

ÇAĞDAŞ BESTECİLERDEN BELA BARTOK'UN  
MİKROKOSMOSLARININ TAŞIDIĞI MÜZİKAL DEĞERLER VE  
BU YAPIDA ÖRNEK ESERLER  
YAZILMASI

Yüksek Lisans Tezi

Başak Burcu TANER

Danışman: Dr. Yusuf MİRİŞLİ

Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müzik Anabilim Dalı

Afyonkarahisar  
Şubat-2007

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

### ÇAĞDAŞ BESTECİLERDEN BELA BARTOK'UN MİKROKOSMOSLARININ TAŞIDIĞI MÜZİKAL DEĞERLER VE BU YAPIDA ÖRNEK ESERLER YAZILMASI

Başak Burcu TANER

Müzik Anabilim Dalı

Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat-2007

Danışman: Dr. Yusuf MİRİŞLİ

Bu araştırma; ulusal müziğin oluşturulmasına önemli katkılar sağlayan çağdaş dönem bestecilerinden Bela Bartok'un Mikrokosmoslarının müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşıdığını ortaya koymak ve bulgular doğrultusunda yapılacak yeni araştırmalara, yazılacak yeni eserlere bilimsel bir zemin hazırlamak amacı ile yapılmıştır.

Araştırmada, durum tespitine yönelik bir model esas alınmış, veriler müzikal çözümleme, kaynak tarama ve gereken yerlerde mülakat yoluyla elde edilmiştir. Betimsel yöntemler yardımıyla da çözümlenerek yorumlanmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde, kullanılan yönteme ilişkin bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde; araştırmaya temel teşkil eden müziğin tanımı, müziğin gelişim sürecinin çeşitli devirler ve ekoller açısından incelenmesi yapılmış, Bela Bartok'un hayatı, eserleri ve müzik fikri ortaya konulmuştur.

Üçüncü bölümde ise; Bela Bartok'un Mikrokosmoslarının müzikal yapısının ( Tonal-Modal anlayış, kuruluş, armonik ve ezgisel yapı, tartımsal özellikler, piyano yazısı, form ve tartım yönünden) çözümlenmesi yapılmış ve elde edilen verilerden faydalanmak suretiyle piyano için örnek eserler oluşturulmuştur.

**ABSTRACT****MUSICAL VALUE OF CONTEMPORARY COMPOSER BELA BARTOK'S  
MICROCOSMOSES AND COMPOSING SUCH WORK OF ARTS IN THIS  
STRUCTURE**

Başak Burcu TANER

Music Department

Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

February-2007

Advisor : Dr. Yusuf MİRİŞLİ

This research aims to put forward musical features of Microcosmoses composed by the contemporary composer Bela Bartok who had very important contribution to national music and to prepare a scientific background for new researches and for new works of art in the light of findings.

In the research, a model is taken to determine the situations. Data are obtained with methods of musical analysis, literature scanning and interviewing where necessary and commented by analysis, with the help of descriptive methods.

Information regarding the method used is explained in the first section of the study. In the second section, definition of the music that is the base of the study is given, and the development process of the music has been examined according to various ages and schools; and life, works and musical idea of Bela Bartok is put forth. In the third section, analysis of the Microcosmos of Bela Bartok (as regards tonal-modal understanding, construction, harmonic and melodic structure, rhythmic characteristics, piano writing, form and rhythm) were performed, and works for piano were created by making use of the data obtained.





## ÖNSÖZ

"Çağdaş bestecilerden Bela BARTOK'un Mikrokosmoslarının taşıdığı müzikal değerler ve bu yapıda örnek eserler yazılması" adlı bu araştırmanın tüm aşamalarında içten destek ve yardımlarını esirgemeyen piyano, kompozisyon hocam ve danışmanım Dr. Yusuf MİRİŞLİ'ye; her türlü bilgi alışverişi yaptığım, kaynaklarını esirgemeyen ve bana yön veren Öğr. Gör. Adem ÖZTÜRK'e, araştırmada fikirleriyle bana ışık tutan Yrd. Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN'e, araştırmadaki notaların bilgisayar ortamında yazılmasında yardımlarını esirgemeyen Okt. Uğraş Önal BURÇ'a ve her türlü maddi manevi desteğini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

## ÖZGEÇMİŞ

***Başak Burcu TANER***

Müzik Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

### **Eğitim**

Lisans : 2005 Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı  
Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı

Lise : 1999 Ankara Cumhuriyet Lisesi

### **Kişisel Bilgiler**

Doğum Yeri ve Yılı : Ankara, 26.08.1983

Cinsiyet : Bayan

Yabancı Dil : İngilizce

## İÇİNDEKİLER

*Sayfa*

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii

## BİRİNCİ BÖLÜM

I. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem cümlesi.....	1
1.2. Alt problemler.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Sayıtlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Yöntem.....	3
1.7. Araştırmanın Modeli.....	3
1.8. Evren ve Örneklem.....	3
1.9. Verilerin Toplanması.....	3
1.10. Verilerin Çözümlemesi.....	4

## İKİNCİ BÖLÜM

II. ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ.....	5
2.1. Müziğin Tanımı.....	5

2.2. İlkçağ Dönemi .....	6
2.3. Ortaçağ Dönemi .....	6
2.4. Rönesans Dönemi .....	6
2.5. Barok Dönemi.....	7
2.6. Klasik Dönem.....	9
2.7. Romantik Dönem .....	11
2.8. Yirminci Yüzyıl Dönemi.....	13
2.9. Bela Bartok'un Hayatı .....	18
2.10. Bela Bartok'un Başlıca Yapıtları.....	20
2.11. Bela Bartok'un Müzik Fikirleri.....	20

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III. BULGULAR VE BULGULARIN YORUMLANMASI .....	23
3.1. Bela Bartok'un Mikrokosmoslarının Müzikal Yapısının Çözümlemesi ....	23
3.2. Çözümlemeden Elde Edilen Değerlere Göre Piyano İçin Eserler Yazılması	64

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

IV. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	73
4.1. Sonuçlar .....	73
4.2. Öneriler .....	75
KAYNAKÇA.....	77
EKLER.....	78

## BİRİNCİ BÖLÜM

### I. GİRİŞ

Bu araştırma, 20. yüzyıl müziğinin önemli isimlerinden, Macar bestecisi, virtüöz piyanist, müzik bilimcisi Bela Bartok'un piyano metodu olan Mikrokosmoslarının müzikal açıdan ne tür özelliklere sahip olduğunu ortaya koymak ve bulgular doğrultusunda yazılacak yeni eserlere bilimsel bir zemin hazırlamak amacı ile yapılmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde, kullanılan yönteme ilişkin bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde; müziğin tanımı, müziğin gelişim sürecinin çeşitli devirler ve ekoller açısından incelenmesi yapılmış, Bela BARTOK' un hayatı, eserleri ve müzik fikri ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde ise; Bela BARTOK' un Mikrokosmoslarının müzikal yapısının ( Tonal-Modal anlayış, kuruluş, armonik ve ezgisel yapı, tartımsal Özellikler,piyano yazısı, form ve tartım yönünden ) çözümlenmesi yapılmış ve elde edilen verilerden faydalanmak suretiyle piyano için örnek eserler oluşturulmuştur.

#### 1.1. Problem Cümlesi

20. yüzyıl bestekarlarından Bela BARTOK'un Mikrokosmosları müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşımaktadır?

#### 1.2 Alt Problemler

1. 20. yüzyıl bestekarlarından Bela BARTOK'un Mikrokosmosları tartım yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

2. 20. yüzyıl bestekarlarından Bela BARTOK'un Mikrokosmosları form yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

3. 20. yüzyıl bestekarlarından Bela BARTOK'un Mikrokosmosları armoni yönünden ne tür özellikler taşımaktadır?

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Müzikte 20. yüzyıl, ulusal müziğin yaratıldığı, halk müziğinin gündeme geldiği bir dönemdir. Herşeyden önce halk arasında söylenip çalınan müzik, gün geçtikçe ölmekte olduğundan arşivlenip kaydedilmesi gerekmektedir. Ülkemizde, uluslararası Türk müziği çalışmaları 1922 yılında Rauf Yekta tarafından ele alınmaya başlanmıştır. Daha sonraları 1936 yılında Bela Bartok'un ülkemize gelmesiyle halk müziği çalışmaları daha derin boyutlar kazanmıştır.

20. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Bela Bartok, halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir müzik dokusu içinde birleştirmekle çağımıza yeni renkler kazandırmıştır.

Bela BARTOK, ilk kuşak çağdaş Türk müziği bestecilerinin ulusal müzik oluşturmasıyla, Türk halk ezgilerini araştırma ve arşivleme konusunda önemli çalışmalar yapan öncü besteciler arasındadır.

Bela Bartok'un yazmış olduğu Mikrokosmosları onun bütün müzikal aşamalarını özetlemektedir. Ulusal müziğin oluşumuna önemli katkılar sağlayan Bela Bartok'un Mikrokosmoslarını incelemek, bestecinin fikir yapısını ortaya koymak açısından büyük önem taşımaktadır.

### **1.4. Sayıtlar**

Bu araştırma; şu temel sayıtlara dayanmaktadır:

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

II. Araştırmanın örnekleme evreni temsil eder niteliktedir.

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

### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu araştırma;

I. 20. yüzyıl çok sesli çağdaş müziği ile,

- II. Bela Bartok' un hayatı ve müziği ile ilgili ulaşılabilen kaynaklar ile,
- III. Bela Bartok' un Mikrokosmosları ile,
- IV. Bela Bartok' un Mikrokosmoslarının müzikal yapısının çözümlenmesi ile,
- V. Bela Bartok' un incelenen Mikrokosmosları sonucunda, elde edilen veriler kullanılarak oluşturulan, örnek piyano eserleri ile sınırlıdır.

### **1.6. Yöntem**

Bu araştırmada, elde edilmek istenen verilere ulaşabilmek için ilgili kaynaklar araştırılmış, eser analizleri yapılmıştır.

### **1.7. Araştırmanın Modeli**

Bu araştırmada 20. yüzyıl bestekarlarından Bela Bartok'un Mikrokosmoslarının müzikal yapı bakımından ne tür özellikler taşıdığına ortaya konulması amacı ile, tarama modeli çerçevesinde betimleme (survey) yöntemi kullanılmıştır.

"Survey yöntemi; olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduklarını betimlemeye çalışan incelemelerdir" (Kaptan, 1995:95).

Araştırmada, bu yöntemle mevcut durum aynen yansıtılmaya çalışılmaktadır.

### **1.8 Evren ve Örneklem**

Araştırmanın evrenini, Bela Bartok' un piyano için yazdığı Mikrokosmosları oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise; evrenin tamamı ulaşılabilir ve incelenebilir olduğundan, evrenin tamamından oluşmaktadır.

### **1.9. Verilerin Toplanması**

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

### **1.10. Verilerin Çözümlemesi**

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



## İKİNCİ BÖLÜM

### II. ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

#### 2.1. Müziğin Tanımı

Kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Değişik perspektiflerle, müzik araştırmacılığında estetiğe, felsefeden sanat kuramına çeşitli alanlarda pek çok müzik tanımı yapılmıştır. Kimi tanımlar kavramsal düzeyde kalırken, kimi tanımlar müziği oluşturan öğeleri de içererek daha somuta yönelme eğilimi gösterirler.

Sözgelimi, Karlheinz Stockhausen müziği "...İnsana en derinden işleyen ve ondaki en asal telleri titreştiren bir ortamdır." (Stockhausen, 1974:34) diye tanımlarken müziğin nasıl algılandığıyla sınırlı kalır.

Buna karşılık Petit Robert; "Müzik, süresel bir birimi tınlayan öğeler aracılığı ile örgütlemeye yarayan belli kurallara (ki bunlar zaman ve yere göre değişir) göre sesleri birleştirme sanatıdır." (Nattiez, 1990:41) tanımı yapar.

Bu iki örnek arasındaki temel bir farklılık; birinci tanımın algılayana göre, demek ki müziği dinleyene, ikincisinin ise "yaratana"ya, müziği yapana yönelik olmasıdır. Ayrıca müzik Stockhausen 'e göre "Ortam", Petit Robert'e göre ise "Sanat" tır. Her tanım müziği belli bir açıdan ele alıp o açığa uygun düşen özelliklerini öne çıkartır.

Bu düşünceler ışığında müziği; "Seslerle düşünme, sesler aracılığıyla yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı" (Selanik, 1996:2) olarak tanımlayabiliriz.

Müziğin gelişim süreci, çeşitli devirler ve ekoller açısından incelenir. Devirleri ayırt edici özellikleri bakımından aşağıda verilen dönemlerle tanımlamak mümkündür:

## 2.2. İlkçağ Dönemi

Say, ilkçağ dönemini anlatırken efsaneleri vurgulamıştır. İlkçağda insanlar, müziğin çeşitli gereksinimlerden ortaya çıktığı kanısındadırlar.

“İnsana özgü bir sanat olan müzik ilkçağda yalnızca melodi ile ritimden bileşik, şiir ve dansla da karışık durumdadır. Bu devirde yaşayan insanlar, içinde buldukları fiziksel şartların etkisi ve baskısı altında müziğin doğuşunu bazı efsanelere bağlamışlardır. Hatta şarkı söyleme tekniğinin konuşma tekniğinden daha önce oluştuğu düşünülür.” (Say, 1992:874)

## 2.3. Ortaçağ Dönemi

Selanik, bu dönemde çağın müziğinin din ve kilise altında olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, dindışı müziğin bu etki altında gelişiminin hızla ilerleyemediğinden söz etmektedir.

“Bu dönem müzik bakımından ayrı bir devir değildir. Köklerini ilkçağa saldı gibi, dallarını yeniçağa uzatmıştır. Çok sesli müzik ağır adımlarla ilerlemeye çalışmasına rağmen, bu devirde egemen olan müzik tek seslidir. Avrupa' da bütün düşünce ve sanat dünyası, dinin ve kilisenin nüfuzu altındadır. Din dışı halk müziği, kendi yolunda ağır bir şekilde gelişmekle birlikte, Avrupa müziğini hazırlamış olan çok sesli müzik hareketleri, daima kilisede ve kilise adamları tarafından gerçekleştirilmiştir. Hıristiyan felsefesiyle iç içe olduğu için, beden hareketleri dışlanmıştır.” (Selanik, 1997: 58)

## 2.4. Rönesans Dönemi

XIV. yüzyıl, yeni bir müzik anlayışını doğurmuştur. Bu dönemde müzik, yeni makamlar, ritimler ve kontrpuan şekillerini beraberinde getirmiştir. Rönesans devrinin yeni müzik anlayışına “Ars “Nova”(Yeni Sanat) adı verilmiştir.

