folklorizm ve İlkelcilik akımlarında ise çoğu eserde dörtlü ve beşlilerden oluşan bir armonik yazı yer almıştır. Dörtlü aralıklar ile kurulmuş akor ya da melodik yapılanmalar “dörtlü armoni” adı verilen bir armonik sisteme dâhildirler. Dörtlü aralıklara dayanan bu sistemin kökeni Ortaçağ Avrupa müziğine kadar uzanır. Dönemin dörtlü ve beşli kullanımına 13. Yüzyıla ait, Pérotin (1200-?) vokal eseri “Alleluia Nativitas” ve 14. yüzyıla ait Guillaume Dufay vokal eseri (Antifon) “Ave Maris Stella”yı örnek olarak gösterebiliriz. Dörtlü ve beşli aralıklar örnek üzerinde işaretlenmişlerdir.

#### Alleluia Nativitas

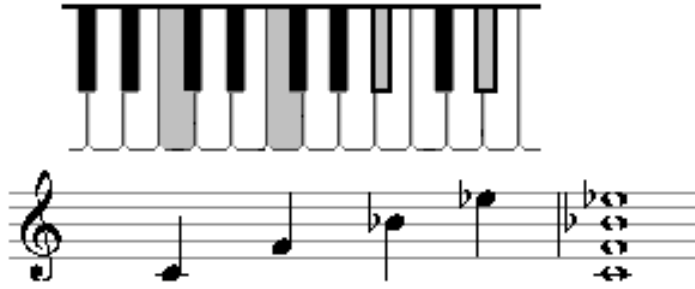
Örnek 80: 13. Yüzyıla ait, Pérotin vokal eseri “Alleluia Nativitas”dan bir kesit

#### Ave Maris Stella

Örnek 81: 14. yüzyıla ait Guillaume Dufay vokal eseri (Antifon) “Ave Maris Stella”dan bir kesit.

Ancak bu sistem yerini Rönesans ile birlikte, üçlü aralıklar ile oluşan akorlar armonisine bırakmıştır. Zira sesin fiziksel yapısı gereği içerdiği doğuşkanlar, üçlü olarak var olurlar, elde edilmek istenen en doğal tını üçlü aralıkların uyumu ile sağlanır. Bununla birlikte dörtlü aralıklar ve armonisi ise tarihsel ve kültürel sebeplerden ötürü, eskiye ait bir müziği ya da halk müziğini çağrıştırmaktadır.

20. yüzyılın başlarından itibaren Ortaçağ'ın dörtlü ve beşli aralıkları tekrar gündeme gelmiş, dörtlü armoninin şekillenmesi ve yeni müzik stillerinin oluşumunda önemli rol oynamışlardır. Ancak dörtlü armoniden kasıt sadece dörtlü ve beşli aralıkların oluşturduğu akorlara dayanan armoni demek değildir, bu akorlarla birlikte ek olarak üçlü aralıklar ve akorları da bu tür armonide yer alır. Örnekte sadece dörtlü aralıklar ile oluşmuş bir akor görülmüyor.



**Şekil 61:** Sadece dörtlü aralıklar ile oluşturulmuş akor ve klavye üzerindeki aralıksal görünümü.

Fonksiyonel armoni, diyatonik teori ya da üçlüler armonisi olarak da adlandırılan tonal armoni bir kurallar dizisine sahiptir. Gelişimini tamaladığı 300 yıllık süreçte bütünleşik (ve karmaşık) bir yapıya sahip olmuştur. Bu armoninin kesin çizgilerle çizilmiş ve kulağın karar verdiği bu yargıları (ton içinde bir kadansta sansiblin toniğe çıkması vb) dörtlü armonide yoktur. Dörtlü armonik sistem belli kurallar dizinine sahip değildir. Bu yüzden ki her besteci bu armoni ile kendi stilini daha da belirginleştirebilmiştir. Eric Satie'den Debussy'ye, Mussorsgky'den Bartok'a, Vaughan Williams'tan Copland'a her besteci bu stili, eserlerinde istediği serbestlikte işlemiştir.

