

**BELA BARTOK'UN TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI
VE TÜRK HALK MÜZİĞİ İLE MACAR HALK MÜZİĞİ
ARASINDAKİ İLİŞKİLERİN ARAŞTIRILMASI**

Nurtuğ BARIŞERİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
KONYA-1996

57152

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BELA BARTOK'UN TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI VE
TÜRK HALK MÜZİĞİ İLE MACAR HALK MÜZİĞİ ARASINDAKİ
İLİŞKİLERİN ARAŞTIRILMASI

Nurtuğ BARIŞERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Bu tez, 08./03./1996 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından kabul edilmiştir /
edilmemiştir.

İMZA

Doç. M.Salih ERGAN

(Danışman)

m. S. Erga

İMZA

Prof. Dr. Ayhan ZEREN

(ÜYE)

m. Ayhan Zeren

İMZA

Doç. Yusuf AKBULUT

(ÜYE)

Yusuf Akbulut

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

BELA BARTOK'UN TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI VE TÜRK HALK MÜZİĞİ İLE MACAR HALK MÜZİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİLERİN ARAŞTIRILMASI

Nurtuğ BARIŞERİ

Selçuk Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman : **Doç. M. Salih ERGAN**

1996, Sayfa : 53

Jüri : **Prof. Dr. Ayhan ZEREN**

Doç. M. Salih ERGAN

Doç. Yusuf AKBULUT

Bu çalışmada "Bela Bartok'un Türkiye'deki çalışmaları ve Türk Halk Müziği ile Macar Halk Müziği arasındaki ilişkiler" incelenmiştir. Bilgileri mevcut yerli ve yabancı kaynaklardan analiz ettikten sonra Bartok'un çalışmaları ışığı altında Türk Halk Müziği ile Macar Halk Müziği karşılaştırılmış ve iki ülkenin halk müziği üzerinde ortak notkalar saptanmıştır. Bu benzerliğin sebebi de Hunların Orta Asya'dan Avrupa'ya geçerken doğu müzik etkilerini batıya taşıması olarak görülmüştür.

Çalışmamızda özellikle üzerinde durulan konular; Bela Bartok'un hayatı, Türkiye'de Halk Müziği üzerine yapmış olduğu çalışmaları, Macar Halk Müziği'nin tarihsel gelişimi ile birlikte genel özellikleri Macaristanda yaşayan Türkler'in Macar Müziğine etkileri, Türk Halk Müziği ile Macar Halk Müziği arasındaki ilişkiler şeklinde özetlenebilir.

Anahtar Kelimeler: Bartok, Macar Halk Müziği, Türk Halk Müziği.

ABSTRACT

Master Thesis

In

**BÉLA BARTÓK'S STUDIES IN TURKEY AND INVESTIGATION
THE RELATIONS BETWEEN TURKISH FOLK MUSIC AND
HUNGARIAN FOLK MUSIC**

Nurtuğ BARIŞERİ

Selçuk University

Graduate School of Natural and Applied
Sciences Department of Music Education

Supervisor : Associate Professor **Doç. M. Salih ERGAN**

1996, Page : 53

Jury : Professor **Dr. Ayhan ZEREN**

Associate Professor **M.Salih ERGAN**

Associate Professor **Yusuf AKBULUT**

In this essay; Bela Bartok's studies in Turkey and the relations between Turkish Folk Music and Hungarian Folk Music are investigated. After analysing the local and foreign information which we have, under Bartok's studies, Turkish Folk Music and Hungarian Folk Music are compared each other, and the common points are fixed on two countries folk music. The reason of this similarity has been recognized that Hun people had taken the effects of the East Music while they were moving from Middle East to Europe.

The subjects particularly we worked on are; Bela Bartok's life and his studies that he did in Turkey, the general specialities of Hungarian Folk Music with its historical developments, the effects of Turkish people who live in Hungary on Hungarian Folk Music and the relations between Turkish and Hungarian Folk Music.

Key words: Bartok, Hungarian Folk Music, Turkish Folk Music.

ÖNSÖZ

Bir milletin kültürünü yansıtmaması bakımından halk müziğinin ayrı bir yeri ve önemi vardır. İnsanların ince zevkini ve sanat anlayışını yansıtan, yaşam biçimi hakkında bilgi veren bu müziklerin örnekleri bulunmakla beraber, bunlar zamanla yok olmakla karşı karşıyadır. Bu nedenle kültürümüzün aynası olan bu ezgilerimizi yaşatmak, gelecek nesillere aktarmak ve çağdaş oluşumlara götürmek hepimizin görevidir.

20. yy. bestecileri evrensel boyuta ulaşmak için halk müziklerini bir basamak olarak kullanmışlardır. Bu yolda Macar besteci Bela Bartok aynı yolu tutan bütün bestecilere örnek olmuştur. Ama ne yazık ki Bartok, yüzyılımızın en yalnız bestecisi ve müzik adamlarından biridir. O'nun, zamanında değeri bilinmemiş ve müziği anlaşılmamıştır.

Bartok'a karşı olan ilgim, O'nun müziğini tanımaya başladığım yıllarda oldu. O'nun eserlerinde görülen sadeliğin yanısıra ritm ve melodilerdeki zenginlik hemen kendini gösteriyordu. Bazı melodiler ise Türk insanının kulağına hiç de yabancı gelmeyecek türdendi. Melodilerdeki bu yakınlığın nereden kaynaklandığı bende bir merak konusu oldu ve incelememizi bu yönde yapmaya karar verdik.

Bizim yapmış olduğumuz bu çalışma, Bela Bartok'un hayatı ve araştırmaları hakkında daha fazla bilgiye sahip olmamız, iki ülkenin (Macaristan-Türkiye) halk müziklerinin ortak özelliklerinin bilinmesi ve bu sahada çalışanlar için yardımcı olması açısından önem taşıyacaktır.

Araştırmayı değerli bilgilerinden yararlanarak hazırladığım danışman hocam Doç. M. Salih Ergan'a, araştırmamda kütüphanesini bana açan Ethem Ruhi Üngör'e ve Macaristan Büyük Elçiliğine maddi ve manevi destek olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Nurtuğ Barışeri

Konya, 1996

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM. BELA BARTOK'UN HAYATI.....	2
1.1. Çocukluğu ve Gençliği.....	2
1.2. Bartok'un Halk Müziğine İlgi Duyması.....	5
1.3. Besteciliğindeki Dönemler.....	7
1.4. Konser Turları.....	9
1.5. Son Yılları.....	11
2. BÖLÜM. BARTOK VE TÜRK HALK MÜZİĞİ.....	14
3. BÖLÜM. BARTOK TÜRKİYE'DE.....	19
4. BÖLÜM. MACAR MÜZİĞİ.....	24
4.1. Tarihi Gelişimi.....	24
4.2. Macar Müziğinin Geliştiği Bölgeler.....	25
4.3. Müzik Yapısı.....	26
4.4. Şarkıların Temposu.....	26
4.5. Ritm ve Vezin.....	26
4.6. Süsleme.....	26
4.7. Melodiler.....	27
5. BÖLÜM. BARTOK'UN TÜRKİYE'DEKİ ARAŞTIRMALARI İŞİĞİ ALTINDA TÜRK HALK MÜZİĞİ İLE MACAR HALK MÜZİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİLER.....	31
6. BÖLÜM. MACARİSTAN'DAKİ TÜRKLER VE MACAR MÜZİĞİNE ETKİLERİ.....	44
7. BÖLÜM SONUÇ.....	47
8. KAYNAKLAR.....	50
9. SÖZLÜK.....	53

- GİRİŞ-

Bestekar, müzisyen ve piyanist Bela Bartok XX. y.y. müzik dünyasının önemli simalarındandır. Bartok'un bu ünü, onun halk müziği sahasında yapmış olduğu araştırmalardan gelir. O'na göre, her müzisyen için ülkelerine ait kendi vatanlarına ait öz müziği araştırmak ve köy müziği diye de nitelendirdiği bu meledilerin üzerinde çalışmak çok önemlidir. Böylelikle Bartok, folklor araştırmalarında başta kendi memleketi olmak üzere ülkesinin sınırlarını da aşan bir faaliyet göstererek Rumen, Slovak, Transilvanya, Türk ve Arap halk müzikleri üzerinde de araştırmalar yapmıştır. Gittiği ülkelerde binlerce melodi toplamıştır. Bu melodileri toplamakla kalmayıp, onların üzerinde ciddi incelemeler de yapmıştır.

İlkel halk müziklerinde halk için ortak bir müzik dili ile ileri ve gerçek bir müziğin doğmasına örnek olarak Bartok, adını, bu yüzyılın bestecileri arasına kazımış ve en büyük Macar bestecisi denmeye hak kazanmıştır. Eserlerinde görünen dinamizm, kuvvetli ritm ve yoğun duygu, O'nun halk müziği üzerine yapmış olduğu derleme, inceleme gezilerinden meydana getirmiş olduğunu yansıtmaktadır.

Bartok'un müzikteki buluş ve yaratmaları, müzikolojiye yeni görüşler, anlayışlar ve bilgiler katmış, yeni metodlar ortaya koymuştur. Folklor araştırmalarında karşılaştırmalı metodu kullanarak genetik müzik folkloru denilen ve değişik ırklar arasında görülen müzik benzerliğini ortaya koymuştur. Türkiye'de yapmış olduğu incelemeler sonucunda da Türk Halk Müziği ve Macar Halk Müziği arasındaki çarpıcı benzerlikleri bazı melodilerde bulmuştur.

Bartok'un ilmî şekilde yaptığı müzik folklorculuğu Avrupa müzikolojisinde yeni bir çığır açmış, Tuna Havzası ve Doğu Avrupa halk şarkıları O'nun çalışmaları sayesinde tanınmıştır. Şimdi, yaptığı müzik çalışmalarıyla tüm dünyaya ışık tutan bu şahsiyetin hayatını inceleyelim.

I. BÖLÜM

BELA BARTOK

1.1- Çocukluğu ve Gençliği:

Babası Bela Bartok (1855-1888), Nagyszentmiklos'ta bir ziraat okulunda müdürdü. Ayrıca hevesli bir amatör müzisyendi. Çello ve piyano çaldı. Oturduğu kasabada bir amatör müzik grubu oluşturdu. Bestelediği küçük dans parçalarını çaldılar. Bestecinin annesi Paula Voit (1857-1939) öğretmendi ve O'da piyano çalıyordu. Böyle bir ortamda Bartok'un yeteneği hemen farkedildi. Daha ilk başlarda kuvvetli bir ritm ve müzik hafızasına sahip olduğu anlaşıldı. Beş yaşındayken ilk piyano derslerini annesinden aldı. Geçirdiği çiçek hastalığı yüzünden pek dirençli değildi. Sık sık hastalanıyordu. Babasının erken ölümü de aileyi zor durumda bıraktı. Annesi aileyi geçindirebilmek için piyano dersleri veriyordu ve 1889'da Nagyzollos'de (şimdi Vinogradov) öğretmenlik görevine başladı. Orada Bartok dokuz yaşındayken ilk bestelerini yaptı. Çoğu tek bölümlü danslardı; bunlara ailesinin ve arkadaşlarının isimlerini verdi. "Katinka Polka" Katalin Kovacs için, "İrma Polka" teyzesi İrma için yazılmıştır (1891). Babasıyla geçirdiği yazların anısına Radegund Ekosu'nu bestelemiştir.

Sopran'dan gelen ve birkaç gününü Nagyzolles'te geçiren Keresztely Altdorfer adlı bir orgcu (1890) çocuğun parlak bir geleceği olduğunu söyledi ve bir yıl sonra Bartok Budapeşte'ye, Müzik Akademisine gitti. Orada Karoly Aghazzy, Bartok'un annesiyle onun yetenekleri hakkında konuştu ve onu öğrenci olarak almayı teklif etti. Fakat annesi oğlunun şimdilik aile ortamından uzaklaşmasını uygun görmedi ve ilkokul eğitimini Nagyzollos'te bitirmesini düşündü.

İlkokulu bitirdikten sonra Bartok Nagyvarad'da (şimdi Orde-ROMANYA) gymnasyuma girdi (1891) ve teyzesi ile oturmağa başladı. Bu yıllarda profesyonel bir müzik eğitimcisi olan Ferenc Kersch'ten müzik dersleri aldı. Bu dersler Bartok'un piyanoda gelişmesine yardımcı oldu. Çok sayıda parça öğrenmesine karşılık herşey yüzeysel olarak verilmişti. Nisan 1892'de annesi onu Nagyzsöllös'e geri götürdü ve Kersch ile çalışmalarını kesildi. O senenin mayısında hem piyanist hem de besteci olarak ilk defa halk karşısına çıktı. Bu program kasabanın yardımına düzenlenmişti. Programda "Woldstein Sonat" ve "The Course of The Danube" in ilk bölümlerini sundu. Konserde büyük başarı gösterdi ve Paula Bartok oğlunun gelişmesine katkıda bulunmak için buldukları yerden ayrılmaya karar verdi. Görevini bırakarak ailesini Pozsony'e taşıdı (şimdi Bratislova-Çek Cumhuriyeti). Burası oğlunun müzik geleceği için uygun bir yerdi. Kendisi de iş bulmayı umuyordu. O yılki piyano hocası Ludwig Burger'di. Paula Bartok sürekli bir iş bulamadı ve Beszters'e (şimdi Bistira-ROMANYA) taşındı. Çok küçük bir kasabaydı. Paula Bartok'a göre Bartok kasabanın en iyi piyanocusuydu.