“Rönesansta müzik tarihi açısından önemli gelişmeler olmuştur. Bunların başlıcaları şöyle sıralanabilir:

1. Arka arkaya dizilmiş dörtlü, beşli ve oktav aralıklarının yerine, üçlü ve altılı aralıklardan yapılmış Falso Bordone yerleşmiştir. Bunun arkasından gelen kontrpuan, gelişmiş ve en yüksek noktasına varmıştır.
2. Teksesli müzik, bu devirde yerini çok sesli müziğe bırakmıştır.
3. Dinsel duyguları ifadeye yarayan kilise makamları, kilise dışında yerlerini majör ve minör tonlara bırakmıştır.
4. Modülasyon (makamdan makama geçme tekniği) meydana çıkmıştır.
5. İlkçağ geleneklerine dönüş araştırmaları yapılırken, müzikli tiyatro icat edilmiştir.

6. Ortaçağda sadece din duygusu ifade edilirken, Rönesans'ta insanlık duygularına yer verilmiştir.
7. Müzik yazıları (notalar) açıklık kazanmıştır. Gittikçe küçük nota değerleri kullanılmıştır." (İlyasoğlu, 1996:16)

XIV. yüzyılda üç sesli kompozisyonlara geçilmiştir. Bu beste formlarının en önemlisi "motet" tir.

"Rönesanstaki müzik sisteminin başlıca özelliklerden biri de kromatik yarım seslerin sıkça kullanılmasıdır. Kromatik sisteme ait kurallar dört maddede toplanabilir:

1. Arka arkaya dizilmiş bir takım seslerden sonra bir yarım sesle bir tam ses geldiği zaman, bunların yerleri değiştirilip yarım ses sona getirilir.
2. Bir nota, bir tam ses inip tekrar eski yerine çıkarsa, bu tam ses yarım sese çevrilir.
3. Eğer bir nota, bir minör üçlü çıkıp tekrar eski yerine inerse, üçlü perdesi yarım ses tizleştirilir.
4. Bitişik derecelerle yapılan bir kadans'ta, sondan bir önceki notayla sondan iki önceki nota arasında yarım ses bulunduğu zaman; bu yarım ses, sonuncu ile sondan önceki nota arasına konur." (Say, 1992:878)

## 2.5. Barok Dönemi

Rönesans ve Klasik dönem arasında yer alan Barok dönem, özünde "saray sanatı"dır. Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra soylular Barok çağda kültürel anlamda egemenliklerini ilan etmişlerdir.

"Rönesans, kent kültürünün sanatsal yaşamda söz sahibi olmaya yöneliydi. Bu egemenlik yarışı, getirdiği nice yenilikten sonra, 17. yüzyılda soylular sınıfının toparlanmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat artık soyluların beğenisini karşılayacaktır. Rönesansın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatı, 18. yüzyılda duraklayarak yerini, günümüz sanat anlayışına bile egemen olan burjuva öznelliğine bırakmıştır." (Say, 1997:174)

"Geniş aralıkları kullanan, çalgılar arasına ya da çalgılarla sesler arasında karşıtlıklar kuran bu gösterişli müzik, süslemeler, eksen değişimleri, karşıtlıklar ve beklenmedik öğelerle doludur". (Say, 1992:159)

"Barok sanatın özellikleri şöyle özetlenebilir: " Varlıkların güzelliğinden duygusal bir etkilenim ön plandadır ve barok anlayış bu etkiyi ayrıntılarıyla gözcü alıcı biçimde işler. Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür, abartmalı bir biçimcilikten yanadır; işçiliğe, sanatla ustalıkla önem verir. Yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devinim duygusu arasında dinamik bir

gerilim vardır. İnsanın ölümlü bir varlık ya da evrende bir noktacı olması, Barok sanatı başlıca çelişmesine götürür: *Hiçlik duygusu*. Bir yanda gösteriş ve görkem merakı, öte yanda yaşamın kısıklığı ve insanoğlunun evrende bir zerrecik olarak yer alışması..." (Say, 1997:174)

İlyasoğlu, Barok dönemdeki sanat dallarının ve mimari yapıtların birbirlerine paralel olarak gelişme gösterdiklerine değinmiştir. Ayrıca bu dönemdeki müzik anlayışının güç ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu belirtmiştir.

"Barok müzik; sık sık ton değiştirmesi, uyuşumsuz ve karmaşık armoni yapısı, yapay melodileriyle dengesi zor kurulan, hareketi sınırlı bir müziktir. Oysa, 17. yüzyıl başından 18. yüzyıl ortasına dek yazılan müzik, ne diğer çağlardan daha biçimsiz, ne aşırı düşlemsel, ne abartılı, ne karmaşık, ne de eğri büğrü bir inci benzeridir. Ancak sanatın tüm dallarında Barok, bu çağa özgü bir başlık olarak günümüze dek taşınmıştır. Barok müzikteki duygusal abartı, aynı dönemin mimari yapıtlarıyla karşılaştırılabilir. Bu dönemde kocaman, devasa alanların ve süslü katedrallerin yapıldığı, aşırı süslemeye önem verildiği görülür. Örneğin; Roma'daki San Pietro meydanı ve katedrali, barok döneminin bir ürünüdür." (İlyasoğlu, 1996:25)

"Uzun cümleli, süslü, zaman zaman karmaşık ve gösterişli bir anlatım sergileyen bu dönem eserlerinde kontrpuanla homophone yazının birlikte kullanılması, dolgun ve ihtişamlı bir üslubun biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Burada kullanılan homophonie sözcüğünün anlamı, eşlikli tek sestir. Ezgiyi yorumlayan parti ön plana çıkar, öteki sesler eşlikçi durumunda kalır. Majör ve minör tonlileleri kullanılır. Çok ses hesapları dikey olarak yapılır. Müzik biçimlerinde kesinlik eğilimi, belli formların ortaya çıkmasını hazırladı: süit, sonat, konçerto, konçerto grosso, fugue, aria, recitativ... gibi." (Selanik, 1996:68)

Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle, (gürlük) müziğin ifade kazanması Barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler de ilk kez bu çağda ortaya çıkar.

"Rönesans'ın ideal ses anlayışı, bağımsız seslerin yarattığı çok seslilik ilkesine dayanır. Barok dönemin ideal sesi ise, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin yalın bir armoni aracılığıyla birleştirilmesinden doğar. Barok dönem ile birlikte bir kapanış tümcesi, birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten güçlü bir durgu, kadans doğmaya başlar. Çalgı müziği Barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar." (İlyasoğlu, 1996:27)

Barok dönem, geride bıraktığı dönemlere göre birçok yeniliği beraberinde getirmiştir.

"Kontrapunt yazısına bir tepki olarak eşlikli tekses (monodi) evrimi belirmiş ve kontrapuntun yerini armonik yazı almaya başlamıştır. Bu arada kilise tonları

giderek majör ve minöre bırakmıştır. Bu dönemin armonik özelliklerini aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

- Kullanılan gereç üç sesli akordur. (bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir.)
- Akorsal 5'li akrabalığı başta gelmektedir. (3' lü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür.)
- Kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir.
- Armonik yazıda ilk kez, 17. yüzyılın başlarında armonik yürüyüşlerin (mars armonik, sequenz), yüzyılın ortalarında napoliten akorlarının (N.N6) ve öncülerin (anticipation) kullanıldığı görülmektedir." (Cangal, 2002:281)

## 2.6. Klasik Dönem

Barok dönemin sona ermesiyle müzik, kapılarını Klasik döneme açmaktadır.

Bu dönem J.S.Bach'ın ölümüyle başlayıp, Ludwig Van Beethoven'ın ölüm tarihi 1827'ye kadar sürmektedir. Bu dönem Klasik çağ olarak tanımlanmaktadır.

"Bu çağa, eski Yunan ve Roma sanatındaki sadeliği, dengeliği ve duruluğu getirdiği ve yaşattığı için bu ad verilmiştir. Müzik tarihinde "Klasik" denilince dar anlamıyla "Viyanalı Klasikleri" dönemi ve onun üç bestekarı olan Haydn, Mozart ve Beethoven akla gelir. Bu bestekarların eserlerinde, konu, biçim ve armoni yönünden tam bir açıklığın ve kusursuzluğun ön planda tutulduğu görülür". (Cangal, 2002:289)

Bu dönem büyük yeniliklere öncülük etmiştir. İlyasoğlu, atılan adımları şu şekilde anlatmaktadır:

"Klasik Çağ, operada Gluck 'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven' in müziğe sundukları yeni solukla tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı; sonatın, kuartetin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olan müziğin bestelendiği çağdır. Eski Yunan ve Roma sanatındaki klasikleşmiş geleneği yeniden yaratmaya çalışmak, klasik değerleri örnek alıp, aynı kusursuzlukta, yüzyıllar boyu değerini koruyan, güncelliğini yitirmeyen yapıtlar ortaya koymak anlamına gelmektedir. 18. yüzyılın ortasında sanatçılar tıpkı Rönesans 'ta olduğu gibi yine Eski Yunan klasiklerine eğilmişler, onların değerlerini kendilerine ölçüt almışlardır. Bu arada 1748 yılında Pompei Kalıntıları bulunur ve sanatçılar bunları kendi çalışmalarına aktarırlar. Klasik tarih Mitoloji ve Felsefe, Opera konusu olarak etkinleşir. Eski çağların klasik kültürü kusursuz olarak tanımlandığından, herhangi bir şeyin "Klasikleşmiş" olduğunu söylemek, onun kendi benzerleri arasında bir örnek oluşturacak kadar mükemmel olduğunu anlatır." (İlyasoğlu, 1996:52)

"Klasik dönemde, uzun cümleli, süslü ve çokça kontrapuntal yazıya dayalı Barok Çağ üslubu, yerini daha parlak, sade ve net bir sanata bırakmıştır. Bu üslup daha az dolgun fakat daha akıcıdır. Kontrapuntal yazının yerini alan homophone yazı, partilerden birinin daha belirgin olmasını gerektirmektedir. Yedili akorlara bile az

rastlanan bu dönem armonisi oldukça sadedir. Kontrapuntal yazı ise tam olarak terk edilmemiştir. Gerek Klasik dönemde, gerek daha sonraki dönemlerde usta bestekarların elinde özellikle enstrümental olarak kullanılan Chorale tekniği, tematik devölopmanda derin bir anlatım aracı olmuştur.” (Selanik, 1996:130)

“Klasik dönemde netlik endişesi her şeyin üstündedir. Müzik cümleleri yalın ve nettir. Temaların Barok çağa göre daha kısa ve net olması, biçimsel uygulamaları da etkilemiştir. Klasik dönemde, orkestraların tını, nüans, volüm, ritm kontrastları, anlatım özellikleriyle ilgili bütün sorunların, gelecek yüzyılında yararlanacağı biçimde deneysel çalışmalarla çözümlendiğini biliyoruz. Yalın ve kesin kuramlarla sonuçlanan bu çalışmalar, Klasik dönemde orkestranın tek bir çalgı gibi kullanılabilmesine ve böyle algılanabilmesine olanak verdi. Ayrıca, çalgıların ses ve ritim özelliklerine göre kullanılışı ve topluluklarda taşıdıkları sorumlulukların bilinçli ve yararlı bir tarzda belli ölçülere bağlanmış olması, Klasik dönemde virtüözitenin olağanüstü gelişmesine yolu açmış oldu. Orkestral kreşendo ve dekreşendo yaygınlaştı, anlatıma yumuşak ve esnek bir özellik kazandırdı.” (Say, 1997:297)

“Klasik dönemde gelişme gösteren en önemli çalgı biçimi sonat'tır. Bu dönemde yaratılan en önemli biçim ise, önceki yılların senfonisinden farklı olan senfonidir.” (İlyasoğlu, 1996:52)

İlyasoğlu ve Selanik, Klasik dönemin yapı taşları olan sonat ve senfoniye bizlere şu şekilde aktarmışlardır:

“Sonat, Klasik dönemin en önemli çalgı biçimidir. Sonat biçimi senfoni, konçerto ve oda müziğinde de kullanılmıştır. Klasik sonat biçimi üç veya dört bölümden oluşur: Genelde her bölüm kendi içinde serim, geliştirme ve yeniden-serim kurgusundadır. Bölümler çabuk-yavaş-çabuk temposundadır. İlk bölümde temayı oluşturan malzeme karşıt armonilerle sunulur. İkinci bölüm bir lied havasında olup aynı malzemeye yeni temalar eklenerek değişik yolda geliştirilir. Modülasyonlarla dramatik yoğunluk kazanılır. Üçüncü özetleme bölümü, birincinin yinelenmesidir ama bu kez temel bir armonik değişikliğe uğramıştır. Oda müziğinde sonatlardan sonra kuartet en gözde biçimdir. Klasik dönem müziğinin başlıca özelliği, öz ve biçim arasında kurduğu dengedir.” (İlyasoğlu, 1996:55)

“Klasik dönemin en önemli biçimi Senfonidir. Bu biçimi bulan Alman bestecileri değildir. Ancak Mannheim okulunun çalışmaları, senfoninin gerçek kişiliğini saptamış ve onu geliştirmiştir. Senfoni, klasik dönemin en önemli biçimi olduğu, Alman bestekarları da Senfoniye mükemmel ve kesin biçimini kazandırdıkları için Klasizmin beşiği Almanya sayılır.” (Selanik, 1996:130)

“Klasik çağın armonik özellikleri şöyle özetlenebilir:

1. Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri klasiklerin genel özellikleridir.
2. Barok çağ armonik yapısında görülen 5'li akrabalığı ve kadans ilkesiyle açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür.
3. Barok çağın sürekli bas yöntemi tamamen ortadan kalkmış, akordan oluşturan partiler eksiksiz olarak yazılır olmuştur.