Ravel "Laideronnette"ten bir kesit, dörtlüleri arka arkaya yatay ve dikey olarak kullanmıştır. Bazen ise ezginin pentatonik duyulmasına yol açacak şekilde üçlü aralık ve ikili aralığı arka arkaya getirmiş ve toplamda bir dörtlü mesafe katetmiştir. (do - mi, mi - fa = do -fa) Örnekte sağ el partisinin üçüncü ölçüsünün ikinci vuruşu buna bir örnektir.

The image displays a musical score for Maurice Ravel's "Laideronnette". It consists of two systems of piano music. The first system is marked "Piano" and "pp" (pianissimo). The tempo is indicated as  $\text{♩} = 116$ . The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The right hand part is characterized by horizontal and vertical tetrads. The left hand part provides a steady accompaniment. The second system starts at measure 6 and continues the melodic and harmonic development.

**Örnek 82:** Maurice Ravel "Laideronnette"ten bir kesit ve dörtlü akorların (melodik ya da armonik) belirtilmesi.

Alberto Ginastera'nın "Arjantin Dansları" isimli piyano eserinin ilk bölümü olan "Danza del Viejo Boyero", dörtlü kullanımın 20. yüzyıldaki kişisel bir uygulamasına örnek olarak gösterilebilir.

# DANZAS ARGENTINAS

ALBERTO E. GINASTERA

A PEDRO A. SÁENZ

## I. Danza del viejo boyero

Animato e allegro (♩=138)

PIANO

*p*

*più p*

*cresc.*

*p*

**Örnek 83:** Alberto Ginastera'nın "Arjantin Dansları" isimli piyano eserinin ilk bölümü "Danza del Viejo Boyero", ilk 19 ölçü boyunca süregelen paralel dördü ve beşli kullanımı.

The image displays a musical score for Alberto Ginastera's "Arjantin Dansları" (Danza del Viejo Boyero). The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with a *mf* dynamic marking. The second system features a *f* dynamic marking. The third system is marked *sf*. The fourth system includes a *ff* dynamic marking and a *Rit. molto* tempo marking. The fifth system is marked *a Tempo* and includes *mf* and *p* dynamic markings. The sixth system concludes with a *dim.* dynamic marking. The score is characterized by its complex rhythmic patterns, including parallel fourth and fifth intervals, and a variety of textures.

**Örnek 84:** Alberto Ginastera'nın "Arjantin Dansları" isimli piyano eserinin ilk bölümü "Danza del Viejo Boyero", 20. ve 50. ölçüler arası paralel dördü ve beşli kullanımı.



Aynı eserin 37. ve 38. ölçülerine dikkat edecek olursak, beşli ve dördlü aralıkların üst üste bindiği, üçlüsü olmayan akorların arka arkaya sıralanışını duyarız.

37. ölçü      38. ölçü

The image shows a musical score snippet for two measures, 37 and 38. Measure 37 is marked with a forte dynamic (sf) and contains a series of chords. Measure 38 is marked with a fortissimo dynamic (ff) and a 'Rit. molto' (ritardando molto) instruction. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The chords in measure 38 are complex, featuring intervals of a fifth and a fourth, which are characteristic of the dissonant harmonies discussed in the text.

**Örnek 85:** Alberto Ginastera'nın "Arjantin Dansları" isimli piyano eserinin ilk bölümü "Danza del Viejo Boyero", 35. ve 40. ölçüler arası dördlü armoni.

Dördlü akorların ton içinde düzensiz bir fonksiyon hissi oluşturmaya eğilimi vardır. Sesin doğasına aykırı bir dikey yapılanma, çoğu zaman kulakta, ton dışı bir belirsizlik uyandırır.

Aşağıdaki örnek, Rus izlenimcilerden Mussorsgky'nin "Bir Sergiden Tablolar – Baba Yaga'nın Kulübesi"ne aittir. Arka arkaya kromatik olarak çıkan dördlüler ve oluşturduğu dissonans, eserin ifadesine denk düşmektedir.

