

146893

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI

VİYOLA PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

146893

BELA BARTOK VİYOLA VE ORKESTRA İÇİN
OPUS POST KONÇERTO İNCELENMESİ VE
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

BESTE TIKNAZ

2501020555

TEZ DANIŞMANI:

PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU

İSTANBUL, HAZİRAN 2004

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Yaylı Çalgılar Sanat Dalında 2501020555 numaralı Beste TIKNAZ'ın hazırladığı “BELA BARTOK VİYOLA VE ORKESTRA İÇİN OPUS POST KONÇERTO İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ” konulu YÜKSEK LİSANS / ~~DOKTORA~~-TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10.Maddesi uyarınca 15.07.2004 Perşembe günü saat 12.00'de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin*Kabul*.....'ne* OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ (2)	İMZA
PROF.EMEL ÇELEBİOĞLU	<i>Kabul</i>	<i>E. Ç.</i>
PROF.MERAL YAPALI	<i>KABUL</i>	<i>M. Y.</i>
PROF.RAMİZ MELİK ASLANOV	<i>kabul</i>	<i>R. A.</i>
DOÇ.ZÜLFİYE SEÇKİN	<i>Kabul</i>	<i>Z. S.</i>
DOÇ.CEYDA UZGÖREN	<i>Kabul</i>	<i>C. U.</i>

ÖZ

Bu çalışmada; Bela Bartok viyola konçertosu incelenmiştir. 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Bela Bartok'un yazmış olduğu konçerto; viyola repertuvarının en zor eserlerinden biri olmasının yanısıra, aynı zamanda en önemli eserlerinden biridir. Eseri incelerken öncelikle Bartok'un hayatı, eserleri, 20. yüzyıl'ın başlangıcında dünyanın içinde bulunduğu sosyal, politik, teknolojik durum, buna bağlı olarak gelişen 20. yüzyıl müziği ve biçimleri, Bartok'un müzikal kimliği ve halk müziği üzerinde yaptığı çalışmalar ve kullandığı yöntemler, konçerto formunun gelişimi, viyola repertuarındaki konçertolara genel bakış ve en son ve esas olarak da viyola konçertosu incelenmiş ve çalışma önerileri eklenmiştir. Araştırma sırasında Bela Bartok müziği ve viyola konçertosu ile ilgili pek çok kaynak kitapdan, daha önce yapılmış tezlerden ve internet üzerinden yayımlanmış pek çok makale ve bilgidен yararlanılmıştır. Konçerto; yapısal yönden incelenmiş, tema motifler ve form ayrıştırılarak detaylı olarak incelenmiştir. Ayrıca konçertoyu çalışmak isteyen viyolacılara yol göstermesi açısından çeşitli çalışma yöntemleri gösterilmiştir.

ABSTRACT

In this study, Bela Bartok's viola concertos has been examined. This concerto which has been written by one of the most important composers of the world is a very difficult and important piece of the viola repertoire. While examining the piece, Bartok's life, his works, social, political, technological aspects of the world and especially of the western civilization of 20th century's music and types of music according to those situations, Bartok's musical identities, his studies and the methods that he used on folk music, the evolution of the concerto form, an overview to the concertos in viola repertoire and essentially the concertos has been examined, study recommendations added. During the study, previously written thesis, books and articles, informations published on the Internet about Bela Bartok's music and the viola concertos have been used. Concerto has been examined structurally, motives and forms are examined separately and in detailed. In addition different methods of studies have been stated for the violists who want to study this concerto.

ÖNSÖZ

1999 yılı sonbaharında Bartok viyola konçertosunu ilk kez çalışmaya başladığımda daha önce defalarca dinlemiş olduğum eserin teknik zorluğunun yanı sıra, müzikal anlamda da incelemek istedim.