1894'ün sonunda Bartoklar Pozsony'e tekrar yerleştiler ve annesi kolejde öğretmenlik görevine başladı. Böylece genç besteci beş sene boyunca yolculuk etmeden çalışmalarını rahatlıkla sürdürebilecekti. Çok mükemmel hocalardan ders almaya başladı. İlki Laszlo Erkeldi; Onunla piyano tekniğini geliştirdi; Anton Hyrtl ise ona armoni hakkında çok bilgi verdi. Aynı zamanda kasabanın müzik yaşamınında da aktif rol oynadı. Arkadaşları arasında birkaç tane amatör oda müzisyeni vardı. 1897'de Liszt'in İspanyol Rapsodisini çaldı. 1898'de kendi piyano sonatını (DD 51) ve piyano kuartetinin son iki bölümünü çaldı (DD 52). Lise kilisesinde org çalarak Bach'tan Brahms'a kadar geniş bir repertuar edindi. Piyano parçalarının yanında oda müziği eserleri de yazıyordu (Bir tanesi orkestra eşliğinde). Böylece klasik formu ve tekniği iyice öğreniyordu.

1898-1899 Bartok'un Pozsony'deki son yılıydı ve hangi müzik okuluna gitmesi gerektiğini henüz bilmiyordu. Pozsony'de Viyana Konservatuvarı ciddi müzik eğitiminin tek koleji sayılıyordu. Böylece 1898'in Aralık ayında Viyana'ya gitti ve Hans Schmitt tarafından dinlenilerek kabul edildi, burs için söz verildi. Fakat O, Dohnanyi'nin tavsiyesini dinledi (Dohnanyi O'nun örnek aldığı kişiydi ve lisede kendisinin dört sınıf üstündeydi) Dohnanyi'i O'na Budapeşte Müzik Akademisine gitmesini önerdi: 1899'un Ocak ayında Bartok Dohnanyi'nin eski öğretmeni Istvan Thoman'a danıştı. O da genç adamın yeteneğini farkettiler. Jonas Koessler'e (akademinin kompozisyon profesörü) tavsiye mektubu yolladı.

Pozsony'deki eğitimini bitirince akademi tarafından dinlendi ve piyanonun ikinci yılına (Thoman'ın gözetimi altında), besteciliğin ise ikinci ve üçüncü yıllarına girdi (Koessler'in gözetimi altında). İkisi de mükemmel hocalardı. Thoman Liszt'in en iyi öğrencilerinden biriydi. Bartok'a karşı hoca gibi değil baba gibi yaklaşıyordu. Thoman fakir öğrencilere yardım ederdi. Bartok'a da piyanist olarak iş sağlamış; O'nu tanınmış sanatçılarla müzisyenlerle tanıştırmıştır.

Bartok'un akademideki ilk yılı başarılıydı. Fakat 1900'un Ağustos ayında zatürreye yakalandı ve doktorun tavsiyesi üzerine annesiyle Kasım'dan bahara kadar Meran'da kaldı. Budapeşte'ye 1 Nisan 1901'de döndü. O yıl sınavlara giremedi piyanoda üçüncü yılı bestede dördüncü yılı tekrar aldı. Çalışmalarını 1903'ün Haziran'ında tamamladı. Akademideki görüş O'nun piyano virtüözü olacağı yolundaydı. Bestecilik ikinci yetenek olarak kalmıştı. İyi bir yorumcu ve salon çalgıcısıydı, öğretmenleri tarafından aranan bir eşlikçiydi. 21 Ekim 1901'deki öğrenci konserinde Liszt'in B minör sonatını çalmıştı. Daha birçok yerlerde konserler vererek beğenildi. Macar müzik merkezlerinde isim yaptı. Konser salonları o'na açılmaya başladı. Önce Sandor sonra Kodaly'in eşi olan

Emmo Gruber'in evinde Bartok'un parçaları dinleniyordu ve ilk eleştirilerini ondan alıyordu. Bartok "Dört Piyano Parçası"ndan ikincisini ve Rhapsody op 1'i de o'na ithaf etmiştir.

Budapeşte'de kaldığı yıllar içerisinde müzikle ilgisini daha da artırdı. Wagner'in eserlerini öğrendi. Ama bu çalışmalar o'nun bestecilik yönüne yol vermedi. Alman Romantik akımının destekçilerinden Koessler Bartok'a gerekli tekniği öğretti. Fakat bu da yaratıcılığını artırmadı. İlk yılda bestelediği iki-üç beste, arkadaşlarından aldığı ilhamla olmuştu. "Liebeslieder"ın dördüncüsü bunlardan biridir. Teması akademi arkadaşı Felicle Fabian tarafından işlenmiştir. İkisi çalışmaların başından itibaren sıkı dost olup birbirlerinin bestelerini eleştirirlerdi. Bartok hastalandığı sırada Fabian onun bestelerini seminerlerde tamıttırdı. 1900'de Bartok piyano için bir scherzo besteledi (DD 63). 1903'ün başında Felicie'nin Viyana'ya gitmesiyle arkadaşlıklarına ara verildi. Kasım 1902'de Bartok iki küçük keman parçası besteledi (Grove, 1992).

1.2. Bartok'un Halk Müziğine İlgi Duyması

Bartok'un Strauss'u keşfetmesiyle bestecilik hayatında büyük bir değişiklik oldu. Budapeşte'de gittiği Also Sprach Zarathustranın galasında çok etkilenmişti (Şubat 1902). Hemen Strauss'un eserlerini incelemeye başladı. "Ein Heldenleben"i ezberledi. Strauss etkisi besteciliğine yeni bir yön verdi. Bu etki DD68 senfonisinde kendini gösterdi. Müziğindeki diğer bir etki ise o dönemde başlayan Macaristan bağımsızlık ruhuydu. Bu durum Bartok'a da yansımıştı, milli kıyafetler giyiyor, ailesinin Almanca konuşmasına karşı çıkıyordu. Bu dönemdeki bestelerinin hepsinde Macar esintileri vardır. "Dört Posa Şarkısı" (1902), "Dört Piyano parçası" (1903), "Keman Sonatı" (1903), "Senfonik şiir Kosuth" (1903) ve "Piyanolu Kentet" (1903-4).

1903'ün yaz aylarını Gmunden'de geçirdi. Orada Dohnonyi ile birlikte piyano dersleri verdi. Sonbaharda çalışmalarına devam etmek ve konser vermek için Berlin'e gitti. Arasına konser için Viyana'ya gidiyordu. Bu programlara kendi parçalarını da dahil ediyordu. Bartok 1905'in ilk birkaç ayını Viyana'da geçirdi. Orada Birinci Orkestra suitini besteledi ve bir piyano resitali verdi. Mart ayında Budapeşte'de Liszt'in "Totentanz"ını başarıyla sundu. Yazın Bekes Köyüne döndü orada Rubinstein yarışması için hazırlandı. Yarışmaya hem besteci hem de piyanist olarak katıldı. Fakat yarışmada beklediği sonucu alamadı. 1906'da çocuk dahi Ferenc Vecsey' (13 yaşında)le beraber İspanya - Portekiz'e konser turuna çıktı. O yıl yeni beste yapmadı.

Bu döneme kadar ulusal Macar bestecileri, popüler halk müziği benzeri şarkıları model olarak alıyorlardı. Bartok bunların tam halk müziğini ifade etmediğini anladı. 1904'te Gömör bölgesinde bir macar kızı tarafından söylenen bir şarkı dikkatini çekti. Birçok besteciye ilham kaynağı olabileceğini farkettiler. Kodalyde folklorik müzik ile ilgili kitabını yeni basmıştı. Bartok Kodaly'le bağlantı kurdu. Kodaly'nin bu konuda uzman olduğunu biliyordu ve ilişkileri hep böyle sürdü. "Magyar Nepdalok" (Macar Halk Şarkıları) 1906'da ikisinin ortak çalışması olarak ortaya çıktı. Her iki besteci ses ve piyano için onar parça bestelemişlerdi. Asıl amaçları halk şarkılarını tanıtmaktı. Fakat 1500 tane satıncaya kadar 32 yıl geçti (İkinci basım 1938). Bu zamana kadar on folk şarkısı daha armonize etmişti. Sistemli bir şekilde çalışıyorlardı.

1907 yılında Budapeşte Müzik Akademisi Bartok'a profesörlük ünvanı verdi. Buna çok memnun olmuştu. Böylelikle Macaristan'a yerleşebilecekti. Bu arada maddi durumu da düzene girmiş ve çalışmalarını başka ülkelerde yapma fırsatını da yakalamış oldu. Bu dönemlere ait eserleri şöyledir:

Csik bölgesinde üç macar şarkısı

Dört Slovak Halk şarkısı

Sekiz Macar Halk şarkısı

Gyermekeknek (Çocuklar için)

Beşinci Vazlatok (Ruman Halk Şarkısı)

Bu döneme ait halk müziğiyle ilgili diğer eserleri;

14 Bagatelles - 10 Kolay Parça - Ket Elegia - Haramburleszk Allegro barbaro

Paris'te kaldığı birkaç ayda Bartok Debussy'in müziğini tanıma fırsatı buldu ve onun müziğindeki bazı ezgilerin halk müziğine benzediğini farketti. Bartok'un köy şarkılarını klasik müziğe geçirme denemesi ise "Birinci Yaylılar Kuarteti" ile oldu (1908). Diğer eserleri "Ket Kep" (İki Resim, 1910), Keman Konçertosunun ikinci bölümü (Daha sonra No:1 dendi, bunun teması dönemdeki birçok piyano eserlerinde görüldü).

1909'da Bartok öğrencisi Marta Ziegler ile evlendi "Sketches". "Bir Kızın Portresi" ve "Three Burlesquum'den Quarrel" e ilham veren eşiydi. Oğulları Bela 1910 yılında doğdu (Grove, 1992).

1.3. Besteciliğindeki Dönemeçler

1910 yılında Bartok'un ilk "bestecilik gecesi" gerçekleşti. O gece "1 Nolu Kuartet" in prömiyeri de yapıldı. Ayrıca "Piyanolu Kentet" ve çeşitli piyano eserleri de sunuldu. Nisan 1911'de Bartok, Kodaly ve diğer birkaç kişinin desteğiyle Macar Müzik Topluluğu kuruldu. Amaçları çağdaş Macar eserlerini sergilemekti. İlk konserlerde Bartok'un kendisi de çaldı. Fakat parasızlık ve ilgisizlik yüzünden bunlar başarısızlıkla sonuçlandı. Birtakım fiyaskolar sonucu kendini bütün kamu müzik etkinliklerinden çekti.

1908 ile 1912 arası bir düzine eseri yayımlanmıştı. Takip eden yıllarda da pek verimli değildi. 1912'de Orkestra için dört parça bestelemişti. Bu eser dokuz yıl çalınmadı.

"Her zamankinden daha büyük bir azim ile kendimi halk müziğine adadım. Durumumu göz önüne alarak bazı yolculuklar planladım" (Oto-biyografi-1921). 1912 yılında Rusya'ya gidemedi fakat 1913'te Kuzey Afrika'da Biskra'yı ziyaret etti. Bulgar, Sırp eserleri yanında 2721 Macar Şarkısı, 3500 Romen, 3000 Slovak halk şarkısı toplamıştı.

1913'te Bartok'un ilk "etnomüzikal monografisi" Bükreş'te yayınlandı. 2. Dünya savaşına kadar Kodaly ile olan çalışmalarını erteledi. Budapeşte'de müzikal şiirler ile ilgili dersler verdi. Marmaras, halk müziği ile ilgili kitabı, savaştan dolayı basılamadı. 1915 yılında birkaç Romen halk şarkısı yazdı. 1917 yılında ise Slovak halk şarkılarını Ocak 1918'de Viyana'da çalmak üzere yazdı. Ses ve piyano için sekiz macar halk şarkısını tamamladı. Bu yıllarda yaptığı diğer çalışmalar şöyledir; "Piyano Suiti" (1916), "İkinci Kuartet" (1915-1917). Bunlar Arap müziği etkisindedir. Bu arada 1917 yılında "Tahta Prens" balesini de tamamladı. Bunun galası 12 Mayıs 1917'de Budapeşte Opera evinde gerçekleşti.

Ve Bela Reinitz tarafından yönetilen bir müzik komitesine Bartok, Kodaly, Dohnanyi ile birlikte katıldı. Komitenin amacı eğitimle ilgiliydi. Ulusal müzede bir folklorik müzik bölümü açmayı düşündüler. Bartok burada yönetici olacaktı. Bartok için ikinci bir bestecilik gecesi düzenlendi. Programda "Piyano suiti" ve piyano için çalışmaları vardı.