4. Klasik çağda "Alberti bası" çok sevilmiş ve özellikle piyanoda, ezgiye yapılan eşliklerde, bolca kullanılmıştır.
5. Klasik bestekarların eserlerinin, özellikle ağır bölümlerinin sonlarında, çoğunlukla tonik akoru içinde geciktirmeler görülür. Bu geciktirmeyi bir önceki akor olan dominant akoru hazırlar.
6. Klasik müziğin sanatsal temeli karşıtlığın temelinde görülebilir. Klasik müzik; akor renginin, armoninin, ritmin, fakat her şeyden önce motif-tema cinsinin sürekli olarak birbirini izleyen karşıtlığı içinde bir hayatiyete sahiptir.”(Selanik, 1996:131)

## 2.7. Romantik Dönem

Sadelige ve anlaşılabilirliğe önem veren Klasik dönemin son bulmasıyla XIX. yüzyıl, özgürlüğe ve duygusallığa ağırlık veren Romantizm akımına kapılarını açmış bulunmaktadır.

“Romantizm, 18. yüzyılın sonuyla 19. yüzyılın başında Avrupa’da ortaya çıkan ve 19. yüzyıla egemen olan Edebiyat, Felsefe, Sanat ve Siyaset alanlarında kendini gösteren bir dünya görüşüdür. Romantik teriminin kökeni 18. yüzyıl sonu Alman yazarlarının romanesk çağa duydukları özleme dayanır. Romantik akımın müzikteki belirgin özellikleri "aşlında var olmayan bir şeylere duyulan özlemi yansıtmaması, klasik çağın biçim ve kalıplarına sırt çevirerek özgürce biçimlendirmeye yönelmesi, imgelem ve duyguya ağırlık vermesi, armonik yazıyı geliştirip genişleterek tonalitenin sınırına dayanması, renk ve çalgılama araştırmasını yoğunlaştırıp sonuçlarını değerlendirmesidir.” (Cangal, 2002:293)

“Ritmik yaklaşım, "psikolojik durum"ları belirginleştiren vurgularla, senkoplularla zenginleştirilmiş, çoksesliliğin ritmik dilimleri, modern müziğin sınır bölgesine kadar ulaşmıştır. Romantizmin özellik temeli üzerinde yükselen ritm anlayışının, bestecisine göre değişen özellikler taşıdığı da söylenebilir.” (Say, 1997:340)

Romantik müzikte melodi ve ritim anlayışını özetlemek gerekirse; uzun, kesintisiz melodik çizgilerin ve iki çeşit ritmik kalıbın kesiştiği çapraz ritimlerin egemen olduğu söylenebilir.

Romantik akım, diğer dönemlere göre birçok farklılıklar göstermektedir. Romantizmdeki serbestlik ilkesi, yeni anlayışları da beraberinde getirmiştir.

“Romantik akımın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayrı kılan başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: Uzun, duygulu cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin farklılığını duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması. Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşım, Romantik

müzikte abartı, düşlem ve coşkuya dönüşür. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar verir.” (İlyasoğlu, 1996:81)

İlyasoğlu'nunda belirttiği gibi, Klasik dönemin sonlarına doğru besteciler eserlerinde Romantik döneme yakınlaşmışlar, bu döneme zemin hazırlamışlardır. Bu dönemde ses; saf ve katıksız bir şekilde yönelme çabasıdadır. Romantik dönemde besteciler, tempo ve nüans işaretlerinde karmaşıklık ve kalabalıklık yaratmaya çalışmışlardır. Anlaşılammaktan korkan sanatçılar, tempo ve nüans işaretlerine geniş bir özgürlük tanımışlardır.

Romantik armoni; Klasik armoniyi, kromatizm, alterasyon, anharmonik ile sürdürerek atonalite'nin sınırlarına dayandırmıştır. Sekvens tekniği ve kadans izlekleri vb. romantik armoniyi ıstıtmıştır. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları, Liszt ve Wagner'de olduğu gibi, tonu uzak akorlara götürmüş, böylece çeşitli ruhsal durumların ifadelendirilmesini sağlamıştır.

“Melodi öylesine önemsenmiştir ki, iki kuşak sonra Richard Strauss bile "Schubert müziğinin incelenmesi" gerekliliğini söylemiştir. Melodik çizgiyi belirleyen eski kurallar bir yana atılmış "ruhsal açılımın" ifadelendirilmesi esas sayılmıştır. Tema oluşumu, Schubert'in *Büyük Senfoni'sinde* "tehlike", "sıkıntı", "ateş" gibi olguların anlatımında, aralıkların daraltılması ve kromatik çizginin yinelenmesiyle sağlanmıştır.” (Say, 1997:342)

“Klasik armonide belli bir ton doğrultusunda yol alan müzik, parçanın sonunda yine baştaki temel tona döner. Klasik biçimde en baştaki motifin en sonda yinelenmesine *reexposition* adı verilir. Romantik armonide ise, müziğin dokusu daha yoğundur. Melodik çizgi yoğun ses kitlesinin üstünde havada yüzercesine yol alır. Müzik sona yaklaşır gibi olup birkaç kez yeniden düşlere dalar, ana temadan yeniden uzaklaşır. Kadans, durak noktası, klasik biçimindeki bir yapıt için çok yalın ve belirgindir. Oysa romantik yapıtta akorlar gerilim içinde kadansı oluştururlar ve bir türlü parçanın sonuna, durak noktasına varılamayan bir duygu egemen olur. Klasik besteci yapıtını yazmaya oturmadan biçimini tasarlamış, armonik yapıyı, giriş, gelişme ve durak noktasını belirlemiştir. Romantik bestekar için böylesi kalıplar söz konusu olmadığından içinden geldiği gibi dalgalanıp duygularını aktardığı sürece sözünü uzatabilmektedir. Armonik dokuda uyumsuz akorlardan kaçınılmaz. Uyumsuz sesler kromatik aralıkların yardımıyla dramatik bir anlatım sunar. Tonalite kavramı da genişletilmiştir. Bir tondan diğerine hazırlıksız geçişlere yine dramatik etkinlik uğruna göz yumulur. Majör tonlar yerine minör tonları kullanmak, özellikle büyük senfonilerde, daha gizemli ortam yaratmaktadır. Ayrıca minör tonun içinde kromatik aralıklara ve değişken armoniklere daha kolay yer verilebilmektedir. Önceki dönemden, C.P.E. BACH, HAYDN ve MOZART, minör tonları kullanıp romantizme hazırlık yapan bestekarlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış senfonilerin yüzde yetmiş minör tondadır.” (İlyasoğlu, 1996:85)



Doğayı ve evreni ancak içten bir müziğin yansıtabileceğini ya da yaşatabileceğini savunan romantikler, doğal seslere yakın tınıları yeğlemişlerdir. İlkel bir korno olan av borusu, şövalyelerin, kalelerin ve av'ın anlatımında; flüt, kırsal tabloların betimlenmesinde; klarnet ise, ilkçağın çağrıştırılmasında kullanılmıştır.

Romantiklerin evren kavrayışı, materyalizminde etkisiyle "ünsal büyüme" denilebilecek sonuçlar doğurmuştur. Bunun örneği büyük orkestralarda ve kalabalık korolarda görülebilmektedir. Berlioz, özlemine duyduğu "dev orkestra"ya yeni tını renkleri katmak için antik çalgıları da sokmuştur. Dinsel ve törensel anlatımlar için tuba ve trombonlar kullanılmıştır.

“Romantiklerin tarihsel yaklaşımı da ilginçtir: Önceki dönemlerin müziğine o çağın anlayışıyla bakmamışlar, kendi gözlükleri arkasından değerlendirmek istemişlerdir. Romantiklerin ilgisini özellikle Barok çağ çekmiştir. Liszt'in ve Busoni'nin Bach uyarlamaları bu yaklaşımın örneklerindedir. Cesar Frank, Barok Çağ'ın *Prelüd, Koral ve Füg'ünü* öykünerek piyanoda "org tını"sına yaklaşmayı deneyen yapıtlar yazmıştır.” (Say, 1997:340)

## 2.8. Yirminci Yüzyıl Dönemi

20. yüzyıl, uluslararası sanat müziğinin yüzlerce yıl egemen olan yapı taşlarının birer birer yıkıldığı, bu müzik türündeki tüm geleneksel öğelerin tekrar ele alınması sonucu yeni kavramların ortaya çıktığı bir dönemdir.

Bu dönemi; çağdaş müzik, modern müzik, yirminci yüzyıl müziği ya da yeni müzik olarak adlandırabilir. Ayrıca, deneyler evresi olarak tanımlamakta mümkündür. Geçmiş dönemlere göre birbirinden bağımsız ve farklı gelişen birçok özelliği vardır.

“20. yüzyıl; bilimde, teknolojiye ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramalar çağıdır. Müziksel gelişim, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılmasını dayatmıştır. Bu olağandır; çünkü, insanın tanımında eskiyle yetinmek değil, yeniyi yaratmak vardır.” (Say, 2003:468)

Bu bağlamda, yirminci yüzyıl müziği birçok akım ve stilleri beraberinde getirmiştir. Bu akım ve stiller şunlardır:

“Ekspressiyonizm (Anlatımcılık, dışavurumculuk), Neo klassizm (Yeni klasiklik), Bartok'un öncülük ettiği halk müziği gereçlerinin sanat müziğinde modern bir anlayışla değerlendirilmesi yönelimi, tekniğin ve endüstrinin gücünü yansıtmayı temsil eden Fütürizm (Gelenekçilik) gibi başlıklar

altında toplamak olanaklıdır. 1950 sonrası eğilim ve tekniklerin, Dizisel müzik, Elektronik müzik, Aleotorik (Rastlantısal ), Geç-Dizisel müzik, Post modern müzik gibi adlar taşıdığını bilmekte yarar vardır.”(Say, 2003:471)

Aslında beste tarihi hep bir yenileşme ve çağdaşlaşma tarihidir. Ancak; bestenin uzun gelişim çizgisi içinde çağdaşlaşma, yenileşip değişme niteliği son yüzyılda hızlanmış, pek çok değişiklik, kısa bir süreç içine girer olmuştur.

Debussy'nin 1892-1894 yılları arasında yazmış olduğu “Bir Pan’ın Öğleden Sonrası” adlı yapıtının ortaya çıkmasıyla bestenin tüm öğelerinde değişim olayı daha hızlı ve kesin bir biçim almaya başlamıştır. Debussy'nin söz konusu yapıtının seslendirilmesi tüm beste eleştirmenlerince çağdaş bestenin başlangıç tarihi sayılmaktadır.

“Debussy Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, Stravinsky, Schönberg ve Hindemith’de bir Espressivo karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantıları yadsımıştır.” (Say, 2003:468)

“20. yüzyıl müziğinde tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamış, ya da özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, antik makamlar (modlar) yeğlenmiştir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak ton dışı/tonsuz (Atonal) ezgi kavramına ulaşılmıştır. Bundan da öte, ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenmiştir.” (Say, 2003:469)

Say’ında vurguladığı gibi, 20. yüzyıl müziğinde belli bir tona bağlı kalma kavramı ortadan kalkmış, ezgi kavramında ise belli bir ton gözetilmeksizin özgürce müzik yapılmış, hatta ezgisizlik bile bu dönem müziğinde yerini almıştır.

“Tonal armoninin tonik ve dominant gibi çatıkları eski dönem müziğine bırakılmıştır. Uygu çeşitleri artırılmış, giderek tonal yönleme göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilmiştir.” (Kütahyalı,1981:20)

“Teknik açıdan bakıldığında, (Tartım, Ezgi, Armoni, Biçim ve Doku gibi öğeler göz önüne alındığında,) çağdaş müziğe kazandırılan yeniliklerin, belirli bir gelişim mantığını izlediği ve bir çok yeniliğin geçmişe dayalı olduğu görülür. Örneğin, çağımızda çok kullanılan bir yazı tekniği, temanın yineleme sırasında sondan başa doğru okunmasıdır. Bu teknik, çağımızdan biraz farklı bir yaklaşımla 14. yüzyılda bile kullanılıyordu. (Guillaume de Machault <Ma Fin est Mon Commencement) (<Başım Sonumdur> sözleriyle başlayan Yengeç Kanon.) (History Of Music in Sound-<Sesli Müzik Tarihi> plakları, Cilt III, yüz 1, Bant 5) Teknik gelişim açısından , çağımız ile geçmiş arasındaki en önemli ayrılık, yeniliklerin müzik sanatına büyük bir hızla sokulması, bunların özümsemesi

için, belirli bir zaman aşımının bırakılmamasıdır.”(Kütahyalı, 1981:18)

Bu dönemde müziğin içeriği önemli bir yer tutmaktadır. Müzik; kişinin bunalımlarını, çağın gerilimlerini, hızlı yaşantısını ve kaygılarını yansıtır.

Daha da önemlisi artık güzeli anlatmak ve dinleyicinin hoşuna gitmek zorunda değildir. Çirkin olanı da rahatlıkla anlatabilir. Önemli olan etkili bir anlatım ve inandırıcı olmaktır.