Moussorgsky — Pictures at an Exhibition  
9. The Hut on Fowl's Legs  
Baba-Yaga's Hut

*Allegro con brio, feroce*

The image displays a musical score for 'The Hut on Fowl's Legs' (Baba-Yaga's Hut) by Moussorgsky. The score is written for piano and is divided into five systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Allegro con brio, feroce'. The score features a variety of dynamic markings, including *ff*, *f*, *sf*, *mf*, *cresc.*, and *sf*. The music is characterized by a strong, driving rhythm and a complex harmonic structure, with a prominent use of chromaticism and dissonance. The score is presented in a standard musical notation format, with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano symbol.

**Örnek 86:** Mussorgsky “Bir Sergiden Tablolar – Baba Yaga’nın Kulübesi”,  
kromatik olarak çıkan dörtlüler ve oluşturulan dissonans.

Bela Bartok Microkosmos V. Kitap No.131’de “Dörtlüler” adını verdiği parça ile kendi stilinde dörtlüleri kullanmıştır.

Fourths  
Quartès Quartèn

131

Allegro non troppo, ♩ = ca 124

The musical score for 'Fourths' (Quartès Quartèn) by Bela Bartok, Microkosmos V. No. 131, is presented in five systems. Each system consists of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The piece is in 2/4 time, key of B-flat major, and is marked 'Allegro non troppo' with a tempo of approximately 124 beats per minute. The score features various dynamics including fortissimo (f), piano (p), mezzo-forte (mf), and mezzo-piano (mp). The music is characterized by parallel fourths and quartal chords, often with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes fingerings and articulation marks such as accents and slurs.

Örnek 87: Bela Bartok Microkosmos Vol.5 No.131’de “Dörtlüler” isimli parça, eser boyunca her ölçüde kullanılmış dörtlü akorlar ve paralel dörtlü yürüyüşler.

### 3.2.2 Ostinato

“Ostinato” İtalyanca’da inatçı anlamına gelir (İng. Ground). Müzikte tekrar edilen melodik veya ritmik kalıplar için kullanılır. Çoğunlukla bas partisinde görülür. Bu yüzden "Basso Ostinato" yani "inatçı bas" da denir (ing. Ground Bass). Barok dönemin “Chaconne” (Şakon) ve “Pasacaglia” (Pasakalya) gibi danslarının genel özelliğini oluşturmuştur. Genellikle dört ölçülüdür. Bu yüzden daha uzun cümlelerin kurulmasına aracı olur. İnatçı bas’ın yani bir anlamda “sürekli bas”ın üzerinde gelişen ezgi ve armoniler de bir süreklilik niteliği gösterirler. Ve belirli bir biçimi ortaya koyarlar. İnatçı bas’lı parçanın yapısında, genellikle bas’ın başka tonlarda, değişik ritimlerde ve başka partilerin çizgilerinde de belirdiği görülür.

Barok dönem danslarının bir kısmının esin kaynağı, folklorik öğelerden halk danslarıdır. <sup>99</sup>Ostinato’nun genel özelliği olarak kabul edildiği iki dans olan “Chaconne” ve “Pasacaglia” da, büyük ihtimalle 16. yüzyıla ait, İspanyol kökenli halk danslarıdır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise, mod’ların kullanımı ve folklorik öğelerin yeniden yorumlanması ile ya da müzik içindeki ifade sel nedenlerden ötürü ostinato kullanımı yeniden bazı eserlerin karakteristik özelliği olmaya başlamıştır.

Müzik içinde ifade ye bağlı olarak tasvir amaçlı kullanıma; Gustave Holst’un “Gezegenler” süitinden “Mars” bölümünü örnek olarak gösterebiliriz. “Mars” mitolojide savaş tanrısıdır, çatışmayı, disiplini ve inatçılığı temsil eder. Eserde, vürmalı, arp ve yaylılar partileri sürekli bir devinim içindedirler ve ostinato ’yu duyururlar.