Bu tezin amacı, viyola repertuarının en önemli ve vazgeçilmez eserlerinden biri olan Bela Bartok opus post viyola konçertosunun incelenerek, daha sonra konçertoyu çalışacak müzisyenlere yol gösterici ve yardımcı olmasıdır. Bela Bartok 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. Yapmış olduğu halk müziği araştırmalarını müziğine başarı ile uygulamış, diğer bestecilere yol gösterici olmuştur. Ülkemizde Türkçe olarak yazılmış klasik müzik kitapları son yıllarda sayıca artmış olmakla birlikte, yine de tatminkar bir sayıya ulaşmamıştır. Bununla birlikte yabancı dillerde yazılmış olup, ülkemizde ulaşabileceğimiz yayınlar dahi sayıca yeterli değildir. Dolayısı ile Bartok'un müzikal kimliğine genel olarak değinildikten sonra, viyola konçertosunun derinlemesine incelenmesi ve çalışma yöntemlerinin eklenmesi ile bu noktada bir boşluğun az da olsa doldurularak, bu tezin pek çok kişiye yardımcı olacağı kanaatindeyim.

Yukarıda da belirttiğim gibi bu çalışma sırasında karşılaştığım en büyük zorluk özellikle dilimizde yayımlanmış kaynak kitap olmayışıdır.

Bu çalışmamda gerek tez konumun belirlenmesi, gerekse bu günlere gelmiş olmamda bana yol gösteren ve emek veren sevgili hocalarım **Prof. EMEL ÇELEBİOĞLU** ve **ANİ İNCİ**'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Eğitimim boyunca bana her türlü desteği veren, yardımını esirgemeyen ve bu seviyeye gelmemi sağlayan babam **Atilla Tık naz**, annem **Günseli Tık naz**, kardeşim **Mehmet Tık naz**, bana yazım aşamasında yardımcı olan sevgili arkadaşım **Arda Onur**'a sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ/ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. BELA BARTOK'UN YAŞAMI.....	3
2.1. BARTOK'UN KRONOLOJİK SIRA İLE YAPITLARI.....	13
3. YİRMİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINA GENEL BAKIŞ.....	16
3.1. YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ.....	17
3.1.1 Neoromantisizm (Yeni-Romantikçilik).....	19
3.1.2. Neoklasisizm (Yeni-Klasikçilik).....	20
3.1.3. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	21
3.1.4.Ekspresyonizm (Anlatımcılık veya Dışavurumculuk).....	23
3.1.5. Serializm (12-ton sistemi veya Dodekafoni).....	23
3.1.6. Gebrauchsmusik (İşlevsel Müzik).....	26
3.1.7.Caz.....	27
3.2. YİRMİNCİ YÜZYILDA STİLİN BELİRGİN ÖZELLİKLERİ....	27
3.2.1. Kromatizm ve Modülasyon.....	28
3.2.2. Kayan Tonalite.....	28
3.2.3. Neo Modalite.....	29
3.2.4. Yeni Gam Sistemleri.....	29
3.2.5. Mikrotonalite.....	30
3.2.6. Politonalite.....	30
3.2.7. Atonalite.....	31
3.2.8. Pandiatonisizm.....	31

3.3. YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNDE ÜLKELER VE BAŞLICA BESTECİLERİ.....	32
3.4. BELA BARTOK'UN MÜZİKAL KİMLİĞİ.....	34
3.5. BARTOK'UN HALK MÜZİĞİ İNCELEMELERİ.....	36
4. KONÇERTO FORMUNUN KÖKENİ.....	46
4.1. VOKAL KONÇERTO.....	47
4.2. ÇALGISAL KONÇERTO.....	48
4.2.1. Yaylılar Konçertosu (Concerto A Quattro).....	49
4.2.2. Konçerto Grosso.....	49
4.2.3. Solo Konçerto.....	51
4.2.3.1. Barok Dönem.....	51
4.2.3.2. Klasik Dönem.....	53
4.2.3.3. Romantik Dönem.....	55
4.2.3.4. Yirminci Yüzyıl (1900-).....	56
4.3. VİYOLA KONÇERTOLARININ TARİHSEL GELİŞİMİ.....	56
4.4. BELA BARTOK VİYOLA KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ.....	64
4.4.1. Konçerto 1. Bölüm.....	68
4.4.2. Konçerto 2. Bölüm.....	74
4.4.3. Konçerto 3. Bölüm.....	76
5. SONUÇ.....	79
5.1. ÖNERİLER.....	80
BİBLİYOGRAFYA/KAYNAKÇA.....	84
EKLER (Ek 1).....	86
Ek 2.....	87
Ek 3.....	88
Ek 4.....	89
Ek 5.....	90

FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa

2.1.....	3
2.2.....	6
2.3.....	7
2.4.....	11

ŞEKİL LİSTESİ

2.1.....	10
3.1.....	22
3.2.....	24
3.3.....	24
3.4.....	24
3.5.....	25
3.6.....	26
3.7.....	29
3.8.....	29
3.9.....	29
3.10.....	30
3.11.....	38
3.12.....	40
3.13.....	41
3.14.....	42
3.15.....	43
3.16.....	44
3.17.....	45
4.1.....	52
4.2.....	53
4.3.....	66
4.4.....	67
4.5.....	67

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	Aynı eser
a.g.e.	Adı geçen eser
Çev.	Çeviren
Fr.	Fransızca
İng.	İngilizce
İt.	İtalyanca
Lat.	Latince
No.	Numara
Op.	opus
s.	sayfa
t.y.	Basım tarihi yok
v.b.	ve bunun gibi
Yun.	Yunanca

1.GİRİŞ

Bela Bartok, küçüklüğünden itibaren müzikal yeteneği ile dikkat çekmiştir. Yalnız besteci olarak değil, aynı zamanda bir piyano virtüozü olarak da ünlenmiştir. Kendi döneminde denenmiş, eser yazılmış bütün türleri incelemiş, bir kısım stilleri müziğinde kullanmıştır. Önceleri ortaya çıkan milliyetçilik duygusu ile yalnız ülkesinde gerçekleştirdiği halk müziği araştırmalarını, daha sonra geniş bir alana yaymış ve gelişen müzik dili ile birleştirerek kendi müzikal kimliğini oluşturmuştur. İşte bu bileşimin sonucunda yazmış olduğu eserler, Bela Bartok ismini 20. yüzyılın en büyük bestecilerinin arasına yerleştirmiştir.

Bartok'un müzikal kimliğini anlayabilmemiz için, yaşamış olduğu dönemin yapısı kuşkusuz yol gösterici bir unsurdur. 1914-1918 ve 1939-1945 yılları arasında yaşanmış iki büyük dünya savaşı, toplumun yaşayan bir unsuru olan sanat ve sanatçıyı da derinden etkilemiş, bu etkiler eserlerine yansımıştır.

20. yüzyıl müziği, özellikle kullanılan yöntemlerin çokluğu, alışlagelmiş sistemin kökten değişimi ve sürekli değişim içerisinde olduğundan hiç bir sistemin özümsememesi dolayısıyla anlaşılması zor bir dönemdir. Bartok tüm bu şartlar içerisinde dahi özgün üslubun, bir kimlik gibi gelişebildiğinin kanıtıdır.

Tüm 20. yüzyıl bestecilerinin ortak olarak uygulamaya çalıştıkları yegane şeylerden biri de, daha önce yapılmamış olanı yapmaktır. Bu nedenle Romantik dönemde viyola için hiç konçerto yazılmamış olması, 20. yüzyılda bestecileri adeta birbirleriyle yarışırmasına viyola konçertosu yazmaya yöneltmiştir.

1940 yılında Macaristan'dan Amerika'ya eşi ve oğlu Peter ile göç edişinin ardından gelen yıllar, özellikle 1942'den itibaren Bela Bartok'un sağlık problemlerinin de başlaması ile hayatının oldukça zor ve mutsuz yıllarıdır. Ne varki Bartok yaşadığı sıkıntıları müziğine yansıtmamıştır.