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

- 1- Çağdaş ezgide majör ile minör diziler bırakılmış, ya da büyük bir özgürlük içinde kullanılmıştır. Yeni anlatımda ezgisel yönden başvuru olan yollar ise şunlardır:
  - a) Pentatonik dizilerin kullanılması (Ravel: Piyanolu Üçül, ikinci Bölüm, Bartok: <Pensilvanya akşamları>).
  - b) Ortaçağın kilise makamlarına yeniden yer verilmesi (Ravel: Yaylı Dördül, birinci bölüm: Frigya makamı, Bartok: Birinci Piyoano Konçertosu, Birinci Bölüm: Doryan makamı).
- 2- Yalın bir ezgisellik veya ezgi gelişimine dayalı bir kuruluş (yapı) gözetiliyorsa, dizi anlayışı yürürlüğe girer. Ya ezginin yapısında dizisellik egemen olur, ya da belirginleşen ezgi veya motif dengeseerliğı çağnştırarak nitelikteyse, eşlik seslerinde dizisel yöntem anlayışı yürürlüğe girer, veya en azından ezgiyi oluşturan seslerle kakışma yaratabilecek bir veya birkaç ses birlikte işittirilir. Böylece:
  - a) Dengeseerliğın kalıplaşmış etki ortamından kolay bir sıyrılış sağlaması ve bir sesin, kakışma yaratacak başka seslerle birlikte duyurtulmasının daha dikkat çekici, daha parlak bir tınlayış getirmesinin gözetilmesi.
  - b) Yığın seslerin çoğalıp azalması, aralıkların sıkıştırılıp genişletilmesi, en tizden en pese dek tüm seslerin birlikte renk ayrımları gözetilerek ve belirginleştirilerek duyurtulması, yığının bölümleştirilmesi, bir öbeğın durağan, öteki öbeğın buna karşıt olarak hızlanan, yavaşlayan devinimler içinde bulunması, bu arada yeğınliğın azaltılıp çoğaltılması.
  - c) Doğu ülkelerinin sanat müziklerine temel olan makamların, genellikle yine doğu ülkeleri bestekarlarınca kullanılması (Adnan Saygun: İkinci Yaylı Dördül: Bestenigar makamı).
  - ç) Kromatikliğe yer verilmesi (Hindemid'tin çeşitli yapıtları).
  - d) Kromatik dizideki bütün seslerin eşit önemde olduğı, tonsuz (atonal) bir ezgi kavramının yaratılması (Schönberg, İkinci Yaylı Dördül, üç ve dördüncü bölümler).
  - e) Ezginin kesinlikle ortadan kaldırılması (İlhan Baran: <üç soyut dans>, Stravinski: <Bahar sungusu>ndaki çeşitli geçitler).
- 3- Çağdaş müzikte Tartım, ezgi ile armoniyi düzenlemek ve güçlendirmek gibi yardımcı bir işlev yapmamaktadır, önemli bir anlatım gücü kazanmıştır. Örneğın, Stravinski' nin <Bahar Sungusu> balesindeki bazı geçitlerde, ezgi kullanılmadığı, armoni değışmediğı halde, tartım tek

başına anlatımı etkili kılar. Böylece de, çağımızın devingenliğini ve yaşam hızını simgeler. Bu alanda görülen önemli yenilikler şunlardır:

- a) Debussy' den başlayarak ölçü çizgileri kaldırılmıştır.
  - b) İkiye karşı üç, üçe karşı dört gibi çapraz tartımlar büyük bir yoğunluk ve karmaşıklık içinde kullanılmıştır.
  - c) Anlatıma bulanıklık kazandırılması amacıyla, çok tartımlılığa ve her ölçüde gösterge değiştirilmesi yollarına başvurulmuştur.
  - ç) Aksak Tartımlar (batının terim bilimiyle <Bakışsız tanımlar>) sık sık kullanılmıştır.
  - d) Cazın da etkisiyle, aksatımlara ve vurguların yer değiştirilmesine önem verilmiştir.
- 4- Armoni kavramı, 20'nci yüzyılda köklü bir değişim geçirerek çağımıza özgü müzik dili oluşturulmuştur. Satie ve Debussy 'nin müziğinde, klasik armoninin beşli ve yedili uygulamaları, ton içindeki çatkısal görevlerini ve önemlerini yitirmiştir. Gerilim ve çözüm (çeken-eksen) kavramı ortadan kalkmış, her uygu, başka bir uyguya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır. Klasik Armoni'de büyük ve küçük üçlülerin üst üste konulması ile, beşli, yedili ve dokuzlu uygulamaları oluşturulmaktadır. Çağımızın müziğinde bu yöntem zorlanarak, bir yandan söz konusu uygulamaların çeşitleri artırılmış, bir yandan da onbirli ve onüçlü uygulamaları oluşturulmuştur. Ayrıca, ikili, üçlü, dördü, beşli ve yedili gibi aralıkların üst üste konulmasıyla da uygu kurulabilmiştir. Çok sayıda ikili aralığın bir araya getirilmesiyle oluşan <Salkım> uygulamaları sık sık kullanılmıştır. Beşli ya da yedili uygulamalarından bir kaçını aynı anda kullanılarak <Birleşik Uygular> kurulmuştur. Tonsuz müzikte ise, tonal yöntemle göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak bir Armoni arayışı içine girilmiştir.
  - 5- Kesin dengelerlik belirtisi taşıyan bir ezgi, ya da bir tınaş veya bir aralık, türlü kırılganlara karşı bir zıtlık ögesi olarak ya da belirli bir amacı vurgulamak için kullanılır. Tek sestem, kırılganlık yığınlaşmaya, ya da kırılganlık bir yığından tek sese yönelmek olurludur.
  - 6- Uyguların kuruluşu bakımından veya kontrapunta dayalı çizgilerin karşılaşmasından birbiri içine girmesinden doğacak çatkılamalarda, geleneksel uyum anlayışı ters yönde işler; kırılganlık sağlayabildiği olanaklar sonsuzluğu bakımından temel, uyumluluk ise, dingin bir etkinlik yaratmak açısından sınırlı ve özel olarak başvurulabilecek bir yol sayılır.
  - 7- Her yapıt kendi biçimini özgürce getirebileceği gibi, daha başlangıçta hiçbir biçim sınırı gözetilmemişte olabilir. Bu tür çalışmalar için " açık biçim " deyimini kullanmak uygun bulunmaktadır. Bu durumda, yapıtı seslendirecek sanatçıların önünde ya tını, tartı sınırlarını az çok belirleyen bir çizim (grafik) bulunur, yapıt bu grafiğin belirlemelerine uyar biçimde seslendirilerek oluşur, ya da yapıtta kullanılacak seslerin çalgılara göre bölümleştirilmesi yapılabilir, seslerin nerede, ne süreç içinde, hangi sıraya göre, hangi yükseklikte kullanılacağı ya belirtilir ya da bunların seçimi çalgıların seçimine bırakılmış olabilir. Böylece hem "açık biçim" anlayışı öngörülmüş, hem de "değişik raslantı" küğü amaçlanmış olabilir. Bir yapıtta, kesin biçim açık-biçim, kesin notalama-değişikliğe bağlı notalama, tüm yapıtın kuruluşunda yeğlenmiş tek biçim olabileceği gibi, yukarıda belirtilen yöntemlerden bir kaçını veya tümü de yer yer kullanılabilir.

- 8- Üç bölmeli Lied, Çeşitleme, Rondo ve Sonat gibi klasik biçimler, çağımızda da kullanılmış, fakat onun ruhunu yansıtacak yolda değiştirilmiştir. Lied biçiminde, A' nın yeniden gelişi, çoğunlukla gizlidir. Sonat biçiminde, her iki tema arasındaki eksen-çeken ilişkisi kaldırılmış, temaların <yeniden serim> kesiminde yer değiştirmesi de denenmiştir. Örneğin, Bartok'un Beşinci Yaylı Dördülünün birinci bölümünde, anılan kesimde önce ikinci tema, sonra da birinci tema gelir. Temalar aralık yönünden (inicilik ya da çıkıcılık yönünden) de ters çevrilmiştir. Öte yandan, iki temalı Sonat Biçimi, biraz değiştirilerek, A-B-C-B-A kalıbına uyan <Yay biçimi> oluşturulmuştur. (Bartok: Yaylılar, Vurmalar ve Çelesla için Müzik, üçüncü bölüm) Debussy' nin öncülük ettiği başka bir biçimsel yenilik de, temanın yerini herhangi bir çalgı tınısının ya da tartım kalıbının almasıdır. Çek besteci Alois Haba ise <Temasız> (Atematik) müziği denemiştir. 1945'ten sonraki dönemde ise, belirgin bir biçim kalıbına girmeyen, sadece o yapıta özgü <Açık biçim>ler aranmıştır.
- 9- Bir yapıtın başarılı sayılmasında zorlayıcı hiçbir ön kural, hazır reçeteler yoktur. Ulaşılmak istenilen küğ, sınırını bağdarın kendisinin çizmiş olduğu küğdür. Çağdaş küğde biçim, özel bir seçim söz konusu değilse, geleneksel biçim anlayışı yönünden, en geniş anlamda "çeşitleme" biçimine uygunluk gösterir. Ancak, eski küğde yatay çalışma ürünü olan, ezgiye dayalı bir çeşitleme anlayışı tek başına geçerli değildir. Çağdaş küğde ezginin görevini, bir çok sesin birden duyulmasından oluşan (devinimli veya devinimsiz) yığınlar, ses katmanları da diyebileceğimiz ses yüzeyleri almıştır. Bu ses yüzeylerinin tartı, tını ve aralık değiştirmeleriyle (daha darlaşıp, daha genişleyerek), (uzayarak, kısalarak), (şiddetlenip, yeğnilleşerek) çeşitlemeleri yapılabilir.
- 10- Geleneksel biçim ve uyum kurallarının yürürlüğü zorunlu değildir. Buna karşılık, kontrapunta dayalı bir gelişme gözetilerek, eski biçimlere uyulabilir veya tümünden yeni biçimler ortaya konulabilir.
- 11- Uyumsal anlayış genellikle, ya ses salkımlarının genişleyip darlaşmasıyla (ayrı iki sestem tüm seslerin birlikte duyurtulmasına kadar), ya da ses çizgilerinin (ezgi veya ezgicik-motif) birlikte duyulmasından doğacak kontrapuntal yapı gereği varlaşır.
- 12- Polifon müzik tekniği (Kontrapunkt), çağımızda bütün ses partilerinin elden geldiğince bağımsız bir devinim içinde yürütülmesi gibi yeni bir nitelik kazanmıştır. <iki tonlu> <Çok tonlu> ve <Çok tartımlı> yazı yöntemleri de Polifon müziğe çağdaş niteliklerini kazandırmaktadır.
- 13- Orkestralama, çağımızda doruk noktasına ulaşmıştır. BEETHOVEN ile BERLİÖZ dönemlerinden başlayarak bu alanda edinilen deneyimlerin sağladığı olumlu birikim, ayrıca, 20. yüzyılda çalgı yapım tekniğine getirilen gelişmeler, bu başarıya katkıda bulunan önemli etkenlerdir.
- 14- Her yapıt, kapsadığı çalgıların tını, renk özellikleri göz önünde bulundurularak ve tüm olanakları araştırılarak, denenmemiş ses-bileşimi erine ulaşabilmek amacı gözetilerek yazılır.
- 15- Sesleri geleneksel notalama yöntemiyle saptamak tümünden kalkmış olmamakla birlikte, nota yazımında kolaylık sağlamak veya değişik çalı biçimlerini, yöntemlerini belirtmek amacıyla, çoğu bağdara göre değişen, ama büyük kısmı artık tüm bağdarlarca hep bir belirli doğrultusunda kullanılan simgeler (işaretler), notalama yöntemleri içine girmiştir." (Kütahyalı, 1981:18,19,20)

## 2.9. Bela Bartok'un Hayatı

“20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan ve ulusal müziğin yaratılmasında ön planda yer alan Bela Bartok, Macaristan’da, Tuna’ya pek uzak olmayan Nagyszentmiklos’ta 25 Mart 1881’de doğdu, Newyork’ta 22 Eylül 1945’te öldü.” (Selanik,1996:27)

“Ziraat koleji müdürü, aynı zamanda amatör bir piyanist olan babası, BARTOK yedi yaşında iken ölür. Bundan sonraki eğitimini müzik öğretmeni olan annesi özenle üstlenir. Bestelemeye 9 yaşında, piyano için küçük besteler yazarak başlar. 1982’de Pozsony’ ye yerleşirler. Burada BARTOK, Dohnonyi ile tanışır ve onun ardından lise kilisesinin orgçuluğunu üstlenir. 1899’da Budapeşte Müzik Akademisinde piyano ve kompozisyon eğitimine başlar.” (İlyasoğlu, 1994:228)

“Yine bu yıllarda Brahms’a yakınlık duymuş, daha sonra onun etkisinden kurtularak Richard Strauss’a bağlanmış ve onun hemen hemen bütün partitürlerini derinlemesine incelemiştir. Bartok, öğrencilik yıllarında, koyu bir Macar ulusçusuydu. Annesine yazdığı mektuplarda, Macaristan’ın Avusturya boyundurluğundan kurtulacağı günleri düşünüyordu. Kossuth (1903) adlı senfonik şiirini bu düşüncelerle yazmış bir Macar halk kahramanını yüceltmek istemişti. Nedir ki, çeşitli halk topluluklarını tanımaya başladığı yıllarda, insanın değerinin her yerde aynı olduğunu anladı; düşünceleri değişti ve insancıl bir dünya görüşünü benimsedi.” (Kütahyalı, 1981:141)

“1905’de Zoltan Kodaly ile tanışır ve birlikte halk ezgilerini derlemeye girişirler. Bir yıl içinde ilk halk müziği derlemeleri yayınlanır. 1907-1934 arasındaki yıllar akademide profesörlük yapar. 1909 yılında genç öğrencisi Marta Ziegler ile evlenir.” (İlyasoğlu, 1994:228)

“Dostu ve okul arkadaşı Kodaly ile birlikte Macar, Slovak ve Romen folkloru üzerine bilimsel, derin bir çalışmaya girişir. Çıgan havalarına hiç benzemeyen Macar halk havalarını inceledi. Bartok ve Kodaly, bunu gerçekleştirebilmek için zamanın silindirli kayıt cihazlarıyla köy köy dolaşarak köylülerin en eski şarkılarını topladılar. Bu araştırmadan 16.000’den fazla silindirle döndüler ve bu ezgilerin her birinden kendi kompozisyonlarında yararlandılar.” (Selanik, 1996:279)

“Bartok’un Macar halk müziğinden kaynaklanan ilk yapıtları, 1910’lu yıllarda, Macaristan’da büyük direnişle karşılandı. 1911’de Kodaly ve öbür dostlarıyla kurduğu <Yeni Macar müziği> derneği, parasızlık yüzünden bu direnci kıramadı. Bu nedenle besteci, özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarını, öğretmenliğe ve yaratıcılığa adadı. 1917’de <Mavi Sakalın Şatosu> operası ile, <Tahta Prens> balesinin Budapeşte’de seslendirilmesi, onun besteci olarak taşıdığı önemi, Macar’lara kanıtlamış olur. <Uluslar arası Müzik Derneği> 1922’deki ilk toplantısında Bartok’u yaşam boyu üye seçti. Viyana, Cenevre ve Londra gibi kentler başta olmak üzere Avrupa’nın birçok sanat merkezinde yapıtları sık sık

seslendirildi ve besteci bu seslendirmelere çok kez katıldı.” (Kütahyalı, 1981:142)

“1923’te Buda ve Peşte’nin birleşmesi onuruna Dans Süit’ini ortaya çıkarır. Aynı yıl 1909’da evlendiği ilk eşinden ayrılarak yine bir öğrencisi olan Ditta Pasztory ile evlenir. 1926’daki Akılalmaz Mandarin balesi büyük karışıklığa yol açar.” (İlyasoğlu, 1994:228)

Aynı yıl besteci, Mikrokosmos başlığı altında yepyeni bir tarz açığa çıkararak ve 20.yy müziğinde önemli bir yer teşkil eden bir dizi piyano eseri verir.