---

<sup>99</sup> The New Grove Dictionary, **a.g.e**

**Allegro**

2 Piccolos  
2 Flutes  
2 Oboes  
English Horn  
Bass Oboe  
3 Clarinets in B $\flat$   
Bass Clarinet in B $\flat$   
3 Bassoons  
Double Bassoon  
6 Horns in F  
4 Trumpets in C  
2 Tenor Trombones  
Bass Trombone  
Tenor Tuba in B $\flat$   
Bass Tuba  
6 Timpani (two players)  
Side Drum  
Cymbals  
Bass Drum  
Gong  
Harp I  
Harp II  
Organ  
1<sup>st</sup> Violins  
2<sup>nd</sup> Violins  
Violas  
Violoncellos  
Doublebasses

**Allegro**

**Örnek 88:** Gustave Holst'un "Gezegenler" süitinden "Mars" bölümü, ilk beş ölçü ile başlayan ve eser boyunca kullanılacak olan ostinato ögesi; arp, yaylılar ve vurmahlılar partilerinde işaretli olarak görülmektedir.

Bela Bartok'un Microkosmos yapıtında, I. Kitap No.40 "Yugoslavya Stilinde" adlı parça, sol elinde baştan sona bir ostinato ile devam eder. Bölgenin halk ezgilerinin bir özelliğini yansıtır.

In Yugoslav Style

A la yougoslave

Jugoslawisch

Délszlávós

40

Allegretto,  $\text{♩} = 120$

*f*

*(La seconda volta p)*

*mf*

*p*

*mf*

*f*

[40 sec.]

Örnek 89: Bela Bartok Microkosmos Vol.1 No.40, sol el partisinde ostinato.

Ostinato, eserlerde sadece bir eşlik özelliği olarak yer almaz, bazen temanın kendisi de ostinato'lu bir cümle ya da motiften oluşabilir. Bartok'un Microkosmos'undan III. kitap no.95 ostinato'lu ezgi yapısına bir örnektir. Bu eser aynı zamanda dörtlüler armonisine de örnek teşkil eder. Ayrıca ostinato öğelerini incelediğimizde, örnekte yuvarlak ile işaretlendiği üzere, eşlik figürlerinin de vokal partinin başlamasıyla aynı stilde ve notalarla eserin neredeyse sonuna kadar devam ettiğini görüyoruz.

Song of the Fox  
Chanson du renard  
Fuchslied

95 a) Allegro con brio, ♩ = 120

*poco a poco più tranquillo*

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

[40 sec.]

b) Allegro con brio, ♩ = 120

A ker - tem - ben u - bor - ka, Re - á ka - pott  
I have chick - ens, fine and fat, Reynard likes them,  
Chez moi j'ai des cor - ni - chons, Re - nard les aime,

Örnek 90: Bela Bartok Microkosmos'undan Vol.3 no.95 ostinato'lu ezgi yapısı.



a ró - ka. Meg állj, ró ka, meg les - lek, A tön - lőc - be  
 I know that. But I'll catch him, just you wait, Rey-nard I will  
 nous sa - vons. At-tends! Je te guet-te - rai, En pri - son je

te - tet - lek, A tön - lőc - be te - tet - lek, Kur - ta - vas - ba  
 have you yet, Put you in - to pris-on straight, You'll be clapped in  
 te mett - rai. En pri - son je te mett - rai, En plus, je te

*poco dim. a poco più tranquillo*

ve - ret - lek. Kur - ta - vas - ba ve - ret - lek, So - ha ki sem e - reszt - lek.  
 ir - ons then. You'll be clapped in ir - ons then And you shan't go free a - gain.  
 li - e - rai. En plus je te li - e - rai, Tu ne t'ê - chappe - ras ja - mais!

*e rallentando al ca 88 Tempo I.*

*p* *f*

[40 sec.]

Örnek 91: Bela Bartok Microkosmos'undan Vol.3 no.95 ostinato'lu ezgi yapısı, son onüç ölçü.

### 3.2.3 Yarım Ve Kırık Kadanslar

20. Yüzyılın ilk yarısı modal eserlerinde cümle sonlarında ya da parça sonlarında tam olarak bitmeme hissi, yarım kalışlar yani bir anlamda yarım kadanslara çok sıkça rastlanır.