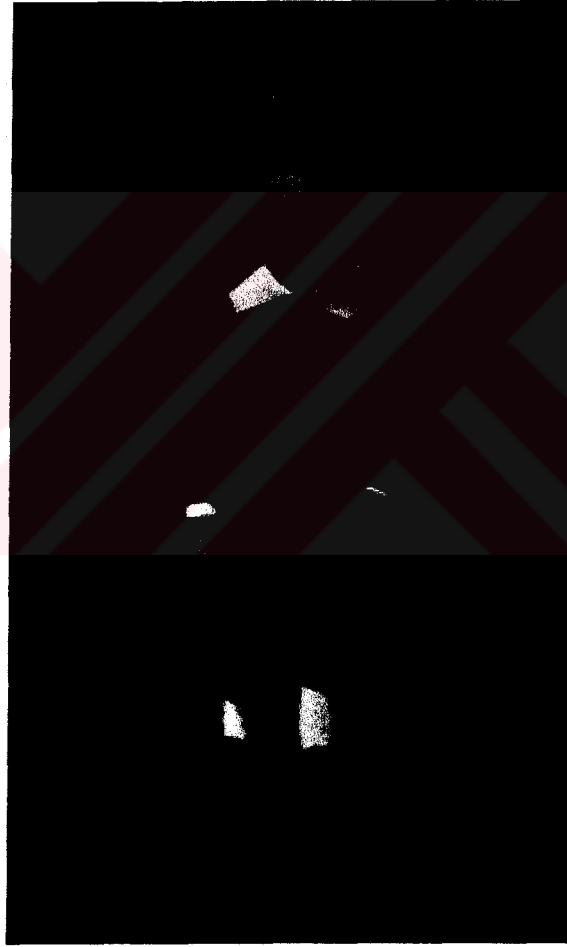
Bartok'un yazmış olduğu viyola konçertosu, hayatının son döneminde üzerinde çalıştığı iki eserden biridir. 3 numaralı piyano konçertosu ile birlikte bu eser Bartok'un gerçekten olgunlaşmış ve yalınlaşmış müziğinin örneğidir. Ne yazık ki, Bartok Viyola konçertosunu tamalayamadan 26 Eylül 1945'de, New York'da hayata gözlerini yummuştur.

Bartok'un ölümünün ardından arkadaşı, öğrencisi ve meslektaşı olan Tibor Serly tarafından, eskizler kullanılarak konçerto tamamlanmıştır. 2 Aralık 1949'da İskoç viyolacı William Primrose tarafından ilk kez seslendirilmiştir.

Günümüzde viyola repertuarının en önemli eserlerinden biri olan konçerto, konser programlarının da en çok tercih edilen eserlerinden biridir.

2. BELA BARTOK'UN YAŞAMI

20. Yüzyıl müziğinde büyük yeri olan Macar besteci, piyanist, öğretmen ve halk müziği araştırmacısı¹ Bela Victor Janos Bartok; 25 Mart 1881'de Avusturya-Macaristan İmparatorluğuna ait Nagyszentmiklos'ta (bugün Romanya'ya ait Sinnicolau Mare) dünyaya geldi. İlk müzik derslerini, her ikisi de eğitimci ve amatör müzisyen olan annesi Paula Bartok ve babası Bela Bartok dan aldı.



Fotoğraf 2.1. Bela Bartok 1886, 5 Yaşında.

İlk enstrümanı olan vurmali çalgılara üç, piyanoya beş yaşında başladı (Fotoğraf 2.1.). 1888'de babasının ölümünden sonraki altı yıl süresince annesinin işi nedeniyle Macaristan'ın farklı şehirlerine taşındılar. 1890 yılında henüz dokuz

¹ Halk müziği araştırmacısı: Etnomüzikolog.

yaşında olmasına rağmen “opus 1 vals” i ile piyano için küçük parçalar bestelemeye başladı. 11 yaşında halk önündeki ilk konserini kendi bestesi olan “Tuna Yolu”nu da içeren bir programla verdi.