Savaştan sonra Macaristan'ın politik durumu, Bartok'un halk şarkıları ile ilgili seyahatlerini engelledi. 1920'nin baharında Bartok'un milliyetçilik duygusundan yoksun olduğu söylendi (Romen halk müziği ile ilgili olan makalelerinden dolayı). Bu sebepten göç etmek zorunda kaldı. Şubat ve Mart aylarını Berlin'de geçirdi. İki tane konser verdi ve yer-

leşme imkanlarını aradı fakat Macaristan'ı bırakamadı ve 1920'nin sonunda geri döndü (Grove, 1992).

1.4. Konser Turları

Bartok artık uluslararası bir nitelik taşımaya başlamıştı. 1918'de Universal Edition da çalışmaları yayımlandı. "Musikblötter das Anbruch" özel bir Bartok sayısını 40. yaş gününde çıkarmıştı. 1922 yılında Londra ve Paris'e gitti. Orda Jelly d'Aranyi ile "1. keman Sonatı" nı çaldı. Stravinsky, Szymanowski, Ravel, Milhaud, Poulenc, Satie ile tanıştı. Daha sonra Almanya, Hollanda, İsviçre, İtalya, Çekoslovakya ve Romanya'da resitaller verdi.

Bartok'un Avrupa'daki başarısı O'na Macaristan'da kalma olanağı sağladı. Bartok'tan Buda ve Pest'in birleşmesinin 50. yıl kutlamaları nedeniyle beste yapması istenildi ve "Toneszvit" ortaya çıktı. Kodaly ve Dohnany ile beraber hazırlanan parçalar Kasım 1923'te Budapeşte'de sunuldu. O sene Bartok'un özel yaşantısında değişiklik oldu. Karısından boşanıp, öğrencisi Ditta Pasztory ile evlendi. "Falun" (Köy Sahneleri), "Az ejszaka zeneke" (Gece Müziği), "Piyano suiti", "Szabadbon" (Dışarı), "Piyano sonatı" bu yıllarda ortaya çıktı.

1920'lerde Bartok şarkı toplama işine devam etti. 1921 yılında Kodaly ile beraber 150 tane Transilvanya şarkısı üzerinde çalıştılar. Macar köy şarkıları üzerindeki çalışması 1924 yılında yayımlandı. 3000 tane toplanmış Slovak şarkısı 1922-1928 yılları arasında hazırlandı. 1926 yılında "Romanian Colinde" yi (Noel şarkıları) besteledi. Halk şarkıları üzerine makaleler yazdı. Halk şarkılarının sanat müziği üzerindeki etkileri (20. yy. müziği gibi) Avrupa gazetelerinde yayımlandı.

"Village Scenes" (Köy Sahneleri) den sonra Bartok 18 ay hiçbir beste yapmadı. Konser turları ve dersleri bütün vaktini alıyordu. Sadece

yaz aylarında çalışabiliyordu. 1925'in yazında "Colinde" ortaya çıktı. "Tahta Prens" ve "Mavi Sakalın Şatosu" senaryoları hazırlayan Bela Balazs'ın, politik suçlu olarak yargılanmasından dolayı sahnelenemedi. Ancak 1935-1936 yılları arasında sahnelenebildi. "Miraculous Mandarin" in sahnelenmesi ani olarak ertelendi ve onun yerine "Cologne" sahnelendi ve seyirci öfke ile konser salonunu terketti. Fakat daha sonraki sahnelerde çok başarılı oldu.

Bartok'un artan itibarı O'nu yeniden piyano eserleri yazmaya sevketti. 1926'da birinci "Piyano Konçertosu" ve "Sonatı" ortaya çıktı.

16 Temmuz 1927'de Baden-Baden'de konser verdi. "Üçüncü Kuartet"ini o yaz tamamladı ve ilk icrasını 19 Şubat 1929'da Waldbouer Londra'da yaptı. "Dördüncü Kuarteti" 20 Mart'ta Budapeşte'de gerçekleştirildi. "İkinci Piyano Konçertosu" 1931'de tamamlandı. 1934-1941 arasında Bartok tarafından 20 kere çalındı. Bunların yanısıra 44 Keman Düeti de bestelemişti.

"Kantata Profana" Bartok'un opera olmayan en önemli vokal eserdir. Metnini Romen noel şarkılarından alıp, tercüme etmiş ve düzenlemişti.

Aralık 1927 ile Şubat 1928'de Bartok A.B.D. turuna çıktı. Konserinin açılışını "1. Keman Konçertosu" ile yapmayı amaçlamıştı ama parasızlık buna engel oldu ve "Rhapsody op 1" çalmak zorunda kaldı. Sonunda 13 Şubat'ta öğrencisi Fritz Reiner yönetiminde konserini verdi. Konserinde Kodaly'nin de eserlerine yer verdi. Amerika turundan sonra Ocak 1929'da Rusya'ya geçti. Basle'de bir konser verdi ve 1932'de Kahire'deki Arap müzik konferansına katıldı.

1930'lu yıllarda başlayan faşist görüşler gittikçe yoğunlaşıyordu. Bartok da bundan etkileniyor ve karşı geliyordu. 1931'de Toscanini fa-

şistler tarafından saldırıya uğrayınca müziğin evrenselliği hakkında bir yazı yazdı. Bundan sonra Almanya ve İtalya'da parçalarının yayınlanması yasaklandı.

Bütün bu zaman zarfında Bartok, Budapeşte Müzik Akademisi'nde hizmet etmeye devam etti, ders verdi ve mükemmel müzisyenler yetiştirdi. Ağustos 1934 yılında bu görevden ayrıldı. Macar Bilimler Akademisi, halk şarkıları koleksiyonunu Bartok'un hazırlamasını istedi. Böylece 13.000 parça derlendi. Macar halk şarkılarının yanısıra 2500 Romen halk şarkısını da toplamıştı. Ayrıca ileride incelemek ve karşılaştırmalar yapmak üzere yabancı halk şarkıları da topladı. 1936 yılında da Türkiye'ye geldi ve Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Anadolu'yu dolaşıp halk türkülerini topladı. 1930'lu yıllarda Bartok'un yaptığı önemli eserler şöyledir:

Mikrokosmos (1926-39), Beşinci Kuartet (1934), Music for Strings, Percussion and Celesto (1937), Divertimento (1939), İki Piyano ve vurmalı çalgılar için sonat (1937), Keman Konçertosu (1937-38), Zıtlıklar (1938) (Grove, 1992).

1.5. Son Yıllar

50. doğum gününde Bartok "Legion d'honneur" ve "Corvin" maddalyaları ile onurlandırıldı fakat törene katılmadı. "Tahta Prens", "Mavi Sakalın Şatosu", "Şahane Mandarin" törende çalınmak için planlanmıştı fakat bu gerçekleşmedi. Bartok Budapeşte'de altı yıl boyunca hiç konser vermedi.

Macar ve Romen gazeteleri Bartok hakkında kötü şeyler yazıyorlardı. Macaristan'daki politik durum gittikçe kötüleşiyordu. Bartok bir an önce göç etmek istiyordu fakat hasta ve yaşlı annesi o'nu Budapeşte'ye bağlamıştı. Annesi Aralık 1939 yılında vefat etti. Bartok da 11 Nisan-18 Mayıs 1940 tarihleri arasında A.B.D. de konser vermek üzere

Budapeşte'den ayrıldı. 8 Ekim 1940'da Bartok karısı ile birlikte Budapeşte'de bir veda konseri verdi. Burada Bach'ın "A Majör klavsen konçertosunu", "Mikrokosmos"dan örneklerle Mozart'ın "İki Piyanolu Konçertosu" nu çaldılar. Birkaç gün sonra da Macaristan'ı terkettiler. Bartok'un Avrupa'da yazdığı son eser "6. Kuartet" oldu (1939). (Grove, 1992).

Amerika'da bulunduğu ilk senelerde ruhi bunalım içindeydi. Sol omuzundaki ağrılar çaresiz bir hastalığın ilk belirtileriydi. Eşi ile beraber verdikleri konserlerin adedinde bir düşüş görülüyordu. İlk iki yıl hiç beste yapamadı sadece yarım kalan eserleri tamamlayabiliyordu. Kolumbia Üniversitesi Kasım 1940'da Bartok'a şeref ünvanı verdi ve Serba-Croatian halk müziğinin hazırlanarak yayınlaması için kendisine mütevazı fakat devamlı bir para tahsis etti.

Amerika'daki yaşam tarzı kendisine çok uzaktı. Doktorları tarafından uzun müddet açıklanamayan lösemi hastalığı yavaş yavaş kendisini göstermeye başlıyordu. Diğer taraftan Bartok maddi yönden oldukça zor durumdaydı ve kendisi de hiçbir teşebbüste bulunmuyordu. Yakınları da ona bu hususta yardımcı olamıyorlardı çünkü Bartok'un en güç durumlarda bile hiç kimseden çalışma karşılığı olmadan birşey kabul etmeyeceğini çok iyi biliyorlardı. Ancak 1943 yılının başlangıçlarında, ruhen ve bedenen kötü olduğu ve bu durumun had safhasında olduğu zamanda Ernő Balagh tarafından yapılan bir teklifle, Amerikan beste yazarları ve yayıncıları kurumu, Bartok'un doktor masraflarını üstlendi.

1943 yılında Bartok'un sıhhatinde iyileşmeler gözlemlendi. Bu arada Joseph Szigeti'nin tavsiyesi üzerine tanınmış orkestra şefi Serge Koussevitzky Bartok'u ziyaret etti ve Nathalie Koussevitzky vakfı namına bir orkestra eseri yapmasını rica etti. Bu teklif Bartok'a hayat verdi ve geçici olarak iyileştiği bu sıralarda ellibeş günde "Orkestra için Kon-

çertosunu yazdı. Bunu 1944 yılında Yahudi Menuhin için yazdığı Keman solosu takip etti. 1945 yılının yazında harbin sona ermesinde ve Avrupa'nın doğuşunun ilk birkaç ayında piyano ve orkestra için üç numaralı ve eşi Ditta Posztory'e ithaf ettiği piyano konçertosunu yazdı. Günden güne sıhhati kötüleşmeye ve ruhen de çok bozuk bir durumda olduğu halde son 7 ölçü hariç konçertosunu orkestra'ya hazırlamayı başardı. Londra'daki Boosey ve Hawkes firmasından Ralph Hawkes tarafından ısmarlanmış olan "Yedi Numaralı Yaylı Çalgılar Kuarteti" için kağıda ancak birkaç müzikal fikir koyabildi. 1945 yılının 26 Eylül'ünde New York'ta West Side hastahanesinde hayata gözlerini kapadı.

(Macaristan Halk Cumhuriyeti Büyükelçiliği, 1981)



II. BÖLÜM

BARTOK VE TÜRK HALK MÜZİĞİ

Bartok'un, Türkiye'yi ziyaret etme düşüncesi, Ankara Üniversitesi'nde profesör olan Laszlo Rosonyi'nin, 1935 yılında Bartok'la mektuplaşmasıyla başlamıştır. Profesör, Bartok'a Türkiye'de var olan folklor ürünlerini derlemesini ve bu konuda konferanslar vermesini teklif etmiştir. Bu fikirleri destekleyen besteci A. Adnan Saygun ve o zamanlar Ankara Halkevleri Başkanı olan Ferit Celal Güven 1936 yılında kendisine Türkiye'ye seyahat imkânı sağlamışlardır. Bartok da Türkiye'ye gelmeyi çok istediğini belirterek bu haberi sevinçle karşılamıştır. "Bundan hiçbir kazancım olmasa bile sizi ziyaret etmeyi ve bir konferans vermeyi çok isterim" (Bartok, 1991).

Ama ne yazık ki halk türkülerimiz o güne kadar fazla dikkat çekmemişti ve Avrupa'da halk müziğimiz tanınmıyordu. Bunun mesuliyeti bize aitti. Çünkü ülkemizde bile halk müziğimiz üzerinde yeterince çalışma yapmayan bizler, Avrupa'da bu öz müziğimiz hakkında neler söyleyebilirdik. Fransa'da çıkarılan bir Müzik Ansiklopedisinde Rauf Yekta Bey'in yazmış olduğu "Türk Musikisi" adlı yazısında, Türk Sanat Müziği en ince ayrıntılarına kadar incelenmiş, perde araları hesaplanmış, makamları, usulleri anlatmış, fakat halk müziğimize birazcık olsun değinilmemiştir. Böylelikle Avrupa 1900'lü yıllarda Türk Halk müziğimizden habersizdi ve hatta onlara göre Türk Halk Müziği Arap, İran vs. etkisinde kalmış karışık bir tür olarak görünüyordu.