Ancak “yarım kadans” tanımı, klasik armonide cümlenin V. derece üzerinde sonlanması olsa da bu dönem eserlerinde fonksiyonel olarak kullanılan anlamında değil, sadece verdiği ifade ile özdeş kullanılmıştır.

Yarım kadans, eser içinde parçalar bir dizi olarak, birbirlerine peşi sıra ekleniyorlarsa, besteci tarafından bir anlamda bağlantı, köprü ünitesi olarak düşünülmüştür. Bu anlamda bir eserin iki bölümü arasında da bir ortak bölge, ya da geçiş akoru olarak düşünülebilir. Zira çoğu zaman farklı iki mod ile yazılmış iki bölüm arasında bağlantı kurmak zor olabiliyordu. Mod’ların gamlar gibi aynı kurulum forülüne sahip olmamaları, farklı durak notaları olmaları ve farklı ifadelerde diziler olmaları buna en büyük sebeptir.

Bartok “Sonatina”da I. bölüm “Gaydacılar” re notası üzerinde kurulu lidien mod’unun V. derecesi üzerinde sonlanır. Buradaki akor, ikinci bölüme geçerken, anarmonik bir modülasyonun duyulmasına yol açar. İkinci bölüm “Ayı Dansı” la notası üzerine kurulu dorien mod’u ile yazılmıştır. Birinci bölüm üst partide mi notası ile biterken, ikinci bölüm aynı notayla başlar ama mod ve eşlikteki fonksiyon değişmiştir.

The image displays a page of musical notation for Bela Bartok's "Sonatina" I. Bölüm (Gaydacılar) and II. Bölümlerin (Ayı Dansı). The score is written for piano and features two systems of music. The first system is titled "(MEDVETANC) (BEAR DANCE)" and is marked "Moderato (♩=80)". The second system is marked "allargando" and "pesante". The notation includes various musical symbols such as dynamics (sf, mf, pp), articulation (accents, slurs), and fingerings. There are several boxed areas highlighting specific musical phrases, likely related to the half-cadences mentioned in the caption. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

**Örnek 92:** Bela Bartok "Sonatina" I. Bölüm (Gaydacılar) ve II. Bölümlerin (Ayı Dansı) sonunda duyulan yarım kadanslar.

İzlenimcilerden modal eserlerde yarım kadansa bir örnek verecek olursak, Debussy'nin "Altı Antik Yazıt" eserinden I. bölüm olan "Yaz Rüzgârının Tanrısı

Pan'ı Çağırarak İçin'e değinebiliriz. Eserin sonunda sol notası üzerinde dorian mod'unda mükemmel kadans görülse de, fonksiyonel anlamda fa üzerinde bir ionien mod'unda bir yarım kadans duyulur

The image displays a musical score for Claude-Achille Debussy's "Pan'ı Çağırarak İçin" (I. bölüm). The score is written for two staves, 1ª and 2ª. The first system shows the piano part with a "Poco rit." marking followed by "1º Tempo" and "p doux et égal". The second system shows the piano part with "Retenu" markings and "più p" and "pp" dynamics. The score is written for two staves, 1ª and 2ª.

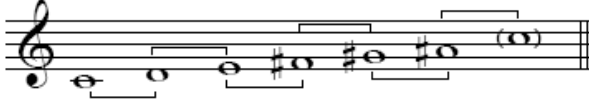
**Örnek 93:** Claude-Achille Debussy "Altı Antik Yazıt" eserinden I. bölüm "Yaz Rüzgârının Tanrısı Pan'ı Çağırarak İçin", eser sonunda duyulan yarım kadans.