“1934’te Macar Bilim Akademisi Bartok’u halk ezgilerini yayınlamakla görevlendirir. 1936’da Balkanlar, Kuzey Afrika ve Türkiye’ye giderek yöresel ezgileri teybe kaydeder. Bartok’un Anadolu gezilerine Türk besteci Ahmet Adnan Saygun eşlik eder.” (İlyasoğlu, 1994:228,229)

“1940 yılının nisan ayında A.B.D ‘ye giden Bartok, 8 ekim 1940 tarihinde ülkesine dönmüş ve Budapeşte Müzik Akademisinde bir konser vermiştir. Bartok’a onursal bir ödül veren Colombia Üniversitesi ayrıca besteciye halk müziği arşivini düzenleme görevini vermiştir. Her şeye karşın Bartok’u Amerika’daki yaşamı olumsuz yönde etkilemiş, önceleri anlaşılamayan lösemi hastalığı ise, günden güne ilerlemeye başlamıştır. Bestelemeye sonuna kadar ara vermeden devam eden Bartok, 64 yaşında 26 Eylül 1945’de Newyork West-Side hastanesinde hayata gözlerini kapatır.” (Nasrattınoğlu, 1981:6,7)

Yaşantısındaki tüm zorluklara rağmen Bartok, ülkesinde ve diğer ülkelerde yapmış olduğu gezi ve çalışmalarla 20.yüzyıl müziğine önemli katkılar sağlamıştır.

## 2.10. Bartok’un Başlıca Yapıtları

**Opera:** Mavi Sakalın Şatosu (Duke Bluebeard’s Castle) (1911).

**Bale:** Tahta Prens (The Wooden Prince) (1916); Akılalmaz Mandarin ( The Miraculous Mandarin) (1916).

**Orkestra:** Kossuth (1903); Piyano ve Orkestra için Rapsodi (1904); Dans Süiti (1923); Piyano Konçertoları: No.1 (1926); No.2 (1933); No.3 (1945); Keman ve Orkestra için 2 Rapsodi (1928); Keman Konçertoları No.1 (1908); No.2 (1938); Yaylı Çalgılar, Vurma Çalgılar ve Celesta için Müzik (1936); Yaylı Çalgılar için

Divertimento (1939); Orkestra Konçertosu (1943); Viyola Konçertosu (1945).

**Koro Müziği ve Şarkılar:** 20 Macar Halk Şarkısı (1906); 8 Halk Şarkısı (1917); 20 Halk Şarkısı (1929); Cantata Profana (1930); 27 Koro Şarkısı (1935).

**Oda Müziği:** Yaylı Çalgılar Kvartetleri: No.1 (1909); No.2 (1917); No.3 (1927); No.4 (1928); No.5 (1934); No.6 (1939); Piyanolu Beşli (1904); Keman Sonatları: No.1 (1921); No.2 (1922); İki Piyano ve Vurma Çalgılar için Sonat (1937, orkestralı-1940); Keman, Klarinet ve Piyano için Kontrastlar (1938); İki Keman için 44 Duo (1931); Eşliksiz Keman için Sonat (1944).

**Piyano Yapıtları:** 14 Bagatel (1908); Çocuklar için (1908-45); Burleskler (1911); Allegro Barbaro (1911); Sonatina (1915); Süit (1916); Macar Köylü Şarkıları Üstüne Doğaçlamalar (1920); Sonat (1926); Kapıların Dışında (Out of Doors) (1926); Mikrokosmos (6 cilt) (1926-1937).

## 2.11. Bela Bartok'un Müzik Fikirleri

Besteci, piyanist, öğretmen ve folklor bilgini olan Bela Bartok, en doğruyu ortaya çıkarmak çabası ile ulusal müzik cevherini gerçek olarak ele almış, çalışmalarını müze işi yapmamıştır. Özel müzik diline ve yaratıcılığına, halk müziğindeki yapı ilkesi ile bağlanmıştır. Eserleri ile geçmiş çağlarda ulusun tüm kişilerince kavranılan, sonraları ise kaybolur gibi görüneni bir araya getirerek, bir toplumun tarihsel ve sosyal birliğinin pekişmesine, kurulmasına yardımcı olmuştur.

Bela Bartok, hoş a gidene, alışıla gelmiş olana karşı gelmekle birlikte insan ruhunun derinliklerine inmesini bilen, yanlışsız halk müziğini anlaşılabilir yapan aracı kişi olmuştur.

“Bartok’un geleneksel tonal fonksiyonlarla, tamamen yeni başka fonksiyonları değiştirmesi onun gerçek bir devrimci sayılmasına neden olmuştur.

Hem ihtilalci olmak, hemde anlaşılır dille yazmak! Bu savaşımında ritm Bartok için bir başlangıç, bir hareket gücü olmuştur. Ritmi geliştirirken Liszt gibi davranır. Serbest melodik reçitatiften kendine özgü Rubato Parlando elde etmiştir. Ölçülü bir <iki parça> üzerine ya da düzensiz 5,7,9,11,8’li gruplar üzerine kurulu dans ritmleri parçayı sağlam matematiksel temele oturturlar. Ölçü bazen 3+3+2 ya da 4+3+2 gibi eşit olmayan zamanlara bölünmüştür. Mikrokosmos’ta ya da Beşinci Yaylılar Dörtlüsünde olduğu gibi, çok ritimli karmaşık bileşimleri politonal sert şoklarla dengeyi sağlamada önemli bir öğedir”. (Selanik, 1996:282)



“Bartok, uyuşumsuz armonileri, salkım sesleri, aksak ritimleri ve pentatonik skalaya dayalı melodileri ile çağdaş müziğe zengin bir dağarcık sunmuştur. Müziğinin bir özelliğide vurmali çalgıların karakterini öne çıkarması ve geleneksel çalgılara yeni ses renkleri getirmesidir”. (İlyasoğlu, 1994:228)

Bartok Piyanoyu da ezgisel düşünceleri açıklayan bir çalgıdan çok, kesinliği belirten vurmali çalgı olarak kullanmıştır. Schönberg, Hindemith ve Stravinsky'nin teorik eserlerine karşılık, pratik kullanılışla sunduğu teorisini gençlere Mikrokosmos ile belirtmiştir.

Onbir yılda oluşturduğu bu eser gerçek müziğe hizmet etmek isteyen kişiyi, piyano ile halk türküsü havasından ve tartısından götürerek hazırlar, gençlere her şeyi müzikle öğretmeye çalışır.

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

- Kayıt (daha çok “akustik silindir” ses alma aygıtıyla),
- Toplanan müzik gereçleri üzerinde motif incelemesi,
- Yaratıcı değerlendirme.

“Bartok'un armonisi genelde kontrpuan kullanımının bir sonucudur. Düzenli diyatonik ve kromatik karakter taşıyan melodiler kullandığı kadar pentatonik, tam ton, makamsal ve dizi-dışı melodilere de yönelmiştir. Armonik yapılanma, bu melodik özelliklerden doğmuştur. Bu bağlamda çeşitli akorlarla karşılaşmamız olasıdır: Üçlülere dördüncü üzerine kurulu bireşimlere ve çok daha karmaşık yapılanmalara değin Bartok sık sık uyumsuz majör ya da minör ikinciler ekleyerek elde ettiği akora kesinlik kazandırır. Bazende ikinciler ton kümeleri içine yığılır: 1.Piyano Sonat'ında ve 1.Piyano Konçertosunda ya da 2. Piyano Konçertosunun “ağır” bölümünde olduğu gibi”. (Dille,D, 1964)

“Son olarak, Bartok'un sanatında görülen iki özelliğin, burada vurgulanması yararlı olacaktır. Birçok eleştirmen, Bartok'u <Seçmeci> (Eklektik) bir besteci olarak nitelendirir. Gerçekte, Ars Nova döneminin, temayı ters çevirme ya da sondan başa doğru okuma gibi Kontrapunt becerileri Beethoven Klasikçiliği, Richard Strauss'un parlak orkestralaması, dostu Zoltan Kodaly'nin yardımı ile ilk kez tanıdığı Debussy müziğinin çatkısal olmayan armoni anlayışı ve <Viyanalı Okulu>nun kromatikliği, onun yapıtlarında sık sık rastlanan niteliklerdir. Ancak, bütün bunlar tek bir amaca, halk müziği öğeleriyle evrensel bir müzik yaratılması amacına yöneliktir ve elden geldiğince yerli yerinde olarak kullanılır. İkinci özellik, bestecinin Yaylı Dördüllerinde görülür. Bu türde yazdığı altı yapıt, onun bütün aşamalarını özetlemektedir. Örneğin, birinci Dördül, tonal ve romantik eğilimlidir; İkincisinde, folklor öğeleri yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır; üçüncü ve dördüncü Dördüller, ilk olgunluk döneminin doruk noktasını temsil eder;

beşincisi, soyutlaşmaya ve tını araştırmalarına, altıncısı ise, ılımlılığa ve uzlaşmaya örnek sayılabilir. Her şeyden önemlisi de, altı yaylı Dördülün, çağdaş dördül dağarı içinde, ulu bir anıt sayılmasıdır.” (Kütahyalı, 1981:144)

20. yüzyılda oluşan müzik eğilimlerinin önemli temsilcilerinden Bartok, ortaya koyduğu müzik ürünleriyle 20. yüzyıl döneminin en önemli bestecilerinden birisidir. Bela Bartok, bu öneminin yanı sıra sadece besteci kimliğiyle değil, aynı zamanda müzikolog kimliği ile de öne çıkmıştır. Türk Folklorik müziğinin ortaya çıkarılıp notaya alınmasında önemli roller üstlenmiş bir müzik adamıdır.

”Besteci folklordan edindiği birikimin yanı sıra kendi çağdaşlarının yeniliklerine de açık olmuştur. Örneğin; Debussy, Stravinsky, Richard Strauss ve Schönberg gibi. Sanat yaşamı boyunca süren J.S. Bach hayranlığı, olgun dönem yapıtlarında daha da belirginleşir”. (İlyasoğlu, 1994:229)

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

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

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### III. BULGULAR VE BULGULARIN YORUMLANMASI

#### 3.1. Bela Bartok'un Mikrokosmoslarının Müzikal Yapısının Çözülmesi

İlk olarak; Bela Bartok'un Mikrokosmoslarını analiz etmek için eserlerin ne amaçla yazıldığını, ritm, armonik yapı, tonalite kavramlarını Bartok'un ne şekilde kullandığını, metodun kimlere ve ne şekilde öğretilmesi gerektiğini bilmek gerekmektedir.

“BARTOK ve arkadaşı Sandor RESCHOFSKY'den 1912'de bir piyano metodu yazmaları istenmiştir. İki arkadaş bu metodu 1913'de tamamladılar. Bu metodun içinde teknik ve müzikal problemleri çözebilmek üzere BARTOK'un 18 eseri yer almaktadır. Ancak bu piyano metodunun Macaristan'da kullanılması pek yaygınlaşmamıştır. BARTOK bu çalışmadan çok şey öğrenmiş ve bu tecrübelerini daha sonraki yıllarda *Mikrokosmos' da* geliştirmiştir.

*Mikrokosmos*, BARTOK'un hazırlamış olduğu bir piyano metodudur. BARTOK bu metodu mesleğinin zirvesinde olduğu bir dönemde, 1926'da yazmaya başlamış ve 1937'de tamamlamıştır. Eser II. Dünya Savaşının yarattığı uluslararası gerilimlere rağmen 1940'da İngiltere ve A.B.D. de *Boosey & Hawkes* tarafından 6 kitap olarak yayınlanmıştır. Metod içindeki açıklamalar İngilizce, Fransızca, Almanca ve Macarca olarak yapılmıştır. *Mikrokosmos'un* değişik zamanlarda, değişik piyanistler tarafından yapılmış ses kayıtları da mevcuttur. Bunlardan bazıları şunlardır;

Kocsis, Zoltan. *Mikrokosmos*, Vol. 1-6 (2 CD). Philips.

Sandor, GyÖrgy (Piyanist). *Mikrokosmos*, Vol. 1-6 (2 CD). CBS Mastenvorks Portrait.

BARTOK 1933'de o zaman dokuz yaşında olan oğlu Peter'a piyano dersi vermeye başlar. Bu dersler süresince başlangıç düzeyindeki piyano öğrencilerinin karşılaştığı teknik problemler Bartok' un ilgisini çeker. Peter Bartok, *Mikrokosmos'un* önsözünde babasının kendisine önce ses, daha sonra ise piyano dersleri verdiğini anlatmaktadır. Babası kendisi için küçük besteler yapmış, bu besteler daha sonra bir araya getirilerek *Mikrokosmos* oluşturulmuştur. BARTOK, oğlundan bu küçük parçaları önce deşifre etmesini, bir sonraki ders için ise öğrenerek gelmesini istemiştir. Metodun birinci ve ikinci kitabı kendisine ilham kaynağı olan oğlu Peter'a, altıncı kitaptaki "Bulgar Ritminde Altı Dans" ise ünlü İngiliz piyanist Hamel Coherfe (1895-1967) adanmıştır.

*Mikrokosmos* bir yerde BARTOK'un besteleme tekniklerinin bir özeti gibidir. Bu eserler 20. yüzyıl Avrupa müziğinin gelişimini göstermesi bakımından da önemlidir. BARTOK metodunda sadece birkaç halk müziğine yer vermiş, daha

çok halk müziği niteliği taşıyan eserler bestelemiştir. Eserlerinde özellikle halk müziğinde kullanılan modları ve pentatonik dizileri kullanmıştır. Böylece kendisini majör ve minör tonların sınırlı kullanımından kurtarmış ve tonalite kavramını genişletmiştir. *Mikrokosmos'ta* kullanılan tonalite gibi ritmlerde alışılmışın dışında farklı ve karmaşıktır.

BARTOK 1945' de New York'da bir radyo programında *Mikrokosmos* un kelime anlamını "küçüklerin ya da çocukların dünyası" olarak açıklamıştır. Metod, küçük bir dünyayı temsil eden ve farklı stillerde ve minyatür formlarda yazılmış 153 eserden oluşmaktadır. İçerilen parçalar hem teknik, hem de müzikal yönden kolaydan zora doğru sıralanmıştır. Metodun öğrencilerle yapılan ilk piyano dersinden itibaren kullanılması hedeflenmiştir. *Mikrokosmos'* un ilk dört kitabı piyanoya yeni başlayan çocuklar veya yetişkinler için en temel teknik problemlere çözüm getirmek üzere hazırlanmıştır. Birinci, ikinci ve üçüncü kitabın piyano dersinin ilk bir veya iki yılında kullanılması hedeflenmiştir. BARTOK ilk üç kitapta yer alan 96 parçanın her öğrenciye öğretilmesine gerek olmadığını ve öğretilmesinin imkansız olduğunu belirtmiştir.