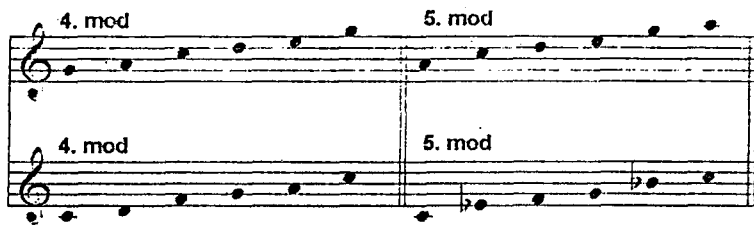
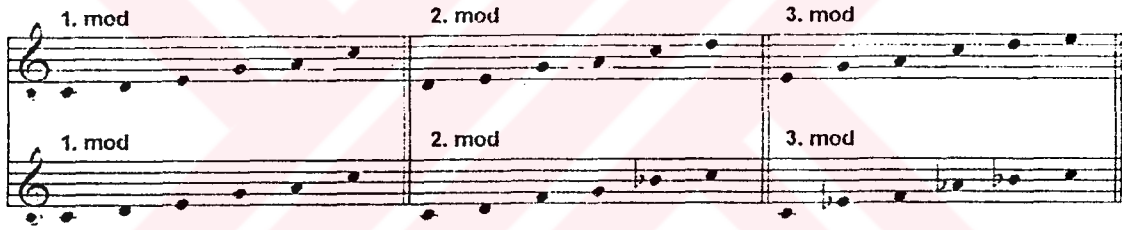
Macarların M. Ragıp Gazimihal'e gönderdiği bir broşürdeki haritada Türkiye'yi Arap mıntıkası içinde göstermeleri Saygun ve Gazimihal'i harekete geçirmiş ve bu yanlış düzeltilerek Türk Halk Müziğimizde var olan pentatonik seslerden bahsedilmiştir.

Pentatonik: Yarım aralıklara yer vermeyen beş dereceli dizidir. Orta Asya'da Türk boyları tarafından kullanılmıştır. Anadolu türkülerinde Macar, Romen halk müziğinde izlerine rastlanmaktadır (Müzik Ansiklopedisi, 1985).

Temel beş ton veya pentatonik gamların birçok çeşitleri vardır. En iyi bilinenler şunlardır;



Yedi diatonik modu meydana getiren modal şekil tekniği, pentatonik gamın herbir türünden beş mod ortaya çıkarır. Diatonik pentatonik beş modal şekli şöyledir;



Müzikteki pentatonik yapı nazariyatçıların hep ilgisini çekmiştir. Yunanlıların da kullanmış olduğu bu diziyi Aristoksenos adlı bir nazariyatçı yarımtonsuz-anhemitonique ve yarımtonlu-ditonique diye iki kısma ayırıyor. Eski devirlerden gelen bu çeşit melodiler Spondiosm denilen ayinlerde söyleniyormuş (Müzik Ansiklopedisi, 1986).

Yunanlıların eski müziklerini oluşturduğu bu eksik perdeli dizi Orta Asya'da, Macarlarda, İrlanda da ortaya çıkan birçok halk türkülerinde vardır.

A. Adnan Saygun (1936) "Türk Musikisinde Pentatonizm" adlı kitabında bu pentatonik dizinin yalnızca besteci tarafından değil aynı zamanda tarihsel açıdan da incelenmesinin gerekliliğini savunmuştur. Dünyanın birçok yerinde karşımıza çıkan bu dizinin nasıl yayıldığı, acaba bütün halk türkülerinin temelinde pentatonik mi var? gibi çok ilginç görüşler ortaya atılmıştır.

O'na göre pentatonizmin yayılış haritası ile Tarih kurumunun çıkarmış olduğu kitaptaki Türklerin yayılış haritasında büyük benzerlikler bulmuştur ve Tarih kurumuna bir rapor vermiştir. Bu rapor şöyledir;

1-) Pentatonizm beşeriyetin musiki yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle irki bir hususiyeti vardır.

2-) Pentatonizm; Türkün musikideki damgasıdır.

3-) Pentatonizm nerede varsa

a-) Orada oturanlar Türk'türler.

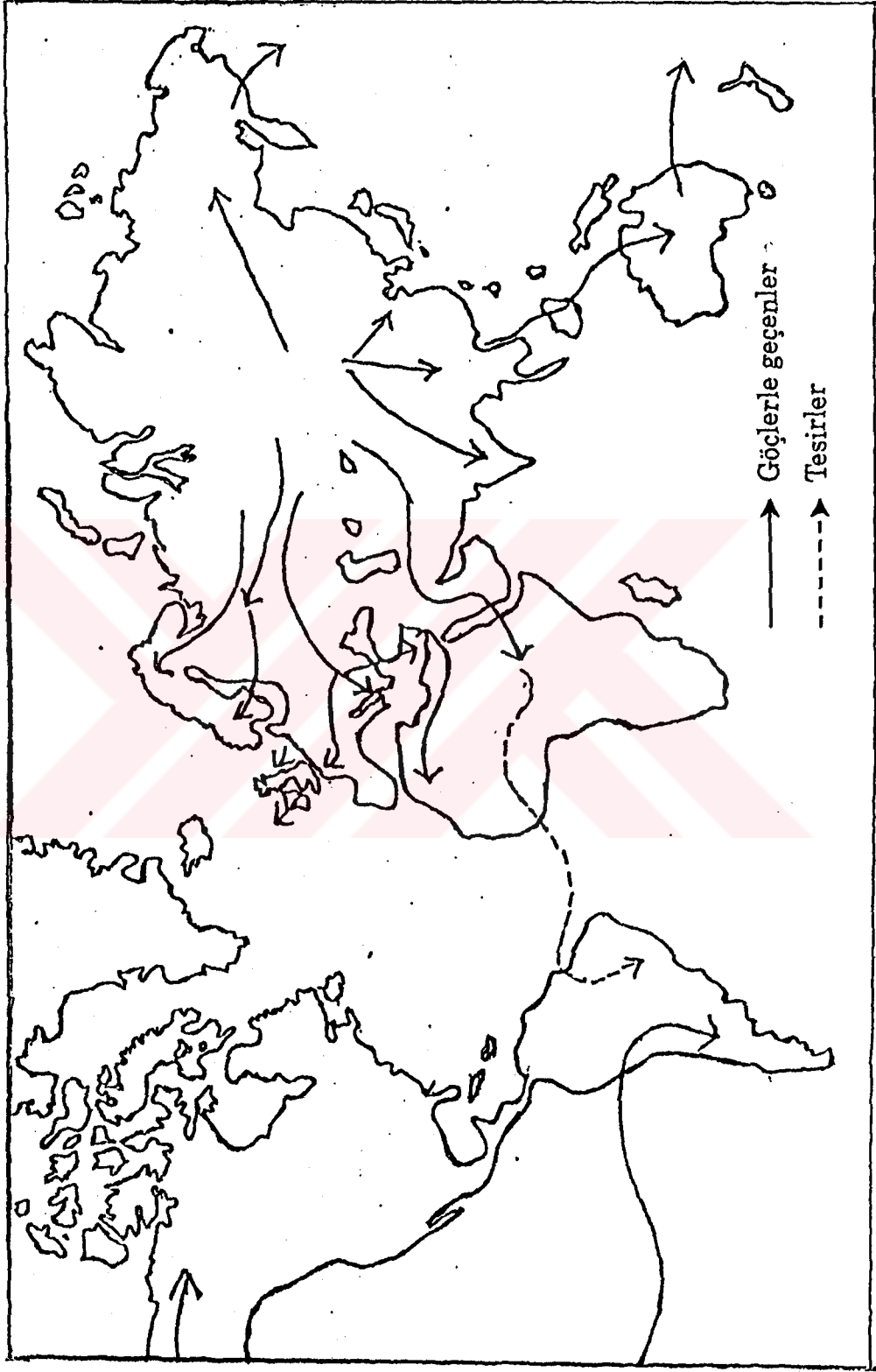
b-) Türkler eski çağlarda gittikleri yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.

4-) Pentatonizmin anayurdu, Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır.

5-) Yayılış istikametleri, Türklerin yayılış istikametleridir.

6-) Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler, bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkanlarını bize verecektir. (Saygun, 1936)

Pentatonizmin Yayılış Haritası



Ama Bartok böyle bir sonucun ancak eldeki örneklerin çok olduğunda gerçekleşeceği inancındaydı. Eldeki kıt malzemeyle Türk Halk Müziğinde birçok pentatonik ezgi bulunduğunu kanıtlayamayız, diyordu. Bu durumda yapacak tek şey Türk Halk Müziği ile yakın temasa geçmek ve bu görüşlerin ne kadar doğru ne kadar yanlış olduğunu anlamaktı.

Bartok Nisan, Mayıs 1936 yılında Ankara Halkevinden halk müziğini derleme yöntemlerini anlatmak amacıyla resmi bir davet aldı. Bu davet Bartok'a Türk Halk Müziğini tanıtmak amacıyla bir fırsattı. Fakat Bartok konserleri dolayısıyla Türkiye'ye gelme zamanını Ekim ayına ertelenmesini istedi ve Ankara için beş bölümlük bir program önerisinde bulundu. Bu program, üç konferans, bir orkestra konseri, Türk Halk Müziği örneklerinin derlenmesi, bir de gelecekte neler yapılması gerektiği hakkında yapılacak söyleşilerden oluşuyordu.

III. BÖLÜM

BARTOK TÜRKİYE'DE

Bartok, İstanbul'a 2 Kasım 1936 yılında geldi. İstanbul Konservatuvarı arşivinde yapmış olduğu çalışmalar neticesinde halk müziği koleksiyonunu oldukça ilginç buldu. Bu türküler kayıt amacıyla oraya getirilmiş ve köylülerin icra ettiği çift yüzlü 65 plaktan oluşuyordu. Bartok bir etnomüzikolog olarak bunların daha ilmi bir şekilde derlenmesi gerektiğini söyledi. Üzerinde durulması gereken noktalar şöyleydi.

Melodilerin doğrudan doğruya köylülerden toplanması yani gezici müzikçilerden toplanmaması, bunların gerçek bir kaynak sayılmaması gerektiği, kaydedilen ezgilerin notaya alınması ve güftelerinin de mutlaka yazılması.

Bartok 4 Kasım tarihinde A. Adnan Saygun ile beraber Ankara'ya gitti. Orada 3 konferans verdi. Bunlardan birincisi Macar folklorünün özellikleri ve Türkiye'deki benzer halk türküleriyle olan ilgisi. İkincisi halk melodilerinin derleme çalışmalarındaki sebep ve bunların ilim dünyasında sağlayacağı faydalar. Üçüncüsü ise halk müziğini derlemede kullanılacakımız metodlar ve üzerinde yapılması gereken çalışmalardır. Bartok Ankara'da konferanslarından başka bir de konser verdi. Konser'in ilk bölümünde Zoltan Kodaly ve Franz Lizst'in eserlerinden çaldı. İkinci bölümü kendi eserlerinden oluşmuştu.

Bu arada Bartok'un hastalanması üzerine, Çorum'a yapacağı gezi iptal ettirildi. Bunun yerine, Ankara'da geçirdiği süre içinde 7 türkü derledi.

Sağlığındaki düzelmeler 18 Kasım akşamı Adana'ya hareket etmesini sağladı. Çalışmalarının merkezi Adana şehriydi. Şimdi bu geziyi Bartok'un ağzından takip edelim.

"İlk iki günü orada, çevre köylerden getirilen şarkıcılarla çalışarak, oldukça iyi sonuçlar alarak geçirdik. Bu durum halk ezgisi derleme ilkelere pek uygun değildi, ama son hastalığım yüzünden henüz köylere gidecek cesaretim yoktu. Üçüncü gün Mersin adlı bir kıyı kasabasına gittik, ama oradan aldığımız sonuçlar hiç tatmin edici değildi.....

Sonunda, dördüncü gün Adana'nın seksen kilometre doğusunda, Yürükler'in yaşadığı yöreye gittik. Önce Osmaniye adlı büyükçe bir köye uğradık. Bu köyün ve bazı çevre köylerin halkı, şu yahut bu nedenle göçebe yaşayışı terkederek yetmiş yıl kadar önce oraya yerleşmek zorunda kalan "Ulaş" aşiretindendi.

Öğleden sonra saat iki sularında Osmaniye'ye vardık, saat dörtte bir köy evinin avlusuna girdik. Nihayet bir köy evinde gerçek bir çalışma uygulamaya başlayabileceğimizi düşünerek, büyük bir sevinç duydum.

Ev sahibi yetmiş yaşlarında, Ali Bekir oğlu Bekir adında yaşlı bir adamdı..... Biraz konuştuktan sonra "kemençe" adlı, "rebab" a benzer, eski tarzda çalınan, kemandan daha büyük olmadığı halde viyolensel gibi tutulan bir çalgı çaldığını öğrendik. Bu çalgı hemen hemen bizim keman gibi akord ediliyor. İhtiyar herhangi bir çekingencilik duygusuna kapılmadan, avluda bizim için bir ezgi söylemeye başladı. Söylediği havada, eski savaşlardan biriyle ilgili eski bir hikaye anlatılıyordu. Kulaklarıma inanmadım, eski bir Macar ezgisinin bir varyantı gibi gelmişti bana çünkü. Büyük sevinç içinde, koca Bekir'in türküsünü iki bütün silindire kaydettim.....