1893 yılında Bratislava’da (Bozsony) Presburg Müzik Okulu’nda ilk Macar opera bestecisi Ferenc Erkel’in oğlu Laszlo Erkel ile piyano, Anton Hyrtl ile bestecilik çalışarak sistemli müzik eğitime başladı. Bu kentteki müzik etkinliklerini takip ederek klasik müzik repertuvarının hemen bütün eserlerini tanıdı. 1894’te opus numarası verdiği ikinci eserlerini “opus 1 sol minör piyano sonatı” ile yazmaya başladı. Bir süre sonra Macar müzisyen Ernst von Dohnanyi² ile tanıştı ve dört yıl süresince çalıştı. Bu süre içerisinde Johannes Brahms³ sitilinde oda müziği eserleri yazdı⁴.

1898 yılında kendi piyano sonatını ve piyanolu dördlüsünün bir kısmını Bozsony’de seslendirdi. Aynı yıl Viyana’yı ziyaret etti. Viyana Müzik Okulu’nda burslu olarak okuma imkanı verilmiş olmasına rağmen kabul etmedi. 1899-1903 yılları arasında Budapeşte Kraliyet Akademisi’nde Franz Liszt’in⁵ öğrencisi Stephan Thoman ile piyano ve J. Brahms’ın arkadaşı olan Jans Koessler ile kompozisyon çalışmaları yaptı. 1901’de piyanist olarak ilk büyük başarısını F. Liszt’in piyano sonatlarıyla Budapeşte’de elde etti. O dönemde özellikle Liszt’in ve Wagner’in⁶ eserleri daha fazla ilgisini çekiyordu.

1902 yılında Richard Strauss’un⁷ “Böyle buyurdu Zerdüşt”⁸ adlı eserini dinledikten sonra besteciliğe bakışı değişti. Daha sonraları bunu şöyle dile getiriyordu: “...yeni bir hayatı köklerinden kavrar gibi görünen bir besteleme

² Dohnanyi, Ernst von (1877-1960) : Macar besteci, piyanist ve orkestra şefi.

³ Brahms, Johannes (1833-1897) : Alman besteci.

⁴ Peter Hughes, “Dictionary of Unitarian and Universalist Biography,” Article, UUHS 2003, (Çevrimci) <http://www.uua.org/uuhs/duub/articles/belabartok.html>, 7 Ocak 2004.

⁵ Liszt, Franz (1811-1886) : Macar besteci ve piyano virtüözü.

⁶ Wagner, Richard (1865-1931) : Alman besteci.

⁷ Strauss, Richard (1864-1949): Alman beteci ve orkestra şefi.

⁸ Also sprach Zarathustra.

yöntemi vardı...⁹”. 1903’de Akademiyi bitiren Bartok Berlin, Viyana ve Budapeşte’de solo resitaller vererek konser piyanistliği kariyerine başladı.

Bartok öğrencilik yıllarında bir Macar milliyetçisiydi. Annesine yazdığı mektuplarda Macaristan’ın Avusturya egemenliğinden kurtulmasını dilediğini sıkça belirtiyordu. Sonraki dönemlerinde; çeşitli halkları ve onların müziklerini tanımaya başlayınca düşünceleri değişti ve hümanist bir dünya görüşünü benimsedi. 1903 yılında Macaristan’ın Avusturya’dan ayrılması için bağımsızlık hareketini desteklemek üzere devrimci Ferenc Kossuth’un babası Lajos Kossuth’un yaşam öyküsünden esinlenerek “Kossuth” senfonik şiirini yazdı. F. Liszt’i çağrıştıran Macar halk müziği öğelerinin, R. Strauss uslubu ile birleştiği bu yapıt 1904’de Budapeşte ve Manchester’da seslendirildi; Bartok adı besteci olarak ilk kez dikkati çekti¹⁰.

Yine 1904 yılında Slovakya’da hem piyano çalışmak hem de beste yapmak için kaldı. Orada tanıştığı Lidi Rosa adında bir Macar çingenesinin söylediği halk şarkısı “Kırmızı Elma¹¹” Bartok’un hayatında halk müziğinin kapılarını açtı.