BARTOK, *Mikrokosmos'* un önsözünde metodun nasıl kullanılacağı konusunda önerilerde bulunmuştur. Ona göre, bu metod geleneksel anlamda bir piyano metodu değildir. Diğer piyano metodları gibi geniş anlamda teknik ve teorik çalışmaları kapsamamakta ve bunların öğretimini öğretmene bırakmaktadır. BARTOK, başarılı her piyano öğretmenin bu elementleri öğrenciye kolaylıkla sağlayabileceğine inanmıştır. Sadece ilk 4 kitabın sonunda çok az sayıda teknik alıştırmalara yer verilmiş, daha ileri teknik ve teorik eğitim piyano öğretmenin seçimine bırakılmıştır. Belirli problemler için metotla birden fazla alıştırma içerilmiş, öğretmen ve öğrenciye bunlardan seçim yapabilme fırsatı verilmiştir. Bartok, piyano öğretmenin, öğrencinin yeteneğine göre kolay veya zor alıştırmaları ödev olarak vermesini önermiştir. Bu alıştırmalar, ilgili parçaya hazırlık olması bakımından, o parçanın öğretilmesinden önce çalışılmalıdır.

BARTOK 4. kitap kullanılırken *Anna Magdalena Bach* gibi küçük eserlerin ve Czerny' nin ettütlerinden öğrencinin seviyesine uygun alıştırmaların kullanılmasının uygun olabileceğini belirtmiştir.

*Mikrokosmos* ta yer alan pek çok eser bir dakikadan az bir süre içerisinde çalınabilmektedir. Birinci kitap 8 ölçülük küçük parçalarla başlayıp, altıncı kitap ise oldukça karmaşık Bulgar dansları ile bitmektedir. Bartok eserlerini bestelerken hiçbir şeyi şansa bırakmamış ve büyük bir titizlikle parmak numaralarını, metronom hızlarını ve her bir parçanın ne kadar süre içerisinde çalınması gerektiğini piyanistlere fikir verme bakımından belirtmiştir. Başlangıçtaki parçaların öğrencilerin seviyesine göre daha hızlı veya daha yavaş çalınabileceği, öğrencinin seviyesi ilerledikçe verilen tempoda çalınmalarına dikkat edilmesi tavsiye edilmektedir. Ancak, beşinci ve altıncı kitaplarda yer alan eserlerin verilen tempolarda çalınmaları çok önemlidir. Pek çok parça için hız ve karakter için İtalyan terimler kullanılmış, ayrıca farklı yorumlar için açıklayıcı başlıklar kullanılmıştır. Bazı parçaların yanında yer alan (\*) işareti, o parçalarla ilgili olarak kitabın sonundaki ekler bölümünde bir açıklamaya yer verildiğini göstermektedir.” (Kasap, 2005:151-165)

Bela Bartok, 20.yüzyıl dönemi halk ezgi ve ritmlerini *Mikrokosmos* başlığı altında, altı ciltlik kitabında toplamıştır.

Mikrokosmos'ta bulunan parçalar, ritmik açıdan çok zengindir. Parçaların yüzde kırk'tan fazlasında senkop kalıplarına yer verilmiştir. Ölçü değişiklikleri, düzensiz ritimler ve anlaşılması hayli güç olan çok ritimlilik sık sık kullanılmıştır.

Kitaplardaki parçalar, pentatonik veya modal sistemde yazılmıştır. Kilise modlarına parçalarda sıkça rastlanmaktadır.

“Mikrokosmos'taki armonik işlemler, Bartok'un politonalite yani değişik tonalitelerin aynı anda kullanılmasını anlamak için bir temel niteliğindedir. İlk ve en basit aşama, aynı temel sese sahip iki yalın modun birbirlerini etkilemeleridir (no.59): üst ses Fa minör, alt ses Fa Lidyen, 7-12 ölçülerde ve gene 13-18 ölçülerde karşılıklı yer değiştirmektedirler). İkincisi, her birisi ayrı temel ses sahip ve biri diğerinden daha etkili olan iki modun birbirlerini etkilemesidir (no.122: üst ses Sol majör, alt ses Do Lidyen). Üçüncüsü, farklı temel seslere sahip tonlar öylesine eşit yoğunlukta olurlar ki ortaya bir çeşit “doğal tonalite” çıkar (no.101: üst ses Eolien, alt ses Mi bemol Doryen). Dördüncüsü, aynı temel sese sahip bileşik modların birbirlerini etkilemesidir (no.117:1-4 ölçüler arasında, üst seste Frijyen renkli ve alt sesi Lidyen dördünlü Re Miksolidyen'dir. 17-21 ölçüler, üst seste Re'ye transpoze edilmiş yalın bir Miksolidyen ve alt seste Eolien renkli Re Lidyeni içermektedir). Karmaşık teriminin en yüksek aşaması belki de, her birisi ayrı temel sese sahip iki bileşik tonal sistemin birbirleriyle karşılaşmasıdır (no.121: 1-3 ölçüler üst seste Lidyen renkli bir Mi Miksolidyen ve alt seste Eolien renkli bir Re Lidyen).

Bartok kendisinin, yedili akoru uyumlu gibi kullanmasının halk müziği araştırmalarına dayandığını, yedilinin beşli ve üçlü ile aynı önemde olduğunu yazar. Bu şekilde kullanılışın örnekleri Mikrokosmos'ta görülebilir (no.78 ve 105: bitiş akoru).

O dördü aralıkların sıkça kullanılmasının dördü akorları anımsattığını belirtmektedir. Dördü armoni (Üçlü sistemdeki üçlülerin tersine, birbirini izleyen dördülülerden kurulu akorlar) Mikrokosmos'ta arpej şeklinde (no.125) ve akor şeklinde bulunur (ossia, no.131). 132 ve 144 Numaralar, arpej şeklinde ses kümeleri; 107,130,132 ve 142 numaralar akor şeklinde ses kümeleri içerirler.

Romanya ve Slovakya halk şarkılarındaki triton'un oldukça ilginç bir kullanılışının” keşfi, Bartok'u artmış dördü ve eksik beşliyi serbestçe kullanmaya yöneltmiştir (Mikrokosmos no.101).”( Suchoff:8-9)

Bartok basit eserlerin ve alıştırmanın başka tonlara transpoze edilmesini tavsiye etmiş, ileri düzeydeki öğrencilerin ise bu metodu deşifre çalma amaçlı kullanabileceklerini de belirtmiştir. Bartok özellikle ilk üç kitaptaki parçaların yeniden düzenlenebileceğini, ancak bunun için sınırlı bir değişimin yapılmasını önermiştir. Örneğin harpsichord çalmada olduğu gibi eserler oktavları ile çalınabileceği gibi eserlerin sol el eşlikleri de sadeleştirilebilir. Bartok'a göre kolay eserlerden No. 76-79, 92, 104b ve daha zor olanlardan No. 117, 118, 23, 145

oktavları ile çalmaya uygun eserlerdir. Ayrıca No. 45, 51 ve 56 gibi eserler iki piyanoda yine oktavları ile çalınabilirler. Bartok, metodun önsözünde No. 69'un sol el eşliğinin nasıl sadeleştirilebileceğini bir örnekle de göstermiştir.

## BİRİNCİ KİTAP

İlk kitap genellikle beş parmak pozisyonu için, basit ritimlerle yazılmış 36 eserden ve ekler bölümünde sunulan 4 alıştırma oluşmuştur. Ünison çalma, iki elin ters yönde hareketleri, noktalı ritimler, parça içinde değişen ölçü işaretleri, senkoplar, soru ve cevap cümlecikleri, imitasyonlar, kanon, kontrapuan vb. teknikler bu kitapta kullanılmıştır. Eserler daha çok legato tekniğini geliştirmek için yazılmıştır.

No. 1-9 beş parmak pozisyonu için yazılmış ünison parçalardır. Kontrapuan No. 10 ile, el pozisyonu değişimi ise No. 13 ile başlamaktadır. Ölçü işaretlerinin aynı eser içinde değişimi (No. 12), senkoplar (No. 9, 27) ve suslar (No. 28) diğer kitaplarda kullanılan pek çok karmaşık ritmin sadece başlangıcıdır.

Bartok, bu kitabın başlangıcında geleneksel Avrupa tonlarını (majör ve minör tonlar) kullanmış (No. 1, 2a, 2b, 4, 6, 9 vb), daha sonra ise halk müziğinde sıkça kullanılan modları sunmuştur. (No. 3, 32-Dorian; No. 5-Aeolian; No. 7, 34-Phrygian; No. 11-Mixolydian; No. 24-Lydian vb.) Lydian modunda yer alan artmış dörtlü aralığının (+4) bir oktavı iki eşit parçaya bölmeye Bartok'un ilgisini çekmiş, bu simetrik yapıyı eserlerinde sık sık kullanmıştır. Ayrıca +4'lü aralığını da eserlerinde etkili bir şekilde "dominant" amaçlı kullanmıştır.

Eski modlardan dorian, 1 tam 1 yarım, 3 tam 1 yarım, 1 tam aralıktan oluşan minör kadar olmasa da karamsar bir duygu veren gamdır. Minör gamın altıncı sesi tizleştirilerek bulunur. Aeolian; 1 tam 1 yarım, 2 tam 1 yarım, 2 tam aralıktan oluşan bir gamdır. Diatonik armonide 6.notası yarım ton pesleşmektedir. Phrygian; bir minor gamın ikinci sesinin yarım ses kalınlaştırılmasıyla bulunabilen gamdır. Örneğin la minor gamı la, si, do, re, mi, fa, sol notalarından, la phrygian gamı ise; la, si bemol, do, re, mi, fa, sol notalarından oluşur. Mixolydian modu 2 tam 1 yarım, 2 tam 1 yarım, 1 tam aralıktan oluşan ve majör gamın yedinci derecesinin

pesleştirilmesiyle oluşan bir gamdır. Son olarak Lydian modu ise, 3 tam 1 yarım, 2 tam 1 yarım aralıktan oluşan ve gizemli bir duygu veren gamdır ve majör dizinin dördüncü derecesi tizleştirilerek bulunur. Bartok, Mikrokosmosların altı kitabında da eski modlara sıkça yer vermiştir

1

$\text{♩} = 96$

[20 sec.]

a

$\text{♩} = 96$

[20 sec.]

b

$\text{♩} = 96$

[20 sec.]

12

$\text{♩} = 100$

[25 sec.]

H. 15196

13<sup>1)</sup>

$\text{♩} = 96$

[30 sec.]

<sup>1)</sup> cf. N<sup>o</sup> 17



27<sup>1)</sup>

$\text{♩} = 96$

*f*

[35 sec.]

1) cf. N° 9

H. 15196

28<sup>1)\*</sup>

$\text{♩} = 112$

*p*

[30 sec.]

1) cf. N° 7

## İKİNCİ KİTAP

İkinci kitapta 30 eser ve 14 alıştırmaya yer almaktadır. Birinci kitapta kullanılan besteleme teknikleri, beş parmak pozisyonu, ezgi ve eşlik çalışmaları, paralel ve ters yönde hareketler, legato ve staccato çalışmalar, kanon, pentatonik ezgiler, çeşitli homofonik ezgiler, kromatik diziler, Lydian ve Mixolydian modları, üçlemeler, alışılmadık ritmik vurgular kullanılmış, oryantal, Transilvanya, Yugoslavya ve Macar stillerine de yer verilmiştir.

No. 40 Temanın sağ elde çalındığı, sol elde ise ostinato tekniğinin kullanıldığı, Yugoslav stilinde yazılan bir parçadır. Mi majör tonunda yazılan bu eser oldukça melodiktir. Tema 4. ölçüde başlamaktadır.

**Allegretto** ♩ = 120

40

*f*

5 1

(*La seconda volta*)

*mf*

3

*p*

5

*mf*

*f*

V  
Λ

[40 сек.]

No. 55 Lydian Modunda yazılmıştır. İki piyano için bestelenmiş eserde, sağ elde üçlemelere oldukça sık yer verilmiştir. Sağ eldeki üçlemelere karşı sol elde sekizlik staccato notalar kullanılmıştır. Bu eser öğrenciye birlikte çalabilme yeteneğini kazandırmada çok önemli bir rol oynamaktadır. Çok ritimlilik kavramını öğrenmek açısından mükemmel bir örnektir.

Tempo di Marcia ♩ = 106

Piano I

55

Piano II

*mf*

*in rilievo*

*f*

The musical score is for a piece in Lydian mode, No. 55. It is written for two pianos, Piano I and Piano II. The tempo is marked 'Tempo di Marcia' with a quarter note equal to 106. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows Piano I starting with a forte (f) dynamic and Piano II starting with mezzo-forte (mf). Both pianos feature trills and slurs. The second system shows Piano I with a 'trill' marking and Piano II with an 'in rilievo' marking, indicating a more prominent role. The piece concludes with a forte (f) dynamic in Piano I.



No. 57 İki sesli kanon tekniğinin kullanıldığı bir parçadır. Vurgular oldukça sık kullanılmıştır. Parçada ölçü değişiklikleri sürekli yenilenmektedir. Ayrıca tutan sesler ve nüanslar parçada önemli bir yer tutmaktadır.

Non troppo vivo  $\text{♩} = 112$

57 *f* molto *marcato*

*f* *mf* *f* *p* *ff* *ff*



No: 63 sol eldeki ostinato üzerine kurulmuştur. Parmakların çalışması açısından önemli bir alıştırmadır. Basit ritimde yazılmıştır.

Con moto ♩ = 112

63 *sempre pianissimo, legato*

The musical score for exercise No. 63 is presented in five systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Con moto' and a quarter note equal to 112. The dynamics are marked 'sempre pianissimo, legato'. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The left hand plays a steady eighth-note ostinato pattern, while the right hand plays a more melodic line. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like slurs and accents.

65 nolu parçanın adı diyalogdur. Ses ve piyano için yazılmıştır. Öğrencinin iki partiyi takip etme alışkanlığını kazanabilmesi açısından oldukça faydalıdır. Eşlikte staccato ve tam beşliler sürekli tekrar etmektedir.