..... Koca Bekir'den dinlediğim ikinci hava yine bir Macar şarkısı varyantıydı. Bu beni adamakıllı şaşırttı. Bekir bu havayı kadınların hiçbir zaman giremediği selamlıkta söyledi. Daha sonra da ihtiyarın oğlu ile orada bulunan köylüler türkü söylediler. Gecenin geç sa-

atlerine kadar vaktimizi çalışarak geçirmiş olmamız beni çok memnun etmişti, ama türkü söyleyecek bir tek kadın bulmak imkansızdı, arkadaşlarımla bu yoldaki bütün çabaları boşa gitti..... (Bartok, 1963)

Ertesi gün bazı göçebe aşiretlerin bulunduğu epeyce uzak bir yere gitmek istedik, ama beklenmedik bir fırtına buna engel oldu. Yollar o kadar çamurluydu ki, gıcır gıcır yeni arabamızla yola çıkmak hiç de akıllı kârı değildi. Bu yüzden, o civarda bulunan Çardak adlı bir köye gittik.

Ne olursa olsun türkü söyleyecek bir kadın bulmamız gerektiğini söyledim, kısa bir süre sonra bir kadın bulduğumuz zaman sevinçten şaşakaldım, ne var ki ona rastlamak bize hiçbir şey kazandırmadı. Bize işe yaramaz iki kısa ezgi söyledi, iyi bilmediği için onları da beceremedi, bu yüzden ben de söylediği türkülerini kaydetmedim. Ondan sonra, ikinci üstü saat dört sularına kadar küçük bir erkek çocuğuyla çalışmayı denedik, en sonunda, söylediği türkülerden bir ikisini kaydettim. Sonra bir açmaza girdik. Hayal kırıklığı içinde, Osmaniye'ye dönmek üzere toparlanmaya başlamıştık ki, birdenbire bir beyefendi yanımıza gelerek dedi ki: "Pek memnun olmuşa benzemiyorsunuz". "Memnun değiliz," dedim, "kimse bize türkü söylemek istemiyor burada." "Üzülmeyin," dedi, "bizim köyün halkını iyi tanırım, türkü söyleyecek birkaçını bulurum size." Sözünün eri bir adammış. Yetecek kadar sayıda köylüyü okul binasında topladı, halk oyunları da oynansın diye komşu köylerden iki çalgıcı bile çağırmişti (Daha sonra öğrendik ki, kendisi eski bir parlamento üyesiymiş). Ama ne oyundu o öyle! Musikisi ise sersemleticiydi. Çalgıcılardan biri obuaya benzer bir çalgı olan zurnayı, öbürü önüne bağlanan davulu (has davul) çalıyordu. Davulcu davula tahta bir tokmakla öyle korkunç bir güçle vuruyordu ki, o sırada doğrusu ya o koca davulun ya da kulak zarımın patlayacağını sandım. Davula her vuruşunda, oracıkta bulunan üç gaz lambasının titrek alevleri bile parlıyordu. Oyuna gelince! Dört erkek oynuyordu, daha doğrusu biri tek başına oynuyor, ötekiler el ele tutuşmuş

olarak, ağır ölçülü hareketlerle ona eşlik ediyorlardı. Ama garip olan, iki çalgıcının da birkaç adım ve el kol hareketi ile zaman zaman oyuna katılmasıydı. Gelgelelim kısa bir süre sonra musiki ve oyun ansızın durdu, ve üç oyuncudan biri adeta patlarcasına bir türküye başladı. Yüzünde öyle dalgın, hülyalı bir ifade vardı ki, o yüzü anlatacak kelime bulamıyorum. Türküye çok tiz bir tenor sesle başladı, türkünün sonunda ise yavaş yavaş daha doğal bir perdeye indi.

Yedi sekiz dize kadar türkü söyledikten sonra, çalgıcılar başka çeşit bir halk oyununun, musikisine uygun olarak yeniden ahenk tuttular. Daha sonra da bunu, önceden olduğu gibi bir sözlü solo izledi. Basit, ilkel fonografımdan basbayağı utandım, çünkü en iyi gramfonlar bile böyle bir sahneyi canlandırmakta aciz kalırdı. Sesli film kamerası kullanmak gerekirdi. O büyüleyici sahnenin ahengini bozan küçük bir şey vardı ki o da, orada toplananlardan hiçbirinin köylü kıyafetinde olmamasıydı, hepsi de en eski püskü, en basmakalıp cinsinden Avrupa örneği elbiseler giymişti. Transilvanya'da, Balkanlar'da genellikle hâlâ köylü elbiseleri giyilirken, bu fabrika işi zevksiz elbiselerin hangi akıl almaz yolla göçebe Yürükler'e ulaştığını hayal edebilmek kolay değil.

O köyde vaktimizi çok yararlı bir şekilde geçirmemizi sağlayan Çardak'lı eski siyaset adamına teşekkürler. Koca Bekir'in söylediği Macar ezgilerini andıran havanın buradaki köylülerce de bilindiğini görmüştük.

Saat beş sularında, güneş batarken Tecirli kışlağına ulaşabildik. Saat yedi sularında rehberin "türkü", "Türk Halk Musikisi" gibi sözler söylediğini duydum. "Nihayet," dedim kendi kendime, "halk türkülerinden sözetmeye başladılar; sadede geliyoruz herhalde artık". Gerçekte de on beş yaşlarında bir erkek çocuğu en ufak bir çekingenlik göstermeden bir hava tutturuverdi. Gene Macar havalarına çok benzeyen bir ezgiydi söylediği. Hemen araç gereçlerimi hazırlayarak -tabiî, yerdeki minderler üzerinde görüyordum işimi,- ocaktaki ateşin aydınlığında ez-

giyi notaya geçirdim; sonra türküyü plağa almak istedim. Bu mükemmel başlangıçtan sonra umduğum gibi kolay olmadı plağa almak, çünkü çocuk türküyü o şeytani makinaya söylerse sesini temelli kaybedeceğinden korkuyordu bütün saflığıyla. Makinanın sesini geri vermemecesine alıp götürceğini sanıyordu herhalde. Güç bela korkularını yatıştırabildik de ondan sonra gece yarısına kadar aralıksız, rahatça çalışabildik. Kadınlar konusunda şöyle bir zemin yoklaması için vaktin geldiğini düşünüyordum artık. Kadınların erkeklerin söylemediği türküler bilip bilmediğini sordum "Hayır, başka türkü bilmez onlar,".

Gezimi Tecirli göçebeleriyle bitirdim. Bana eşlik eden Türkler için bir örnek oluşturabilecek bir derleme gezisi düzenleyebileceğimi ummuştum, ama düşündüklerimi tam istediğim gibi gerçekleştiremediğim için gezinin pek başarıya ulaşmadığını söylemek zorundayım. Bu başarısızlığın nedenlerinden biri, hastalığım yüzünden ilk üç gün köylere gidememiş olmamızdır. Öbür nedeni ise her ezgi hakkında -nerede, kimlerce, hangi durumlarda vb. söylendiği konusunda- kesin bilgi alamamamızdır. Birçok durumda, aldığımız bilgiler pek güvenilir değildi, söylenenlerin çoğu çelişiyordu. Bir başka zorluk da icracıların sorduklarımı bir tercüman aracılığıyla sormak zorunda oluşumdu. Gariptir, toplu halde türkü söyleyip söylemediklerini, söylüyorlarsa ne zaman söylediklerini bir türlü anlayamadım. Köylüleri toplu halde türkü söylemeye ikna etmek imkânsızdı, bu yöndeki bütün deneylerim hiçbir sonuç vermedi. Çalışmamızdaki üçüncü hata, daha önce de değindiğimiz gibi, türkü söyleyecek kadın bulamamamızdı, son hatamız da ezgilerin plağa kaydetmediğimiz kıtalarının sözlerini yazmamış oluşumuzda. Bütün bu kusurlarıma rağmen, derleme oldukça güvenilir, bilimsel açıdan çok ilginç sonuçlar çıkarılmasını sağlıyor. Her şeyden önce, uğradığımız seksen kilometre kare kadar genişliğindeki bölgede çok özgül bir ezgi tipi keşfetmiş bulunuyoruz. (Bartok, 1991)

IV. BÖLÜM

MACAR MÜZİĞİ

4.1. Tarihi Gelişimi

Fin - Ural - Altay dil grubuna giren Macarlar, şimdiki vatanlarına doğudan geldiler ve 9. yy.'da iken kesin olarak işgal ettiler. Avrupa ve Asya sınırında yerleşmiş olmaları kısa zamanda sadece yakın halklarla değil (Volga vadisinde Mari, Batı Sibirya'da Vogul ve Ostyak) bazı diğer gruplarla ve özellikle Türk ırklarıyla iletişim kurmalarını sağlamıştır. Macar müziğinin kökleri Asyalı insanlarla kurulan bu direkt ilişki dönemine kadar gider. Orta Avrupa'da 10. yy.'da yeni yurtlarında Hristiyanlığı benimseyerek Avrupa müzik hayatıyla yakın temasa geçtiler.

"Macar müziğiyle ilgili bazı belgeler ve kimi üslup özellikleri, Macarların ülkeyi ele geçirdiği ve Alman saz şairlerinin buralara geldiği dönemde oluşan din dışı müziğe rağmen dinsel gregorius müziğinin XVI. yy.'a değin ülkede egemen olduğunu gösterir". (Büyük Larousse, 1986).

"... 1526'da başlayan Osmanlı egemenliğiyle birlikte doğu ve batının kesişme noktası haline gelen Macaristan'da günümüzde bile varlığını sürdüren Türk ve Macar halk müzikleri öğelerini Çigan öğeleriyle kaynaştıran benzeri bulunmayan bir müzik gelişti. XI. yy.'da hristiyanlığın yayıldığı Macaristan, dinsel ezgiyi, çok sesliliği ve ortaçağ katolik Avrupası'nın din dışı şarkısını benimsemiş ve çağın birçok önde gelen müzikçisi krallık sarayında görevlendirilmişti. XVI. yy.'da Türk egemenliğinin ve protestanlığın da yayılmaya başlaması Macar müziğine yeni bir çeşitlilik getirdi". (Grolier International Americana, 1993).

"XVI. ve XVIII. yy'larda önemli yaratıcılar yetişmedi. Çingenelerin getirdiği horucz şarkıları, mezmurlar ve ilk verbunkolar (ağır ve hızlı bölümlerden oluşan askere çağırma dansı) yalnızca müzik duygusunu ve bir

sanat etkinliğinin sürdüğünü gösterirler. Bu dönemde bir çingene obasının önderi olan Janos Bihari (1764-1827), Antal Gyorgy Osermak (1774-1822) Janos Lavatla gibi besteciler varlık gösterdi ama müzik yaşamı ancak XIX. yy.'ın başlarında hareketlendi (Büyük Larousse, 1986).

XIX. yy.'da Avrupa'da görülen ulusal hareketler Macaristan'da ulusal kültür bilincinin yeniden canlanmasını sağladı; etkili müzik örgütleri gelişti. Ünlü Macar besteci Franz Liszt uluslararası ün kazanıp, çigan öğelerinden ve geleneksel Macar müziğinden yararlanarak, ulusal müzik mirasına ilgi uyanmasında etkili oldu.

20. yy.'da Macar Halk Müziğinin gerçek geleneklerinin köklü bir yeniden değerlendirilmesi, ülkenin kırsal kesiminde öncü etnoloji-müzik alan çalışmaları iki büyük besteci Bela Bartok ve Zoltan Kodaly tarafından yapılmıştır. Bu ikili 1905'te halk şarkılarına ve danslarına eğilmeye başlamış, bu ezgilerdeki çingene etkisini Macar kökenlerden ayırmış, bunları melodik ve ritmik kuruluşlarına varıncaya dek özümleyip 20. yy. bestecilerinin en büyükleri arasına girmişlerdir.

"Savaşlara ve toplum yapısındaki değişikliklere rağmen Macaristan yakın dönemlerde de müzikçiler yetiştirmeyi sürdürdü. Besteci Gyorgy Ligeti uluslararası bir başarı kazanırken Macar kökenli orkestra şefleri Sir Georg Salti, Georg Zsel ve Fritz Reiner, Macar müziğinin Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki başlıca temsilcileri haline geldi". (Grolier International Americana, 1993).

4.2. Macar Müziğinin Geliştiği Bölgeler

1907 yılında Bela Bartok'un Transilvanya bölgesinde yapmış olduğu araştırmalar sayesinde birçok eski çağ insanların belki de tüm insanların müziğinin temeli olan beşli ses sisteminin bu bölgelerde yaşamış olduğunu ve süratle geliştiğini görüyoruz. O zamandan günümüze kadar

yapılan araştırmalarda tüm Szekely bölgesinin pentatonik melodinin anayurdu olduğu ve izlerinin Tuna ötesi ve yüksek kısımlarda da bulunduğu görölmektedir. Ülkenin birçok bölgelerinde bulunan halk kültürü izleri arasındaki şaşırtıcı benzerlik ise halk kültürünün çok iyi korunmuş olduğunu gösterir. Macar müziğinin kendine has özelliği sadece Macar topraklarında değil, özellikle ritm ve beşli ses dizisinden komşu ülkelerin müziklerinin içinde de bu özellikleri hissedebiliyoruz.