### 3.2.4 Kişisel Olarak Oluşturulmuş Mod'lar (Sentetik Mod'lar)

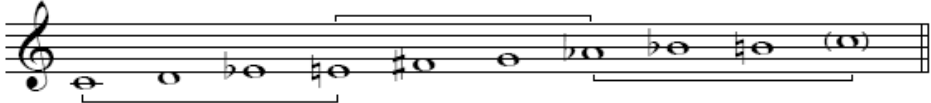
Tonalitenin giderek etkisini kaybetmesi, yerini ton dışı uygulamalara (atonalite), pentatoni gibi egzotik dizilere ve yeniden gündeme gelen mod'lara bırakması yeni dizi arayışlarını da bestecilerin gündemine getirmiştir. Bu uygulamanın en bilineni, Olivier Messiaen'e aittir. Besteci yüzyılın ilk yarısının sonlarında kendi kişisel dizilerini oluşturmuş ve eserlerinde kullanmıştır. Kendi yazdığı kitabı olan "Müzikal dilimin Tekniği" (Technique de Mon Langage Musical) müzikal stilini; hint ritimleri ve ragaları (hint makamları) kullanım şekli, poliritmik ve izoritmik ölçülerini (pedal ritmik), ritmik notasyonunu, melodik çizgisini, ezgiyi geliştirme yöntemlerini ve kendi oluşturduğu mod'larını ve polimodal kullanımınlarını anlatmıştır.

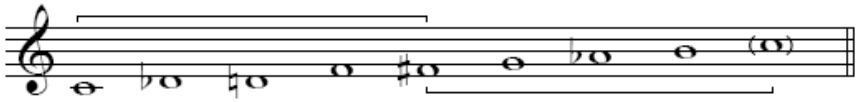
Mod'ları oluştururken simetrik bir düzen kullanmış, her birini kendi içinde simetrik gruplara bölmüştür.


## 7 Messiaen Modu

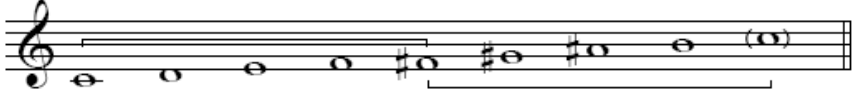
Mod 1 

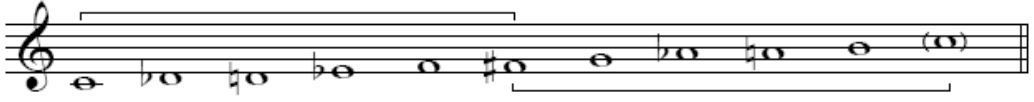
Mod 2 

Mod 3 

Mod 4 

Mod 5 

Mod 6 

Mod 7 

\_\_\_\_\_ - Simetrik Grup

**Şekil 62:** Olivier Messiaen'in oluşturduğu yedi sentetik mod, simetrik tetrakord ve pentakord'lar (dörtlü ve beşliler).

Bu mod'ları ise başka sesler üzerinde yeniden inşa ederek (modes a transpositions limitées) türetmiştir. Dizilerin içindeki simetrik grupları aynı şekilde sıralandırarak üç transpoze mod daha oluşturmuştur.

### Birinci transpozisyon



### İkinci transpozisyon



### Üçüncü transpozisyon



**Şekil 63:** Olivier Messiaen'in oluşturduğu yedi sentetik mod'una ilave olarak bu mod'lardan türettiği üç sentetik mod.

<sup>100</sup>Bu şekilde yazılmış eserlerine, keman, klarinet ve piyano üçlüsüne yazdığı "Foullis d'Arcs-en-ciel Pour l'Ange Qui Annonce La Fin du Temps"ı örnek olarak gösterebiliriz.

---

<sup>100</sup> Olivier Messiaen, **Technique de Mon Language Musical**, Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris, 1966,s.87

326

*Fouillis d'arcs-en-ciel,  
sur l'Ange qui annonce  
la fin du Temps*

**Rêveur, presque lent**

Violon  
(sur le Ré)  
*f* *expressif*

Clarinette  
en Sib  
*ppp*

Piano  
*pp*

*And. (etc.)*

**Örnek 94:** Olivier Messiaen, keman, klarinet ve piyano üçlüsü için “Fouillis d’Arcs-en-ciel Pour l’Ange Qui Annonce La Fin du Temps”, ilk 3 ölçü.