**Allegretto** ♩=96

65

„Есть ли, есть ли, грабли краше, чем мо-  
 „Van-e, van-e, van-e néked ge-reb-

-и?“ „Что ты, что ты, — да же лучше, чем тво- и.“ „Где же грабли, ну-ка,  
 lyéd?“ „Van ám, van ám, szebbis, jobb is, mint ti-ed.“ „Ej-nye, mi-tas-sad meg,

по-ка-жи!“ „Нет, нет, па-рень дашь путь дер-жи!“  
 lás-suk csak!“ „Nem, nem, e-ridj in-nen meg-fog-lak!“





69 Nolu eser akorlar üzerine kurulmuştur. Sol eldeki çarpıcı akorlara karşılık sağ elde tek sesli ezgi çalınmaktadır. Legato ve staccato tekniklerinin önemli yer tuttuğu alıştırma bileşik ritimde yazılmıştır.

**Moderato** ♩ = 80-84 *cantabile*

69 *p* *mf* *simile*

1 2

*p* *mf cantabile* *simile*

73 Nolu eser altılı aralıklardan, sol ve sağ elde birbirine paralel olarak ilerleyen akorlardan oluşmaktadır. Zor bir seviyeye hitap eden çok sesli alıştırma basit ritimde yazılmıştır.

Comodo ♩=98

73

*p*

*f(subito)*



79 Nolu eser J.S. Bach'a duyulan hayranlıkla yazılmıştır. Bartok, Bach'ın müziğini örnek alarak bu eseri yazmıştır. Tutan sesler, onaltılık notalar, arpejler, üçlü aralıklar parçada sıkça kullanılmıştır. No 80 ise Schumann'a ithafen bestelenmiş bir eserdir.

**Calmo** ♩ = 69

79

*mf legato*

*mp*

*poco rit.*

*p cresc.*

*a tempo*

*f dim.*

*ritard.*

No 81 belli bir ton içinde değilmiş izlenimi veren bir eserdir. Fakat sabit tonda yazılmıştır. Eser sol majördür. Parçayı çalarken cümle yapısına dikkat etmek gerekmektedir.

Non troppo lento  $\text{♩} = 76$

81

The musical score for No. 81 is presented in five systems. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Non troppo lento' with a quarter note equal to 76 beats. The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *piú p* (pianissimo), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking. The score is numbered 81 in the first system.

82 Nolu eserde ölçü; 7/8'den 2/4'e, 3/4'ten 3/8'e birçok kez değişim göstermektedir. Vurgular, staccato, legato teknikleri parçada önemli yer tutmaktadır. Öğrencinin eller arasındaki koordinasyonu zor sağlayabileceği bir eserdir.

**Allegretto scherzando** ♩ = 114

82

*p*

*mf*

*ff*

*p*

*p*



87 Nolu eser, tema değişikliklerine uğrayarak birçok kez yenilenmiştir. Basit ritimde yazılan eserde tempo ve ölçü değişiklikleri, legato, çapraz el pozisyonları sıkça kullanılmıştır.

**Allegro moderato** ♩ = 112

87 *f* *risoluto*

**Più mosso** ♩ = 138

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 87-91) is marked 'Allegro moderato' with a tempo of 112. It features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 92-96) is marked 'f risoluto'. The third system (measures 97-101) is marked 'Più mosso' with a tempo of 138. The fourth system (measures 102-106) continues the 'Più mosso' section. The fifth system (measures 107-111) concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.

## DÖRDÜNCÜ KİTAP

Dördüncü kitap 25 eser ve 3 alıştırmanın oluşmaktadır. Kitapta 5/8, 7/8, 8/8 ve 9/8 gibi aksak ölçülerde Bulgar ritmlerine, eser içinde değişen ölçü işaretlerine, eksik beşli aralıklara, salkım notalara ve dissonanslara ağırlık verilmiştir.

97 Nolu eser gece müziğidir. Bileşik zamanda yazılmış eser sol el arpejleri üzerine kurulmuştur. Ağır başlı ve gösterişli olan eser Romantik dönemi hatırlatmaktadır.

Adagio  $\text{♩} = \text{ca } 48$  *cantabile*

97 *p*

*legato* \* *sim.*

*mf*

*sim.*



102 nolu eser sol eldeki si majör akorlarının basılı tutulmasıyla başlamaktadır. Sağ eldeki ezgi, sol eldeki si majör akoru ile birleşince armoni duyulmaktadır. Parçada birçok akorda vurgular kullanılmıştır. Çarpmaların, nüansların, büyük atlamaların ve üçlemelerin eserde sıkça kullanıldığı görülmektedir.

**Allegro non troppo un poco rubato** ♩ = ca 110

102

*sf* *p dolce* *ff* *Red.* \*

*p* *Red.*

*ff* *p* *ff* *p* \*

*ff* *mf* *Red.* \*

107 nolu eserde sağ ve sol elde sıkça ikili notalara yer verilmiştir. Basit ritimde yazılmıştır. Sağ ve sol elde tutan sesler dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Pedal kullanımına ve nüanslara parçada sıkça yer verilmiştir.

Tranquillo  $\text{♩} = 46$

107

The musical score consists of five systems of piano music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The tempo is marked as  $\text{♩} = 46$ . The score begins at measure 107. The first system shows a right-hand melody starting with a half note chord (F4, A4) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F3, A3). Dynamics range from piano (p) to forte (f). The second system continues the melody with a half note chord (F4, A4) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F3, A3). Dynamics range from piano (p) to forte (f). The third system shows a right-hand melody starting with a half note chord (F4, A4) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F3, A3). Dynamics range from piano (p) to forte (f). The fourth system continues the melody with a half note chord (F4, A4) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F3, A3). Dynamics range from piano (p) to forte (f). The fifth system shows a right-hand melody starting with a half note chord (F4, A4) and a left-hand accompaniment of quarter notes (F3, A3). Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (p, f, m. d., m. s.).

112 nolu eser varyasyon tekniğinde yazılmıştır. Parçada ilk ölçülerde sağ ve sol el, birbirlerine ünison olarak ilerlemektedir. Ölçü değişiklikleri, altılı aralıklar, kromatizm ve nüans zenginliğiyle oldukça güzel bir eserdir.

**Allegro , ben ritmato** ♩=ca.116-120

*1+2 1+2 1+2 sempre simile*

112 *ff*

*1+2 1+2 1+2 sempre simile*

*f*

*Un poco meno mosso* ♩=106

*p legato*

113 nolu eser Bulgar ritminde yazılmıştır. Sol eldeki ostinato üzerine, sağ elin lirik ve legato ezgisi kullanılmaktadır. 7/8'lik ölçüyü ve bileşik ritmi öğrenmek açısından önemli bir eserdir.

113

**Allegro molto**  $\text{♩} = 49$

*mf*

*(la II<sup>a</sup> volta meno f)*

*mf legato leggiero*

7 7

5

117 nolu eser ölçü değişikliklerini vurgulamak amacıyla yazılmış bir eserdir. Ayrıca Couperin'i anmak amacıyla yazılmıştır. Vurgular, nüanslar, tutan sesler parçada önemli bir yer tutmaktadır.

**Allegretto** ♩ = 126 - 120

117

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of **Allegretto** and a metronome marking of ♩ = 126 - 120. The piece is in 4/4 time and starts at measure 117. The first system is marked *mf*. The second system is marked *f*. The third system features a crescendo leading to *sf*, followed by *p* and *mp*. The fourth system starts with *mf* and includes a *f* dynamic. The fifth system is marked *poco rall.* and includes *p* and *calando* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

## BEŞİNCİ KİTAP

BARTOK bu kitap için 18 parça bestelemiştir. Genel olarak legato ve staccato çalışmaları, birbirini takip eden ikili, üçlü ve dörtlü aralıklar, tam perde dizileri, akor çalışmaları, senkoplar ve parça içerisinde değişen ölçü işaretlerine yer verilmiştir.

125 nolu eser arpejler üzerine kurulmuştur. Çok tonlu bir eserdir. Sağ ve sol el partileri yer değiştirmektedir. Ezgi ve eşlik arasında uyumun zor sağlanabileceği bir eserdir.

125

**Allegretto**  $\text{♩} = 116$

*mf*

*p, sempre legato*

*mf*

*p*

*mf*

*dim.*

*pochett. rit.*

The image shows a musical score for a piece numbered 125. The score is written for piano and right hand. It begins with the tempo marking 'Allegretto' and a quarter note equal to 116. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems. The first system shows the piano part (left hand) with a dynamic of 'p, sempre legato' and the right hand part with a dynamic of 'mf'. The second system continues the piano part with 'p' and the right hand with 'mf'. The third system shows the piano part with 'p' and the right hand with 'mf'. The fourth system shows the piano part with 'p' and the right hand with 'mf'. The fifth system shows the piano part with 'dim.' and the right hand with 'pochett. rit.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



127 nolu eser Macar halk şarkısıdır. Ses ve piyano için yazılmıştır. Ölçü işareti değişiklikleri ve vurgular öğrencinin esere dikkatli bir şekilde odaklanmasını gerektirmektedir. Eşlikli almayı öğrenme açısından önemli bir eserdir

Ben ritmato ♩=120

127

*mp*

Как пыш-ны де-ревъ-ев кро-ны  
Er- dő, er- dő de ma- gos a

в лет-ний день! Но лег-ла на них о-сен-ней гру-сти тень.  
te- te- je, Jaj de ré- gen le- hu- lott a le- ve- le,

Лес зе- ле- ный об- ро- нил лист- вы на- ряд, в не- бе си- нем ре-ет го- лых  
Jaj de ré- gen le- hu- lott a le- ve- le, ár- va ma- dár par- ját ke- re-

*cresc.*

128 nolu eser halk ezgileri içermektedir. Sol elde ostinato üzerine kurulmuş ezgi 5. ölçüde başlamaktadır. Eser oldukça melodiktir. Ölçü değişiklikleri ve tempo sık sık değişmektedir.

**Moderato** ♩=112

128 *f pesante* *sempre simile*

*sf*

*pochiss. allarg.*

*mf* *cresc.* *f*

**Un poco più mosso** ♩=120

*p*



131 nolu eserde dörtlü aralıklar kullanılmıştır. Sfartzandolar ve arpejlere sıkça yer verilmiştir. Eser çağdaş döneme hazırlık açısından oldukça önem taşımaktadır.

Allegro non troppo  $\text{♩} = \text{ca}124$

131

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a metronome marking of quarter note = ca. 124. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 131-132) shows a complex texture with quartal intervals and arpeggiated chords. The second system (measures 133-134) features a fortissimo (*sf*) dynamic. The third system (measures 135-136) continues with a fortissimo (*sf*) dynamic. The fourth system (measures 137-138) shows a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 139-140) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is characterized by the use of quartal intervals and arpeggiated chords, as mentioned in the text.

136 nolu eserde pentatonik diziler kullanılmıştır. Sonraki eserlere hazırlık amacıyla yazılmış olan bu eser resitallerde çalınmaya oldukça uygundur. Basit ritimde yazılmıştır. Tutan sesler, çapraz el pozisyonları ve tempo değişikliklerinin yer aldığı bir parçadır.

Andante  $\text{♩} = 108$

136

*p dolce*

*sotto*

*sopra*

*mp*

*sotto*

*p*

*mf*

*sotto*

*sopra*

139 nolu eser sağ ve sol elde ezginin paylaşımıyla başlamaktadır. Daha sonra ezgi sağ ele geçmektedir. Basit ritimde yazılmış, bir diğer çarpıcı resital parçasıdır.

139

Con moto scherzando ♩ = ca 120

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 139-140) begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Con moto scherzando' with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The dynamics start at 'mf'. The second system (measures 141-142) features a 'p' dynamic followed by a 'cresc.' (crescendo) leading to an 'f' (forte) dynamic. The third system (measures 143-144) includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth system (measures 145-146) starts with '(sim.)' (sforzando) and 'mp' (mezzo-piano) dynamics. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks throughout.

## ALTINCI KİTAP

Ondört ana eser bu kitapta yer almaktadır. Varyasyonlar, arpejler, majör yedili ve minör ikililer, dissonanslar, ostinato ve 5/8, 7/8, 8/8 ve 9/8 gibi aksak ölçülerde Bulgar ritmlerine yer verilmiştir. Bu kitaptaki pek çok eser resitallerde çalınabilecek nitelikte eserlerdir.

142 nolu eser sinek vızıltısını taklit eden resitallerde çalınabilecek bir eserdir. Sağ ve sol ellerde dönüşümlü olarak staccatolar kullanılmıştır. Sağ elde büyük ve küçük ikililere sıkça yer verilmiştir. Basit ritimde yazılmış olan eserde, eller birbirine yakın çalmaktadır.

**Allegro** ♩ = 146

*sopra*

142 *pp*

*sotto*

*p*

144 nolu eser, küçük ikili ve büyük yedililerden oluşmaktadır. Uyumsuz notalar, ikili notalar ve ölçü değişiklikleri üzerine kurulmuş bir eserdir. Ton çeşitliliği ile resitallerde çalınabilecek karakterdedir.

Molto adagio, mesto  $\text{♩} = 56$

144

*p* (sempre simile)

poco string.

tornando al tempo

poco string.

The image shows a page of musical notation for piano, starting at measure 144. The tempo is marked 'Molto adagio, mesto' with a quarter note equal to 56 beats. The music is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a piano (*p*) dynamic and is marked '(sempre simile)'. The second staff has a 'poco string.' marking. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. There are also 'poco string.' markings above the staves. The score ends with 'tornando al tempo' and another 'poco string.' marking.

146 nolu eser sol eldeki ostinatoyla başlamaktadır. Ritmik yapısı güçlü olan eser resitallerde çalınabilecek düzeydedir. Senkoplar, nüans değişiklikleri, sekizlik notalar ve sfortzandolar eserde sıkça kullanılmaktadır. Tempo sık sık yenilenmektedir.

Vivacissimo ♩ = 176 - 168

146

The musical score is written in a grand staff with a bass clef. It begins with a piano accompaniment in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand enters in the second measure with a piano (*p*) dynamic. The piece is marked 'Vivacissimo' with a tempo of 176-168. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 5). The score is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece features dynamic markings such as *f*, *p*, *sf*, *mf*, and *f*. The score also includes various musical notations including slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 5). The piece is marked with a tempo of 176-168 and a 'Vivacissimo' tempo.



148-153 nolu eserler Bulgar ritminde yazılmış altı danstır. Mikrokosmos da yer alan son eserlerdir. Bileşik ritimde yazılmış bu eserler, çalınması teknik ve ritmik olarak zor olan eserlerdir. Genellikle bu eserler, resitalerde grup olarak çalınmaktadır.