4.3. Müzik Yapısı

Macar beşli ses dizisi, ikinci ve altıncı derecelerin eksik olduğu doğal (veya melodik minörden gelen) bir dizidir. Eğer karar ses G'yi seçsek dizi G-Bb-C-D-F dir. Bu diziyi daha da genişletirsek F-G-Bb-C-D-F-G-Bb olur. Bazı melodiler dördü ile yetindiğinden, dörtlü diziyi de görme ihtimalimiz vardır. Fakat bunlar istisnadır.

4.4. Şarkıların Temposu

Tempo bakımından dans figürlerinde sürekli canlı melodileri görebiliriz. Bununla beraber rubato ve yavaş melodiler de mevcuttur.

Bunlar genellikle ciddi ve çok hüzünlüdürler. Rubato satırları arasında birçok süslemeler yapılmıştır.

4.5. Ritm ve Vezin

Melodiler eşit uzunluktaki ölçülerden ibarettir (İzometrik). Satırlar 6-7-8-11 ve 12 heceli şarkılardan oluşmuştur. Dans şarkıları genellikle 11 hecelidir. Macar şiir kıtalarında 4 satır vardır, bununla beraber özellikle 8 veya 12 heceli şiirler de iki satırlıdır.

4.6. Süsleme

Yavaş ve hüzünlü şarkıların en önemli özelliği zengin süslemeleridir. Bunu orkestra şefinin ya da bir Romen özelliği olduğunu söylemek hata

olur. 16. asrın sonlarından hemen hemen 19. yüzyılın başlarına kadar tüm Avrupa'da bestelenmiş müzikte süsleme olduğunu biliyoruz. Macar süsleme sanatının orjininin ne olduğunu bilmesek de bu türü günümüze kadar temsil ettiğini biliyoruz.

Orjini ne olursa olsun şüphesiz her notası ayrı bir dikkat gerektiren bir özelliktir. Bu tür süslemeler günümüzde yoktur. Süslemeler gittikçe azalmış yerini sade notalar almıştır. İcra stili değişikçe melodiler de değişmektedir. Böylece yaşayan halk müziği değerini yitirmektedir. İcra sırasında süsleme notalar veya nota grupları yumuşak geçişler yaparak portamento şeklindedir. Süsleme notalarının 2. ve 6. derecelerinde özel 5'li ses özelliğini etkilemeden geçtiği görülmüştür.

4.7. Melodiler



Yukardaki sekiz nota Macar müziğinin tamamını oluşturmaktadır.

Şimdi aşağıdaki bazı örnekleri inceleyelim;

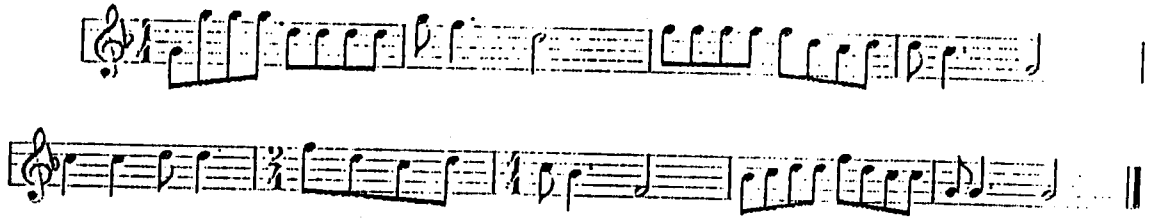
1-)



2-)



3-)



4-)

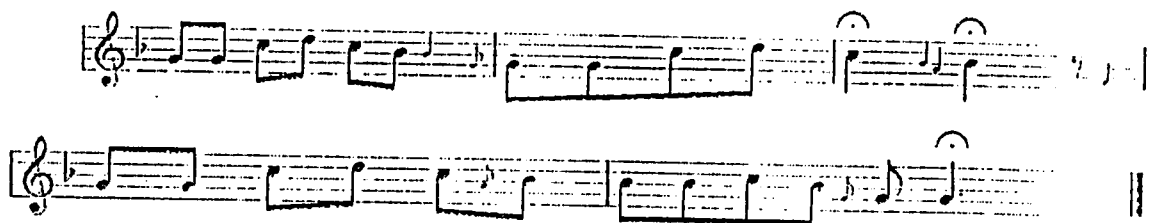


Yukardaki örnekler dans şarkılarıdır.

5-)



6-)



7-)

Exercise 7-), consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

8-)

Exercise 8-), consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes a glissando (gliss.) indicated above a note. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

9-)

Exercise 9-), consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

10-)

Exercise 10-), consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a rapid sixteenth-note run. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

11-)



12-)



V. BÖLÜM

**BARTOK'UN TÜRKİYE'DEKİ ARAŞTIRMALARI IŞIĞI ALTINDA
(T.H.M.) ile (M.H.M.) ARASINDAKİ İLİŞKİLER**

Bartok'un Türkiye'de derlediği ve üzerinde çalışma yaptığı ezgi sayısı 78 sözlü parça, 9 çalgı parçasından oluşmaktadır. Toplamış olduğu bu ezgileri de özelliklerine göre sınıflandırmıştır. Bu özellikler ritm, vezin, ezgi kesitleri (ezginin güftedeki bir dizeye karşılık olan bölümü) olarak sayılabilir.

Aşağıda verilen tabloda ezgilerin nasıl sınıflandığını görebiliriz.

Sınıf	Ezgilerin Tanımı	Ezgi No.	Ezgi Sayısı
1	Parlando eşit vezinle, dört kesitli, kesitler 8 heceli.	1-9	15
2	Parlando eşit vezinler, dört kesitli, kesitler 11 heceli.	10-23	18
3	Parlando eşit vezinler, üç kesitli, kesitler 11 heceli.	24	1
4	Parlando eşit vezinler, iki kesitli, kesitler 8 heceli.	25-26	2
5	Parlando eşit vezinle, iki kesitli, kesitler 11 heceli.	27-29	3
6	Parlando eşit vezinle, iki kesitli, kesitler 14 heceli.	30	1
7	Parlando eşit vezinle, dört kesitli, kesitler 7 heceli.	31	1
8	Parlando eşit vezinle, dört kesitli, kesitler 9 heceli.	32	1
9	Parlando eşit vezinle, üç kesitli, kesitler 8-(=3+2+3) heceli.	33	1
10	Parlando eşit vezinle, üç kesitli, kesitler 10-(=5-5) heceli.	34	1
11	Parlando değişmeli vezinle, dört kesitli.	35	1
12	Parlando değişmeli vezinle, üç kesitli.	36-39	4
13	Tempo giusto eşit vezinle, "noktalı"10 ritm, kesitler 7 yahut 7+7 heceli.		
14	Tempo giusto değişmeli vezinle, dört kesitli, "noktalı" ritimde	45	1
15	Tempo giusto eşit vezinle, dört kesitli.	46	1
16	Tempo giusto eşit vezinle, üç kesitli.	47	1
17	Tempo giusto değişmeli, dört kesitli.	48	2
18	Yağmur duaları (motif yapısı ile).	49	4
19	Yapısı belirlenemeyen yahut kökeni şüpheli ezgiler.	50-59	13
20	Çalgı parçaları.	10b., 43c., 60-66	9
	Toplam		87

Ezgilerin özelliklerine göre yapılan ön sınıflandırmanın, biz yalnızca, 1. ve 2. sınıf özelliklerinin ayrıntısına değineceğiz.

1. sınıfa ait örnekler:

1)

Nenni

1-7, 8 (> 8, 8, 8, 4)


P. 276

1. Ba-şu-lu-cu-lar da-na dol-du,
 Dam ba-şı-na zün-dan ol-du,
 Ba-ban duy-du, sam-dan gel-di,
 Nën-ni yau-rum, nën-ni,
 Ye-di-yil-da bit-bil-du-ğüm,
 Nën-ni gu-zum, nën-ni,
 2. Nën-ni çal-dım sa-de-si-ne-iy,
 At-lim in-miş o-da-si-na,
 İğ-rin dıy-cın ba-ba-na,
 Nën-ni göt-pen, nën-ni,
 Ye-di-yil-da bit-bil-du-ğüm,
 Nën-ni yau-rum,

A. T. 3156 b), Kara İsmail (Seyhan), Zekeriyâ Culha (23), ill., 20. 81. 1936.


2)

P. 368. 1-8, 8,



1. Ev-ke-ni-nin — ö-nü ge-ya-ya, —
 Ga-ya-dan ba- - - - - xat-lat a-ya, yey. — :
 Hav- li-da-ki, — de du-nu ta-ya —
 Bin-gi-de- lim, — em-mim oğ-lu, — yey.

P. 300



2. Ev-keh kes-tim, — bi-bet sac-ti-yi-mi, —
 Al- ö- kü- zü-yü nü şif-le qoş- tum, —
 Ben bir ka-la- gıl ma-la düş- tum, —
 Ben gi-de- mem, — em-mim gi- ü - - - yey.

M. F. 31586), Zalköy (Şeyhan), Abdullah Karahar (22), ill., 20 II. 1936.

3)

D=240 1-110, 8,

* 

1. Saab-dit yay-la-nın yol-la-sı,
 Hi lüm do--hut-aj el-le-si.
 Şok-sun-dur-mu, qa-dit mev-lüm,
 Her pe-şmali ge-lin-le--ri-
 2. Saab-dit yay-la-nın yo-la-ğı,
 Eh-sik di-le-mün di-le-ji.
 Na-sil meş-ey-le-yen-böyle-gü-re-li
 Sür-me-li hak-bür-me-li, - - - gi-
 3. Yay-le-lat-da bi-tet yon-ca,
 Ga-miş-dan da be-lüm in-ce.
 Na-sil gü-dün, qa-dit mev-lüm,
 Un al-tü ya--sında gen--ce?

M. F. 3191 a), Tüysüz (Şeyhan), Behir oğlu Mustafa (15), ill., of the Feriqli tribe, 24. II. 1936.

Yukarıdaki örneklere bakınca bu dokuz örneğin Parlando (serbest) ritm ile yazılmış olduğunu, dört kesitli (mısra) olduğunu ve her kesitin de 8 heceden oluştuğu görülmektedir.

Sekizlik eşit değerler sekiz heceli ezgi kesitlerine uygun olarak değişken ritmik hareketlerle parçayı oluşturmuştur. Parçaların aşağı yukarı hepsinde dördüncü kesitdeki karar seslerinin belirgin bir şekilde uzatıldığı görülmüştür.

Ezgilerde çeşitli süslü geçitler kullanılmıştır.

2 no'lu ezgi dışında diğer ezgi kesitlerin son seslerinin b3-4-5-7-8 dereceler üzerinde bitmesi, yani pentatonik dizi dereceleri üzerinde bulunması saklı pentatonik yapının varlığını gösterir.

Ezgilerin ilk kesitlerinde en sık kullanılan son sesin 5, üçüncü kesitlerinde de b3 oluşu ezgisel çizgide "inici" yapının geçerli olduğunu gösterir.

Birinci sınıfta toplanan 9 Türk ezgisi örneği ve Macar müziği örnekleri bu iki tür arasında benzerlikler olduğunu bize göstermektedir. Tabii buna rağmen aralarında farklar da kendini göstermiştir. Bunlar şöyledir;

Türk ezgileri hiçbir zaman VII. dereceye ulaşmıyor, oysa bu Macar ezgilerinde oldukça sık görülür.

Macar ezgileri, Türk ezgilerinde olduğu gibi yalnız ezgi kesitlerini son seslerinde değil, ezgisel çizgisinde de pentatonik bir yapı sergiliyor.

Ezginin ikinci kesitinin, birinci kesitin bir beşli aşağıdan tekrarlanması, Macar müziğinin göçürücü (inici) denilen yapısı Türk ezgilerinde görülüyor.

2. Sınıfa ait örnekler;

1)

1-8, II[6+7+7]

D.300

1. *hi-hin de-di-can da bit ce a-cz-ğuş-tu;* — *ğuş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —
ğüş-tu; — *ğüş-tu;* —

D.308

2. *bo-sul-ak-hi-i-şim-de-pim-di-ho-m-tem;* — *ho-ne-tem;*;
Ay-ni-düş-lük-da-nar-li; — *do-l-duş-yi-m-di-yi-m.*
Ğa-düt-mu-lim,ret-sey- — — — *di-mu-na-di-yi-m;*
Da-san-he-m-ü-e-li-mi-ği; — — — *sit-mu-din,yo-*

M. F. 3187 a), Tüyyün (Seyhan), Memik Mustafa oğlu Osman (II), ill.,
 of the Kemankî tribe, 24. II. 1936.

2)

1-8, < 11 [st. 1: 6+4+1; st. 2: 4+4+3]

p 230

1. *A* hı, di by lın de de nın cu yarı nın di ğe m,

Ge len be le la ra da ye ye ğit si dut maz di ye yem,

p 264

mf, ğif le gu ru la ri da ye ye ğa rıp ğay ma e di ğim,

mf ğu va sı rı gal di, ğa rıp a na ye ye m, ğif te gu ru la ye t.

p 264

2. *Al* lı na re mi de sı di lat hay ra na ya

el et ti let de bad m sa ga, mey da na ye.

mf, ğif le gu ru la rım da gal di da ğa dir me v la ma ya,

mf, t ma ne li se nin, ğa dir me v la ye yem, ğif te gu ru nu ğu ğın.