## SONUÇ

Bu araştırma projesi boyunca, modların yapıları, tarihsel gelişimleri, dönemlere göre kullanımları incelenmiş ve bu şekilde üretilen eserlerin analizleri yapılmıştır.

Çalışma içinde mod'ların, tarihsel gelişimine ters olarak, 20. yüzyılın ilk yarısında mod'ların tekrar gündeme gelerek, çeşitli müzik akımlarının temel malzemesi olarak kullanıldıkları, otantik kullanımlarından uzak ve kullanım kurallarından arınmış sadece yalın ses dizileri olarak kullanıldıkları ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte mod'ların, 20. Yüzyılın ilk yarısında, Ortaçağ kilise müziğinden bağımsız, halk müziğindeki kullanımına yakın olarak, ritm, ısrarlı düşünülmüş (ostinato) motif ya da müzikal elemanlar, yarım ve kırık kadanslar gibi, bu müziğin öğelerini de beraberinde getirdikleri ve bestecilerin kompozisyon stillerini etkiledikleri görülmüştür.

Tarihsel olarak varlıklarının çok eski dönemlere dayanması, hatta müzik tarihinin çıkış noktasında yer almaları, birçok besteci tarafından 19. yüzyılın fazlaca yapay bulunmuş Romantizm ve İzlenimcilik akımlarına tepki olarak ortaya çıkan İkelcilik akımında önemli bir öge olarak yer almalarına yol açtığı görülmüş, çalışma boyunca çeşitli eserlerden kesitlerle örneklenmiştir.

Modların Antik Yunan müziğinin ve bu dönem müzik kuramının temelini oluşturmaları da egzotik ilgiye sahip bestecilerin, eserlerinde mitolojik hikayelerden esinlenirken ya da bu hikâyelere atıfta bulunurlarken, gereken tınıyı yakalamalarına yardımcı olmuşlardır. Örnekleme yöntemiyle Debussy'nin "Syrinx" ya da "Pour Invoquer Pan, Le dieu du Vent d'Été" eserlerinde gösterilmiştir.

Kimi eserlerde, bazen bir modal dizinin tamamı değil, sadece onu çağrıştıracak şekilde bir tetrakordu (çoğu zaman ilk tetrakordu) ya da ilk beşlisi kullanılmış, bu şekilde eserlerde herhangi bir tonik bağlantısı olmadan, herhangi bir belirli mod'u ya da tonu çağrıştırmadan, mod'lardan yararlanılabildiği ve bu şekilde İzlenimcilik akımının ihtiyacı olan belirsizlik ve sadece bir "an" hissinin yakalandığı görülmüştür.

Sonuç olarak, mod'lar 20. Yüzyılın ilk yarısındaki müziğın önemli bir er parçaları olmuş, incelendiğı üzere İzlenimcilik, Egzotizm, Folklorizm ve İlkelcilik akımlarında kullanılmışlardır. Eserlerden analizler ile incelenmiş olan kullanım şekillerinin ise, ortaya çıktıkları Antik Yunan'dan ve sıkı kurallara bağlandıkları Ortaçağ'dan farklı olduğu gösterilmiştir.

## BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- Stanley Sadie **The New Grove Dictionary of Music and Musicians:**  
London, , Macmillan publishers limited, 1980.
- Say, Ahmet **Müzik Tarihi**, Ankara, Ahmet Say/Müzik Ansiklopedisi  
Yayımları, 2006.
- Feridunoğlu, Z.Lale **Müziğe Giden Yol**, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 2004
- West, M.L **Ancient Greek Music**, Oxford University Press, 1992
- Özgür, Ülkü **Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına**,  
G.Ü. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, sayı 2  
(2001)
- Opsopaus, John **Greek Esoteric Music Theory, The Greater and Lesser  
Perfect Systems**, 1999  
<http://www.cs.utk.edu/~Mclennan/BA/GEM/GEM-GLPS.html>
- Smith, William, Wayte, L.L.D. William, Marindin, G.E  
**A Dictionary of Greek and Roman Antiquities**, 1890;  
<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.0063&query=id%3D%234688;>
- Winters, Ross **Dolmetsch Online Dictionary**  
<http://www.dolmetsch.com/defsc1.htm>
- Say, Ahmet **Müzik Tarihi**, Ankara, Ahmet Say/Müzik Ansiklopedisi  
Yayımları, 5.Basım 2003