1905’de Paris’te düzenlenen Rubinstein yarışmasında hem piyanist, hem de besteci olarak başarısız oluşunun hemen ardından, kendisi gibi Macar bir besteci olan ve kısa zamanda çok yakın arkadaşı olan Zoltan Kodaly¹² ile birlikte halk müziği araştırmalarına başladı. Birlikte köyleri gezerek halk müziği ezgilerini Edison’un fonografi ile kaydederek bir halk müziği koleksiyonu oluşturdular. Bartok bunları yeni bir usluapta derleyerek kendi özgün müziğini yaratmaya yöneldi. Folklor araştırmalarını Macaristan’da olduğu gibi çevre ülkelerde de sürdürdü. Slovakya, Romanya, Sırbistan ve Bulgaristan’ın köylerini ve bunun yanı sıra Türkiye, Arabistan ve Güney Afrika’yı dolaşarak o toplumların halk şarkılarını, birbirleriyle olan ses dizisi ilişkilerini, melodi, armoni ve ritm özelliklerini inceledi (Fotoğraf 2.2.).

⁹ A.e.

¹⁰ A.e.

¹¹ Piros Alma.

¹² Kodaly, Zoltan (1882-1967) : Macar besteci, folklor ve müzik araştırmacısı.

1906 yılında Macar kemancı Ferenc Vecskey ile birlikte İspanya ve Portekiz’de konserler verdi. Kodaly ile birlikte Macar halk şarkılarının ilk serisini yayımladı. 1907’de Budapeşte Müzik Akademisi’nde piyano öğretmenliği görevine getirildi ve 1934’e kadar burada profesörlük yaptı.



Fotoğraf 2.2. Bela Bartok Halk müziği araştırmaları üzerinde çalışırken.

Macar müziğinin temelinde çok kullanılmış olan pentatonizmin¹³ dikkatini çekmesi nedeni ile Claude Debussy¹⁴ ve Max Reger’in¹⁵ müziği ile ilgilendi. Macar halk şarkılarının ikinci serisi ile birlikte Slovak halk şarkılarını da düzenledi. 1908’de halk müziği ile ilgili ilk yazısı yayımlandı. Klasik piyano eserlerinin ilk edisyonları Budapeşte’de basıldı. Romanya halk müziği ile ilgilenmeye başladı. “Opus post Birinci Keman Konçertosu”nu ve “opus 6 Ondört Bagatel¹⁶”ini içeren pek çok piyano parçası yazdı.

¹³ Pentatonizm: Penta: Beş. Bir oktavın bir ve bir buçuk ses aralıklarından oluşan sentetik dizi.

¹⁴ Debussy, Claude (1862-1918) : Fransız besteci.

¹⁵ Reger, Max (1873-1916) : Alman piyanist, besteci ve öğretmen.

¹⁶ Bagatel. Bagatelle (Fr.) : Ayrıntılar. Kısa, yalın, hafif parçalar için ilk kez Couperin’ in kullandığı başlık.

Genç öğrencisi Marta Ziegler ile 1909'da evlendi ve bir sene sonra oğlu dünyaya geldi. Paris'te düzenlenen "Macar Festivali"¹⁷nde "opus 10 İki Resim"¹⁸ bestesi seslendirildi. 1911'de Kodaly ve diğer arkadaşları ile birlikte "Yeni Macar Müziği Derneği"ni kurdu. Ancak maddi sorunlar yüzünden başarılı olamadı. Bu nedenle Birinci Dünya Savaşı yıllarında kendini öğretmenlik ve besteciliğe verdi. Daha sonra Macaristan'da ünlenmesini sağlayan "Mavi Sakalın Şatosu"¹⁹ operasını tamamladı. Bartok; çoğunlukla karamsar, kendini diğer insanlardan ayıran ve sıklıkla yalnız hisseden bir yapıya sahipti. Bu ilk büyük eseri olan operada Bartok kendi ruhsal soyutlanışını müziğinde anlatmıştır.

1913 yılında Romanya halk müziğini içeren kitabı basıldı. Cezayir halk müziği ile ilgili bir kolleksiyon oluşturdu, fakat Birinci Dünya Savaşı nedeni ile çalışmaları yarım kaldı.