M. F. 3117 8), Halköy (Seylan), Abdullak Karakus (22), ill., 13. 3]. 1936.

3)

*Kanaca oğlan**

1. *Al - - - la göz - le - ri - ni sev di ğim de be -*

le - nin bu - xış - la - tın ba - na - yat ge - li - yi - t.

Bu - dün - ye - de yan - ne gü - zel sev - me - yen, sev - me - yi - yi - ye - n

Al - se - le hay - ran - gel - miş - bun - gi - de - yi - ye - t, bun - gi - de - yi - yi - ye - t.

2. *Al - se - li - li - ma - ta - ma - sın al - miş - ba - şı - na - yı - t.*

Gü - di - ret - ken ga - lem çek - miş - gü - şü - na - yı - t.

En - bit - ti - ğit - le dü - ş - me - - ğin - ce - şü - ne - - şü - ne - yi - ye - t.

Al - de - dek - se - yü - re - ğin - den - ge - re - li - yi - yi - t, ğün - ge - lı - yi - ye - t.

Bu ezgilerin özellikleri 1. sınıf ezgilerinin özellikleriyle yakındır. Fakat yine de bazı farklılıklar vardır. Bunlar;

Ezgiler parlando ritminde 11 heceli mısralardan oluşmuştur.

Geniş bir ses alanına sahipler.

9 örnekte 1-b10 2 örnekte 1-b9

3 örnekte 1-11 3 örnekte 1-8

1 örnekte 1-12

Bu ses aralığı bu örneklere göre bir oktavla ikinci oktavın üçte biri kadardır.

15 ve 16 No'lu ezgiler dışındaki bütün ezgilerin üçüncü kesitleri dizinin en tiz seslerine çıkararak ses alanlarını genişletiyor. 10-11-14-20-22-23 no'lu ezgiler ise son kesitlerinde bir oktavlık ses alanına ulaşmaktadır.

10 a-12-15-16-22-23 No'lu ezgiler dışında süsleme kümeleri 1. sınıf ezgilerine göre daha zengindir. Bu süslemeler, aşağı doğru inen ezgilerde ve gırtlak kullanılan seslerde sıkça görülür.

1. ve 2. sınıf arasında görülen ortak özelliklerin başında uzun hava karakteri taşımaları gelir. Uzun havayı, ölçü ve ritm bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri, belli kalıplara bağlı bulunan ezgiler diye tanımlayabiliriz.

Bu düşünceyle, uzun havaların tanımını sağlayan aynı zamanda 1. ve 2. sınıfın biçim ve özelliklerini bir bütün içinde sıralarsak.

- 1) Serbest ritimlidir (Ölçsüz, usulsüz, serbest ölçülü, serbest ağız, serbest tartımlı tabirleri yerine...)
- 2) Dizisi ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlıdır ve bazı ezgi kesitlerinin son sesleri pentatonik dereceler üzerinde kalmıştır.

- 3) Kelime ritmine uyan veya bir heceye bir not isabet eden Resitatif (Parlando reĉitetivo) veya Parlando rubato tarzıdır.
- 4) Ritimli ezgilerle i ie görülebilir:
 - a) Aralarında, baş ve sonlarında ölçülü saız kısımları, pasajlar vardır.
 - b) Esasta kırık, fakat başta, arada uslsz pasajlar olabilir.
- 5) Kuruluşu 2. maddeye uymakla birlikte, sondaki mzık cümlesini asılı bırakan ve tekrarlanan (ah, vah, oy oy) gibi terennüm katmaları vardır.

Bartok, Türk halk musikisinden derlenen malzemeyle şu sonuçları çıkarılmıştır:

1) Güfte dizileri sekiz yahut on bir heceli olan, eşit vezinli dört kesitli ezgilerden oluşuyor; parlondo ritminde; ve inici yapıdadır. Macar ve eremis ezgilerindeki pentatonik bir sistemin izlerini taşımaktadır.

2) Sekiz heceli ezgi kesitlerinden oluşanlar, eski Macar Musikisindeki sekiz heceli ezgilerin aynasıdır. Onbir heceli ezgi kesitleriyle Macar musikisi arasında bir bağ vardır. Bu akrabalıklar Türk ve Macar musiki malzemelerinin ortak bir batı-Orta Asya kökeni olduğunu gösteriyor:

3) Macar lirik halk şiirlerinin başlangıç bölümleri gibi Türk lirik halk şiirlerinin de başlangıcı çok kere şiirin ana bölümüyle hiçbir anlam bağı olmayan süsleyici nitelikte dizelerden oluşuyor. Bu deyiş özelliği; her iki halkta da ortaklaşa bulunan çok eski bir kullanım alışkanlığı olabilir; söz konusu özellik, komşu ülkelerden hiçbirinin halkınca bilinmiyor. (Bartok 1991)

Aşağıdaki örneklerden Macar halk müziğiyle Türk halk müziği arasındaki benzerlikleri görebiliriz.

1)

I. Var. of. 12 2. 4

Egy út mégy az Vág-Du - - ná - na,
 A Vág - - Du - ná - - nak hid - - já - na.
 Ott éggy csi-nos szög-let - - háv - ba
 Krut - csi kis-lány, la-kik ab - ba.

1. Ev-le-ni-nim ö-nü ga-ya-ya,
 Ga-ya-dan ba - - - - - xat-lat a-ya, yey.
 Flav-li-da-ké de du-nu la-ya
 Bin-gi-de-lim, em-mim oğ-lu, yey.
 2. Ev-lek kes-tim, bi-bet sac-ü-yü-m,
 Al-ö-kü-ü-yü-m pif-te goş-tum,
 Am Den bit ha-la-yarıl mar-la düş-tüm,
 Den gi-de-mem, em-mim g'ü - - - yey.

A. F. 315 8 6), Kethög (Sevhan), Abdullak Karahan (22), ill., 20 II. 1936.

2)

II. Var. of No. 5. *

Te-her lüx-lör lo-vat lo-pott
 A Te-he-te-ha-lom a-lör,
 Sej pa-ri-pät kan-tä-ros-töl,
 Cef-ra nyet-gös-ivör-szá-mos-töl.

Ajüt *

1-8, 8,

No. 204

1. Gä-lat lör-lan-di me-xe-re,
 U-med oğ-ra-mis na-ra-tay iy iy iy iy iy iy iy,
 Ha-bat sar-lin gät-da sü-na,
 Posta gä-li-yot ba-ra-tay iy iy iy iy iy iy iy.

2. Yax-lat gel-di, yax-lat gel-di,
 Gä-lit i-le yax-lat gel-di iy iy iy iy iy iy iy,
 Yä-kin, sü-t mel' oğ-lum, gä-kin,
 Top-top ol-du gä-lat gel-di iy iy iy iy iy iy iy.

3. Ga-ni a-vil a-vil a-kat
 Yä-la-nin sim-bü-lü ga-ra iy iy iy iy iy iy iy iy iy,
 Lu-lüm i-mis, na-lim dus-man,
 Löl böj-tän den ga-na so-ra iy iy iy iy iy iy iy iy iy.

3)

IV. Var. of N° 8 *

A - tal is ment a Kö - rö - zón,
 De - le is felt ö - rö - kö - zón.
 Nyit - fa - le - vél, füz - fa - le - vél,
 Hej, de min - dent is el - so - dor a brél.

*Keménye: D. 264 1-2, 2,

1. Hej, huz - sa - cik - li Go - ra - na - yiy yiy yiy yiy yiy yiy yiy.
 K - kil yet - mez - bu - dü - ze - ne;
 Ül - di - t - mü - let - Gu - ran oğ - lu - yiy,
 Ya - sak me - ze - rin ya - ra - na - yiy,
 (Keménye)

VI. BÖLÜM

MACARİSTAN'DAKİ TÜRKLER VE MACAR MÜZİĞİNE ETKİLERİ

Milli hayatın kaynaşmasının, milli dilin gelişmesinin en güvenilir ölçüsü türkü ile masaldır. Milli ruh ne kadar canlı, milli duygu ne derece kuvvetli ise o nispette fazla türkü meydana gelir; o kadar çok masal yayılır. "16. yüzyıl biz Macarların en ateşli ve en Macar yüzyılımız olduğundan milli hayatın bütün olayları hızlı gelişmeler gösteriyor, milli duygu her gün kızışıyor, kaynıyor ve alevleniyor, Onun için Macar saz şairleri ve kemancıları ile herhangi bir milletin şarkıcıları arasında bir kıyaslama yapmak istersek, ancak bizimle birlikte yaşamış, aralarında düşüp kalkmış ve böylece hayatımızın safhalarına tesir yapmış bir millet seçmemiz gerekir. Böyle bir millet ise aynı zamanda akrabamız, istilacımız, dostumuz ve düşmanımız olan Türk milleti idi". (Takats, 1992).

Türk ve Macar uçlarındaki savaşçıların hayat şartları arasındaki benzerlik, devamlı temaslar, mektuplaşmalar ve bir de kahramanlık vasıflarının karşılıklı takdiri taraflar arasında ancak birbirini sayan iki düşman arasında vücuda gelebilecek bir birlik yaratmıştı. Türk musikicileri ve saz şairleri de Türk hakimiyetinin sürdüğü 16-17. asırlar arasında Macaristan'a yerleşmişlerdir. Bunu birçok Macar tarihçisi anlatmıştır. Mehterbaşıdaresinde Macaristana giren boru, zurna, davul, dümbelek, zil ve çeşitli düdüklerden oluşan Türk takımları onların yaşamının bir parçası olmuştu. Tabii bunların yanısıra Türkler arasında savaşçıların kahramanlık şiirlerini, şehnamecilerin ve hafızların terennüm etmesi âdet halindeydi. Hafızlar, paşa ve beylerin konaklarını dolaşıp, kahramanlık destanı okuyup, saz çalarlardı.

1530'dan itibaren kemane çalan Türkiye'li çingene müzikçiler Macaristan'a gelmişlerdir. Bu çingeneleri paşaların karargaha da yanlarında

götürdükleri söylenir. Bunlar geçimlerini şarkı söyleyerek ve çalgıcılıkla sağlamaktaydı. Bu Türk çingeneler güzel aşk türkülerini savaş türkülerini yalnız bizim askerlerimize değil, Macar savaşçılara da söylüyorlardı ve Macarlar bunların çoğunu öğrenmişlerdi. Meselâ Szabolcsi Budin beylerbeyi Mustafa Paşa'nın işleri üzerine söylenmiş eski bir türküden bahseder.

1526'da Macar magnası Gyorgy Zrinyi, Pecs beyinin iki çingene saz şairini esir almış ve bu hususta bir dostuna şunları yazmıştır;

"Bir tanesinin elindeki kemanenin benzerini ne siz ne de ben görmüşüzdür. İki telli fakat son derece de güzel şekilli bir şey. Ötekinin elinde bir cimbalom var, aynen talebelerin messe esnasında kendi seslerine eşlik ederek çaldığı şey şeklinde ise de; mızrapla vurarak çalacak yerde tellerini bir arp gibi parmaklarla çekiyor. Birlikte çalındıkları zaman dinlenmesi pek hoş oluyor... Ayrıca unutmayınız ki güzel ve tannan bir sesle okuyorlar". (Szabolcsi, 1955).

O zamanlar aşıkların tercih ettiği diğer bir çalgı da "kopuz"dur. Bu çalgı eski Macarların hayatında da mühim bir rol oynamıştır. 17. asır bir Macar seyyahı yurdunda çocukların bile bu aleti çaldığını yazmıştır ve Jean Rimay 17. asırda yazılmış bir şiirinde kopuz'u hülyalı askerlere uygun bir çalgı olarak nitelendirmiştir. Diğer bir Türk çalgısı da "sipsi"dir. Macarlar buna türüksip veya torogato adını vermiştir. Kısmen obuayı, kısmen de boruyu hatırlatan bir savaş düdüğüdür.

Türklerin Macaristan'ı işgal altında tuttıkları yıllarda aynı ruh altında yan yana oldukları süre içinde birbirleriyle kültür alışverişinde bulunmaları çok olağandır. Nitekim yukarıdaki mevzulardan bahseden tarihçiler de bunu anlatmaktadır. Şimdi bunlara göre aklımıza takılan bir soruyu kendimize sormamız gerekir. Acaba Eski Macar Halk Müziği ile

Eski Türk Halk müziği arasındaki ilişkinin 6. ve 7. yy.'a kadar mı dayandığı yoksa yukarıda bahsedildiği gibi bu benzerlik sadece 150 yıl Macaristan'da kalmış olan Türk ordularının askeri müziğinin etkileri miydi?