- Grout, Palisca      **A. History of Western Music** New York, 1988
- Society for Music Theory  
**Music Theory Online**  
<http://www.societymusictheory.org/pipermail/smt-talk/2003-May/000876.html>
- Sachs, Curt      **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, İstanbul 1965, Milli Eğitim Basımevi
- İlyasoğlu, Evin      **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1994
- T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Web Sitesi  
**Uygarılıkların Beşığı: Anadolu**, 2005;  
<http://kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F0097BFEA5D815DAC9C9E>
- The Columbia Encyclopedia  
**The Columbia Encyclopedia Online Edition** 6. Baskı, 2007;  
<http://www.questia.com/PM.qst;jsessionid=HXjWpJkNfn2MFspLbMxHZNTRwhlRWZlYQn80kRQKtHJwV2nvCTB!152698363?a=o&d=112849622>
- Merlier, Melpo      **Etudes de Musique Byzantine, Le Premier Mode et Son Plagal**, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935, Paris
- Boufidis, Yannis      **Byzantine Music and The Opus**,  
[http://www.boufidis.gr/presentation\\_small.html](http://www.boufidis.gr/presentation_small.html)

Orthodoxia Radio and Kelfar Technologies

**Byzantine Music Through the Ages, 2002-2007;**

<http://www.kelfar.net/orthodoxiaradio/byzantine.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Octoechos>

<http://en.wikipedia.org:80/wiki/Nenano>

Raasted, Jørgen

<http://www.biocrawler.com/encyclopedia/Nenano,2005>

Ioannis Zannos

**Ichos und Makam: Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der Türkischen Kunstmusik.** Bonn, Orpheus Verlag, 1994

Encyclopedia Britannica **Encyclopedia Britannica Online Edition**

<http://concise.britannica.com/oscar/print?articleId=110124&fullArticle=true&tocId=64521>, 2008 Encyclopædia Britannica, Inc.

Fustier, Paul

**La chifonie: Esthétique Musicale et Répertoire,**

<http://pagesperso->

[orange.fr/paul.fustier/d%E9part\\_general/Vielle/viellem%E9di%E9vale/chifonie.htm](http://pagesperso-orange.fr/paul.fustier/d%E9part_general/Vielle/viellem%E9di%E9vale/chifonie.htm)

Broughton Simon

**World Music: The Rough Guide.** London: The Rough Guides, 1994.

Kusumadinata, R. Machjar Angga

**Ringkĕsan Pangawikan Rinĕnggaswara.** Jakarta:

Noordhoff Kollff, 1950

- Hugh, Brent      **The influence of Javanese Gamelan Music on Claude Debussy's Piano Music,** 1998,  
<http://brenthugh.com/debnotes/gamelan.html>;  
<http://brenthugh.com/debnotes/debussy-gamelan-analysis-table.pdf>
- Scott, Derek B      **Orientalism and Musical Style,** Critical Musicology Journal, A Virtual Journal on the Internet,  
<http://www.leeds.ac.uk/music/Info/critmus/articles/1997/02/01.html#eg05>
- Say, Ahmet      **Müzik Ansiklopedisi,** Ankara, Ahmet Say/Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1985  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Romanian\\_Folk\\_Dances](http://en.wikipedia.org/wiki/Romanian_Folk_Dances)
- Frogley, Alain      **Oxford Dictionary of National Biography,** Williams, Ralph Vaughan, Oxford University Press, 2004 — online edition 2006
- Encyclopædia Britannica Online  
**Gustav Holst,** 2006, Britannica.com webpage: B-GH,  
<http://concise.britannica.com/ebc/article-9367245/Gustav-Holst>
- <http://www.gustavholst.info/compositions/listing.php?work=19>
- Messiaen, Olivier      **Technique de Mon Language Musical,** Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris, 1966