1

$\text{♩} = 350$  ( $\text{♩} = 39$ )

148

*mf*

*f*

*poco rit.* **Tempo I**

*ff* *v* *fff*

149

2 (♩ = 60)

(2nd)

*mf* *f* *sf* *mf* *f* *sf*

(2nd)

*f* *mf* *meno f*

*f* *mf*

*pp*

Detailed description: The musical score consists of six systems of music. The first system (measures 149-150) is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A second ending bracket is present at the end of the system. The second system (measures 151-152) continues the melodic and rhythmic patterns, with dynamics *sf* and *mf*. The third system (measures 153-154) shows a change in the left hand's accompaniment, with dynamics *f* and *mf*. The fourth system (measures 155-156) features a more complex melodic line in the right hand with slurs and accents, and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics include *sf*, *mf cresc.*, and *meno f*. The fifth system (measures 157-158) has a more active right hand with slurs and accents, and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* and *mf*. The sixth system (measures 159-160) concludes with a *pp* dynamic in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.



3 (♩ = 80)

150 *p, leggiero* *sf* *f, marc.*

poco sost. (♩ = 60)

*p* *pp*

4 (♩.♩.♩. = 50)

151 *p*

8 *f*

*più f*

*f*

*f*

*poco rit.* *a tempo*

*p* *mf* *f*

4 1 2 1

Detailed description of the musical score: The score is written for piano in 4/4 time. It begins at measure 151 with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A measure rest of 8 measures is indicated by a dashed line above the staff. The second system starts with a forte (*f*) dynamic. The third system includes a *più f* marking. The fourth system features a *f* dynamic. The fifth system continues with *f*. The sixth system includes a *poco rit.* marking followed by *a tempo*. The seventh system shows dynamics of *p*, *mf*, and *f*. The piece ends with a fingering sequence of 4 1 2 1.

5 Allegro molto (♩ = 40)

152

*p*

*mf*<sub>3</sub>

*f*

*mf*

*cresc.*

*dim.*

*p*

*Mikrokosmos* halen pek çok ülkede piyano öğretmenleri tarafından kullanılan bir piyano metodudur. Bu metotta yer alan eserler günümüz bestecilerine de bir model oluşturmaktadır. Müzik teorisyenleri ise bu eserleri 20. yüzyıl besteleme tekniklerinin örnekleri olarak müzik teori derslerinde kullanmaktadırlar.

### **3.2. Çözümlemeden Elde Edilen Değerlere Göre Piyano İçin Eserler Yazılması**

#### **No:1 (9/8, 7/8, 5/8)**

Parça, başlığından da anlaşılacağı gibi ritm değişikliklerini ön plana çıkartmak amacı ile yazılmıştır. Mikrokosmosların birinci kitabından başlayarak, altıncı kitabın sonuna kadar ölçü değişikliklerine sıkça rastlanmaktadır.

Karma ve düzensiz ritimler birinci kitaptan itibaren sürekli çoğalmaktadır. Bu parça birinci kitaptaki no:12, üçüncü kitaptaki no:82, dördüncü kitaptaki no:112 vb.. metodlar örnek alınarak yazılmıştır.

Parçada ölçü değişikliğinin sık kullanılması, öğrencinin bileşik ritm kalıbını öğrenmesine yardımcı olmakla beraber, sağ ve sol eldeki legato tekniğini de öğretmeyi amaçlamıştır. Ayrıca 7/8' lik ritimde gelen triller öğrenciye bir nevi parmak egzersizi yaptırmayı hedeflemiştir.

#### **No:2 (Bas ostinato)**

Bu parça Mikrokosmos albümlerinden ikinci kitaptaki no:40, no:63, dördüncü kitaptaki no:113, altıncı kitaptaki no:146 vb.. parçalar örnek alınarak yazılmıştır.

Parçada sol el belirli bir ezgi üzerine kurulmuştur. Bas sürekli tekrar etmektedir. Ayrıca, bu parçada sağ ve sol ellerde dönüşümlü olarak legato tekniği kullanılmıştır. Parçada sol eldeki tutan sesler parmakların bağımsız hareket etmelerini sağlamıştır. Çalan kişinin nüans işaretlerine de özen göstererek parçayı çalması gerekmektedir.

#### **No:3 (Armonik ostinato ve melodide sekvensler)**

Üçüncü ve son parça Bela BARTOK'un Mikrokosmoslarının üçüncü kitabındaki no:87, dördüncü kitabındaki no:113, beşinci kitabındaki no:125, altıncı kitabındaki no:146 vb.. eserler örnek alınarak yazılmıştır.

Bu çalışmada da sağ elde birbirine benzeyen ezgilerin yenilenmesi yani sekvens tekniği kullanılmıştır. Ayrıca arpej tekniğinin renilmesi bakımından da faydalıdır.

Sol elde ise birbirini tekrarlayan armonik akorlar kullanılmıştır. Bunların dışında Mikrokosmosların altı metodunda da sıka kullanılan üçlemelere ve ritm değişikliklerine de oldukça yer verilmiştir.

## 1

(9/8 , 7/8 , 5/8)

Allegretto

Başak BurcuTANER

Piano



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two measures and a trill (tr) in the third measure. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur over the first two measures. A dynamic marking of *mf* is present in the third measure.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a trill (tr) in the first measure, followed by a series of notes with trills (tr) in the subsequent measures. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur over the first two measures.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf* in the first measure and a slur over the first two measures. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur over the first two measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur over the first two measures.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur over the first two measures.

Sixth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a slur over the first two measures.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with a half note and a dotted half note. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with a half note and a dotted half note. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with a half note and a dotted half note. A dynamic marking of *mp* is present in the first measure, and a marking of *Fsp* is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with a half note and a dotted half note. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with a half note and a dotted half note. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

Sixth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with a half note and a dotted half note. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.



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 key signature of one flat (B-flat). The first two measures feature a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The third measure is marked *mf* (mezzo-forte) and shows a change in the bass line. The fourth measure is marked *mp* (mezzo-piano) and features a long note in the treble clef and a rhythmic pattern in the bass clef. The second system also consists of two staves. The first measure is marked *p* (piano) and shows a melody in the treble clef and a bass line. The second measure is marked *pp* (pianissimo) and shows a melody in the treble clef and a bass line. The piece concludes with a double bar line.

2  
(Bas ostinato)

Moderato Başak Burcu TANER

Piano

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Moderato' and 'Piano'. The piece is composed by Başak Burcu TANER. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The bass line features a prominent ostinato pattern. The piece includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The score concludes with a fermata over the final chord.

## 3

## (Armonik ostinato ve melodide sekvensler)

Piano

Adagio

Başak Burcu TANER

Andantino

Allegro

*p*

*mf*

*f*

First system of musical notation, measures 1-3. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 1, followed by eighth notes in measure 2, and a triplet of eighth notes in measure 3. The bass clef staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 4-7. The tempo marking "Adagio" is centered above the staff. Measure 4 features a quintuplet of eighth notes in the treble clef. Measure 5 includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. Measures 6 and 7 continue the melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, measures 8-11. Measure 8 is marked with the number 23. The system concludes with a dynamic marking of *pp* in measure 11. The treble clef staff shows a melodic line with slurs and ties, while the bass clef staff provides harmonic support.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### IV. SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 4.1. Sonuçlar

1. Mikrokosmos Bartok' un 1926-1937 yılları arasında yazmış olduğu bir piyano metodudur. Bartok, oğlu Peter'a henüz 9 yaşındayken piyano dersleri vermeye başlamış ve onun eğitimi için 153 küçük eser bestelemiştir. Bu eserler daha sonra bir araya getirilerek Mikrokosmos oluşturulmuştur. Mikrokosmos; "Küçüklerin ya da çocukların dünyası" anlamına gelmektedir. Farklı stillerde ve küçük formlarda yazılmış müzik parçalarıdır. Metotta yer alan eserler hem teknik, hem de müzikal yönden kolaydan zora doğru sıralanmıştır. Eser 1940'da İngiltere ve A.B.D.'de Boosey & Hawkes tarafından 6 kitap olarak İngilizce, Fransızca, Almanca ve Macarca açıklamalarla yayınlanmıştır.

2. Tartımsal yönden bakıldığında, Bela BARTOK.' un Mikrokosmosları çok geniş bir ölçü göstergesi yelpazesi ve çok çeşitli tartım biçimleri kullandığı görülmektedir. Eserlerde kullanılan değişik ritmik gruplar ve kalıplar, ritmik vurguların beklenmedik vuruşlarda gelmesi ve diziler içinde alışılmadık ses değiştirici işaretlerin kullanılması ile pek çok temel müzik elementi öğrenciye öğretilmektedir. Mikrokosmosları oluşturan bölümler, dönemler, tema ve motif yapılarına bakıldığında; tema çeşitliliği yaratmada, tartımsal zenginlikten çok fazla yararlanıldığı dikkati çekmektedir.

3. Armonik yönden bakıldığında, Bela Bartok' un Mikrokosmoslarının sıra numaraları ile armonik gelişimi arasında paralellik olduğu görülmektedir. İlk üç Mikrokosmos'un armonik yapısında tonal armoninin ve çok tonluluğun belirgin olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Diğer Mikrokosmoslarda ise armonik yapının özgürce kullanılmaya başladığı dikkati çeker. Kuruluş ve bağlantılarında da özgürlüğün ön plana çıktığı, akor yapılarındaki özgür kuruluş ve bağlantıların, tartımsal çeşitlilikle birlikte duyuluş zenginliği yaratarak Klasik-Romantik dönem ezgisel duyuluşlarını aratmayacak çağdaş dönem armonik hareketlerine dönüştürüldüğü görülmektedir.

4. Form yönünden bakıldığında, Bela BARTOK 'un Mikrokosmoslarının form yapısı geleneksel şarkı formunun başlıca ilkesi ilkin tema-köprü-ikinci bağlantısı ile serimlenen iki yada daha çok temanın karşıtlığı ile geliştirme tekniğinin uygulandığı dramsal anlayışa dayandığı görülür. Bu karşıtlıkta ve görevde, ton temeli ve ton değiştirme işlevi en önemli yeri tutar. Ton temelinin kalktığı yada geleneksel anlamda kullanılmadığı yazılarında rondo ve sonat biçimleri, temel öğelerinden birini yitirmiş bulunur.

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

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

7. Mikrokosmos dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'deki piyano eğitiminde de yaygın olarak kullanılan bir metottur. Bartok'un kullandığı halk müziği ve aynı stilde yazdığı eserler genellikle bizim halk türkülerimizin karakterine ve kullanılan dizilere çok yakındır.

8. Bartok, Mikrokosmoslarında yer verdiği eserleri 20. yüzyıl besteleme teknikleri ile oluşturmuştur. Çoğunlukla basit formda yazılmış eserlerdir. Bartok Mikrokosmoslarında az sayıda halk müziğine yer vermiş, daha çok halk müziği

motifleri taşıyan eserler bestelemiştir. Özellikle halk müziğinde kullanılan modları ve pentatonik dizileri kullanmış, kendisini majör ve minör tonların sınırlı kullanımından kurtararak tonalite kavramını genişletmiştir. Mikrokosmos bu yönden yeni besteleme tekniklerini piyano dersinin başlangıcından itibaren öğrenciye sunması bakımından önemli bir eserdir.

Bu kitaplar alışlagelmiş klasik eserlerin formları dışındaki yeni teknikleri ve yeni sesleri öğrenciye tanıtmaları bakımından önem taşımaktadırlar.

#### 4.2. Öneriler

1. Bela BARTOK ; 20. yüzyıl müziğinin önemli isimlerinden, Macar bestecisi, virtüöz piyanist, müzik bilimcisi, halk ezgi ve ritimlerini kendine özgü bir müzik dokusu içinde birleştirmekle çağımıza yeni renkler kazandırmış ve aynı zamanda etnomüzikolog kimliği ile gerek kendi ülkesinde, gerekse diğer ülkelerde ( Bunlardan birisi de Türkiye'dir. 1936 yılında ülkemize gelerek Ahmet Adnan Saygun ile birlikte Türk Halk Müziği derleme çalışmalarında bulunmuş, folklorik müzik araştırmasının nasıl yapılacağı konusunda paneller düzenlemiş ve 16.000 den fazla notayı kayda almıştır) araştırmalar yapmıştır. Tüm bu özellikleri bünyesinde taşıyan böylesine büyük bir bestekarın müzik eğitimi veren kurumlarımızda müfredat kapsamına alınarak öğrenilmesi, araştırılması gerekmektedir.

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

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

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

5. Bela Bartok' un etnomüzikolog kimliği de göz önünde bulundurularak, etnomüzikoloji ile ilgili yapmış olduğu araştırmalarda incelenmeli, arşivlenmeli ve

müzik eğitimi veren kurumlarda müfredat kapsamına alınmalıdır.

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



## KAYNAKÇA

- CANGAL, N. 2002, Armoni, Arkadaş Yayın Dağıtım, Ankara.
- DİLLE, D. 1964, Bartok Bela Streichquartett Nr. 1,1, Vonisnegyes, Op. 7, Editio Musica Budapeste.
- İLYASOĞLU, E. 1994, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul.
- İLYASOĞLU, E. 1196, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KAPTAN, S. 1995, Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri, Bilim Yayınları, Ankara.
- KASAP, B. 2005, Mikrokosmos: Çocukların Dünyası, Uludağ Üniversitesi Dergisi Cilt:18 Sayı:1.
- KÜTAHYALI, Ö. 1981, Çağdaş Müzik Tarihi, Varol Matbaası, Ankara.
- NASRATTINOĞLU, İ. 1981, Doğumunun 100. Yılında Bela Bartok, Ankara 1992 Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- NATTIEZ, J. 1990, Wagner Androgyne.
- SAY, A. 1992, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SAY, A. 1994, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SAY, A. 1997, Türkiyenin Müzik Atlası, Borusan Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- SAY, A. 2003, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SELANİK, C. 1996, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayınevi, Ankara.
- SELANİK, C. 1997, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayınevi, Ankara.
- SUCHOFF, B. 2004, Bartok Mikrokosmos, Genesis, Pedagogy And Style, Scarecrow Pr.
- STOCKHOUSEN, K. 1974, Atmen Gibt Das Leben, Germany.

# **EKLER**



Bela Bartok - 1886



Bela Bartok - 1902



Bela Bartok