Yakından incelendiğinde bu iki medeniyet arasında bir yakınlık vardır. ikisi de temellerini Asya'dan almışlardır ve müzik dilleri de bu temel bir basamağını oluşturmaktadır. Fin-Ural-Altay dil grubuna giren Macarlar şimdiki vatanlarına doğudan geldiler ve 9. yy.'da kesin olarak yerleştiler. Avrupa ve Asya sınırlarında yerleşmiş olmaları kısa zamanda sadece yakın halklarla değil (Volga vadisinde Mari, Batı Sibirya'da Vogul ve Ostyak) ayrıca bazı diğer gruplarla ve özellikle Türk ırklarıyla iletişim kurmuşlardır. Macar müziğinin köklerinin de Asyalı insanlarla kurulan bu direk ilişki dönemine kadar indiği görüşündeyiz. Bu demektir ki, Macarların Türklerle karşılaşması 15.-16. asırlardan daha eskidir. Kanaatimizce Müziklerimizdeki bu etkileşim 150 yılın içine sığdıramayız. Zaten Türk işgali, askeri bir nitelik taşıyordu. Türkler, ülkede hiçbir zaman yerleşim alanı veya köy kurmamışlardır. Böylelikle Macar halkı ile sürekli bir toplumsal etkileşim olmamıştır.

Bize göre, tarihçilerin anlatmış oldukları olaylar mutlaka gerçekleri yansıtmaktadır. Fakat iki ülkenin bu eski müzik tarihleri ve aralarındaki bağlantı sadece askerlerin çalıp dinledikleri müzikle olamaz. A. Adnan Saygun'un Türk Halk Musikisinde Pentatonizm adlı kitabında yazılanlara göre bu ortaklık, göçler sayesinde pentatoniğin Asya'dan batıya ve diğer kıtalara yayılmasıyla ve özellikle Hunların Avrupa'ya geçiş sıralarında başlamıştır.

SONUÇ

Bartok, temsil ettiği sanat hareketiyle sadece Macaristan'ın değil, gelişmemiş tüm ülkelerin geleceğe dönük sanatsal gelişimine ışık tutmuştur. Gerçek sanatsal anlamda bestecilerin halk müziğinden yararlanması konusunda söylediği şu sözler onun kavrayışını özetler.

"Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi anlatımınıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir".

Bu sözler, kaynağını halk müziğinde bulan ulusal renklere duygusal bir yaklaşımı değil, bilimsel verilerin özümlemesinden doğan sanatsal bir yaklaşımı öngörmektedir (Mimaroglu, 1987).

Bartok'un ülkemize çağrılmasının nedeni de budur; O'nun halk müziğine bakış açısı. Ülkemiz müziği için 1925'de söyledikleri ilginçtir. Şunları diyor Bartok:

"Türkiye batıya pek yakın olduğu için, Batı müziğine ilgisiz kalamaz. Bununla birlikte, çağdaştır diye Batı müziğini, izlenmesi gereken tek yol bellek de çıkar yol değildir. Batı müziğini ve Türk müziğini tarihleriyle birlikte iyi bilen birkaç sanatçının halk müziğine dayanarak, yeni bir müzik biçimi yaratmaları yoluna gidilmelidir. Kesinlikle Türk müziği geleneklerinin ve hele halk havalalarının araştırılması ve kayıt edilmesi savsaklanamaz bir görevdir. Bıkıp usanmadan, olabildiğince uzak köşeler aranmalı, olabildiğince çok halk özgisi toplanmalıdır". (İçel, 1988).

Bartok yurdumuzda kaldığı 26 gün içinde 93 halk türküsü derledi ve 3 konferans verdi.

"Bu havaların karakteri eski Macar melodilerinin yapısına şaşılacak derecede benziyor. Melodi en yüksek notadan başlayıp yavaş yavaş iner ve şarkının sonlarına doğru en pes noktaya düşer. Aradaki fark Macar şarkılarının oktavdan, Türk havalarının ise onuncu notadan başlamasıdır. Türk ezgileri daima pes perdelerde biter. Macar şarkıları ise bir iki nota daha aşağılara iner. Bunların bazılarında Macar havalarından da aşınası olduğum değişen ritm tipleri buldum" (Bartok, 1963).

Bartok derlediği malzemenin bir bölümünde saklı bir pentatonik yapının bulunduğunu söylemektedir. Ona göre eğer pentatonik yapı, ezgiler arasındaki benzerliklerle birlikte görülüyorsa iki müzik arasında bir bağ kurmak önem taşıyacaktır.

Erdal Utku (1963) "Halk Müziği" adlı yazısında halk müziğindeki ezgisel çatı hakkında şunları söylemektedir. "Ezgisel açıdan halk müziğinin en eski, "en asyai özü" pentatonik çatısıdır. Avrupa'da Macar, İrlanda, İskoçya; Afrika'da Zenciler ve Berberiler; Kuzey Amerika'da Kanada yerlileri; Güney Amerika'da Batı kıyısı yerlilerinin müziklerine pentatonik çatı Asya'dan ulaşmıştır. Zamanla saf pentatonik çatıda değişiklikler olmuştur. Karşılıklı kültürel etkileşimlerin böylesi bir değişikliği yaratması kaçınılmazdır. Pentatonik ezgi çatısına diğer sesler de girerek heptatonik ezgi yapısı ortaya koyduğu gibi, heptatonik ezgilerin sadeleştirilerek pentatonik bir kimliğe büründükleri de olmuştur. Yine de türkülerimizin ezgisel yapısı dikkatle incelendiğinde, pentatonik ezgi çatıları hemen göze çarpar".

Bartok'un yapmış olduğu çalışmalar ışığı altında incelediğimiz örneklere bakınca Parlando ritmi ile söylenmiş ve 8 heceyle yazılmış olduğunu görürüz. Parçaların dördüncü kesitlerindeki karar sesleri ise be-

lirgin şekilde uzatılmıştır. Ezgilerde çeşitli süslü geçitler de kullanılmıştır. Ezgilerin ilk kesitlerinin 5, üçüncü kesitlerinin de b3 olması inisi yapının geçerli olduğunu gösterir.

Bartok'a göre bu birkaç örnek bile her iki malzeme arasında ortaklığı göstermektedir. Macar halk müziğiyle Türk halk müziğinin bu benzerliğinin ve zenginliğinin karşılaştırılması sonucunda sürekli bir ezgi alışverişinin, yüzyıllar boyu süren karşılıklı sabit bir geçiş ve yeniden geçişin varlığını açıklığa kavuşturmuştur. Bu alışveriş çok basit değildir. Bir halk ezgisi sınırlar dışına çıkınca çevrenin, özellikle dil farklılığı tarafından belirlenen bazı değişikliklere uğrayacaktır.

Halklar arasında kesintisiz süregelen karşılıklı etkileşimin bir sonucu olarak büyük bir çeşitlilik, ezgi ve ezgisel üsluplar zenginliği oluşmuştur. Sonuçta bir ırksal kirlilik oluşmuştur ki biz bunun faydalı olduğuna inanıyoruz.

Hemen hemen kesintisiz süren bu ezgi değiş-tokuşu bir çok nedene bağlanabilir: Toplumsal koşullar, isteğe bağlı ya da zorunlu göçler ve bireylerin veya halkların sömürgeleştirilmesi. Bu halklar arasında sürekli bir ilişkinin kurulması oldukça kolaydır.

Türk halkıyla Macar halkının arasında kurulan bu ilişkinin 9. yüzyıllara dayandığını Macar müzik tarihinde anlatmıştık.

Ayrıca fetihlerde (Balkanların Türkler tarafından fethi) iki ülkenin müziklerindeki benzerlikte mutlaka katkı payı vardır. İki halkın birbirlerine karışıp, karşılıklı olarak birbirlerinin dillerini ve müziklerini etkilemişlerdir. Ama bizim genel kanımız bu ortaklığın, müziğin ilkel dizisi olan pentatoniğin Asya'dan batıya ve diğer kıtalara yayılmasıyla başlamış olmasıdır.

Halkları birbirinden ayırmak için yapılan Çin duvarları bile halk müziğinin gelişmesine veya yayılmasına engel olmayacaktır.

KAYNAKLAR

- 1- ANONİM, (1981) "Bela Bartok 25 Mart 1881-1981" Macaristan Halk Cumhuriyeti Büyükelçiliği Yayınları, ANKARA. 19 s.
- 2- AREL, S. (1990) "Türk Musikisi Kimindir" Gaye Matbaası, ANKARA. 324 s.
- 3- ARSUNAR, F.M. (1937) "Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik", Resimli Ay Matbaası T.L. Şirketi, İSTANBUL 44 s.
- 4- BARTOK, B. (El yazması taslaklarını hazırlayan Benjamin Suchoff, Çeviren Bülent Aksoy) (1991) "Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi", Pan Yayıncılık, İSTANBUL. 295 s.
- 5- BARTOK, B. (1963) "Türkiye'de Halk Türküleri Derlemeleri", Musiki Mecmuası, No: 187, 165-167 s.
- 6- BARTOK, B. (1992) "Köy Müziğinin Modern Müziğe Etkisi", Folklor Doğru Dergisi, No: 61, 201-205 s.
- 7- BARTOK, B. (1992) "Müzikte Irkın Saflığı", Folklor Doğru Dergisi, No: 61, 201-210 s.
- 8- BARTOK, B. (1992) "Halk Müziğinin Önemi", Folklor Doğru Dergisi No: 61, 211-214 s.
- 9- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986) "Macaristan" maddesi 12. cilt Gelişim Yayıncılık, İSTANBUL.
- 10- EROL, M. (1988), "Türkiye'deki Bartok", Birinci Müzik Kongresi Bildirilerinden alınmıştır, Evren Ofset, ANKARA. 572-573 s.
- 11- GAZİMİHAL, R.M. (1936) "Bela Bartok ve Eseri", Ulus Basımevi, ANKARA. 7 s.
- 12- GAZİMİHAL, R.M. (1937) "Balkanlarda Musiki Hareketleri" Numune Matbaası, İSTANBUL 385 s.

- 13- Grolier International Americana Encyclopedia (1993), "Macaristan" maddesi. 9. cilt, Medya Holding A.Ş. İSTANBUL.
- 14- JOHNSON, D. and the Editor of Time Life Records (1970, "Bela Bartok and His Music", Time Life Records Alexandria, VIRGINIA.
- 15- KODALY, (1974), "the Selected Writings of Zoltan Kodaly", Zrinyi Printing House, BUDAPEST 225 s.
- 16- MİMAROĞLU, İ. (1987), "Bartok ve Köy Müziği" "Müzik Tarihi"nden alınmıştır, Gümüş Basımevi 3. baskı, İSTANBUL. 279 S.
- 17- MİMAROĞLU, İ. (1963), "Halk Musikisi ve Bela Bartok", Musiki Mecmuası, No: 187, 164 s.
- 18- ÖGEL, B. (1991), "Türk Kültür Tarihine Giriş" Cilt 8-9, Başbakanlık Basımevi 2. baskı, ANKARA.
- 19- SADIE, S. (1980), "The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol: 2 Bartok" Macmillian Publishers Limited, LONDON.
- 20- SADIE, S. (1980) "The New Grove Dicrionary of Music and Musicians Vol: 8 Hungarian Music", Macmillian Publishers Limited, LONDON.
- 21- SAY, A. (1994), "Halk Müziği ve Bartok" ("Müzik Tarihi" nden alınmıştır), Kurtuluş Matbaası, ANKARA 560 s.
- 22- SAY, A. (1985) "Müzik Ansiklopedisi 3. cilt Mod Maddesi", Sanem Matbaası, ANKARA.
- 23- SAYGUN, A.A. (1936), "Türk Halk Musikisinde Pentatonizm", Numune Basımevi, İSTANBUL. 16 s.
- 24- SCHOLLES, A.P. (1993), "The Oxford Companion to Music (Hungary), Oxford University Press (Tenth Edition), Oxford NEW YORK. 495 s.

- 25- SZABOLCSI, B. (1955), "A Concise History of Hungarian Music", Carvina Press, HUNGARY.
- 26- TAKATS, S. (Çev. Sadrettin Karatay) (1992). "Macaristan Türk Aleminde Çizgiler", Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL. 271 s.
- 27- UTKU, E. (1983), "Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 10. cilt Halk Müziği, İletişim Yayınları Gözlen Matbaacılık, İSTANBUL. 1489-1495.



SÖZLÜK

- Bagatelle** : Kısa ve iddiasız enstrümantal kompozisyon.
- Çeremiş** : Macaristan da yaşayan bir toplum.
- Divertimento** : Fügün gelişmesi sırasında temaların girişileri arasına sokulan bölüm.
- Gymnasyum** : Avrupa'da Lise.
- Kantat** : İnsan sesi müziği.
- Kurucz** : Macarların Avusturya'ya karşı ayaklanmasında başbuğ Rakoczi Ferencz'e bağlı kalan Macarlar.
- Mezmunur** : İbrani ilahisi.
- Mod** : Antik uygarlıktan beri kullanılmış olan makamlar.
- Parlondo** : Konuşur gibi, serbest.
- Portamento** : Kaydırma.
- Rhapsodie** : Genellikle halk türkülerinden ve ulusal ezgilerden yararlanılarak hazırlanan serbest eserler.
- Suit** : 4-6 bölümden meydana gelmiş şarkı formu.
- Verbunko** : Askere çağırma dansı.