1912-1917 yılları arasında Slovakya, Romanya ve Macaristan halk müzikleri üzerindeki araştırmalarını yoğunlaştırdı. Bu dönemde özellikle Slav müziği örneklerini müziğine yansıttı. Pek çok piyano yapıtı besteledi. 1917'de "Tahta Prens"²⁰ balesinin ve 1918'de "Mavi Sakalın Şatosu" operasının Budapeşte'de ki başarısı ile; Macar halkı Bartok'un başarısını da kabul etmiş oldu. Aynı eserler ile Bartok aynı zamanda uluslararası saygınlığını da kazandı. 1919 yılında "opus 19 Akılsız Mandarin"²¹ balesini tamamladı. Bu balede, aynı dönemde yazdığı diğer eserleri gibi büyük yankılar uyandırdı.

1921'de uluslararası konser turları düzenledi. Pek çok ülke gazetesinde yazıları yayımlandı. Kodaly ile birlikte "Transilvanya'dan 150 Macar Halk Şarkısı" adlı çalışmalarını tamamladılar ve Budapeşte'de basımı gerçekleşti. İlk keman sonatını besteledi.

¹⁷ Macar Festivali : Festival Hongrois.

¹⁸ Ket Kep.

¹⁹ A Keksakallü Hercek Vara.

²⁰ A Fabol Farafott Kiralyfi.

²¹ A Csodalatos Mandarin.

1922’de Transilvanya, İngiltere, Fransa, Almanya’yı içine alan başarılı konser turu sırasında, Salzburg’daki “Uluslararası Modern Müzik Derneği” tarafından ömür boyu üye olarak seçildi. 1923 yılında Buda ve Peşte’nin birleşmesi onuruna yazdığı “Dans Suite”²² ortaya çıktı²³.



Fotoğraf 2.3. Bela-Peter Bartok²⁴.

1923 yılında eşinden boşanıp yine öğrencisi olan Ditta Pazstory ile evlendi. 1924 yılında ikinci oğlu Peter dünyaya geldi (Fotoğraf 2.3.). Peter’in müzik eğitimi için piyano parçalarından oluşan altı ciltlik “Mikrokosmos”u besteledi.

1922-1929 yılları arasında konser turunu Avrupa, Batı Avrupa, Amerika, Sovyetler Birliği’ni de kapsayan bir alanda piyanist ve besteci olarak sürdürdü. Avrupa’da en çok “Macar Halk Şarkıları”, “Romanya Halk Şarkıları”, “Romanya Noel İlahileri”, “Akıllalmaz Mandarin” ve “Dans Suite” eserleri ilgi gördü. Amerika’ya ilk kez 1927 yılında gitti ve New York Filarmoni Orkestrası eşliğinde bir konser verdi²⁵. 1928’de kendi eserlerinden oluşan ilk plak kaydı: Keman için

²² Tanczvit. Suite (Lat.) : Aynı tonda, benzer biçimde, ama değişik etkilerde olan dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan çalgı müziği biçimi.

²³ A.e.

²⁴ A.e.

²⁵ Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik, Başlangıcından günümüze Batı Müziğinin Evrimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 2003, s. 228.

Birinci ve İkinci Rapsodi²⁶ ve dört numaralı yaylı çalgılar dördlüsü ile gerçekleştirildi.

1930 yılında Budapeşte’de kendi performansı ile eserlerini seslendirmeme kararı aldı. ”**Cantata Profana**”²⁷ adlı eseri şef Edwin von der Nüll tarafından seslendirildi. Bu yapıt; koro, kadınlar korosu ve orkestra için yazılmış olup, Bartok’un yapıtları arasında tek büyük korolu olanıdır.

1931’de Avusturya-Amerikan yaz okulunda öğretmenlik yaptı. 1932’de Kahire’deki Arap müziği konferansına katıldı. 1934 yılında Budapeşte Müzik Akademisi’nden emekli oluşunun ardından Macar Bilimleri Akademisi üyeliğine getirildi ve 1940’a kadar burada çalıştı.

Akademi tarafından halk ezgilerini yayınlamakla görevlendirildi. 1935’de “opus 3, 1 numaralı **Suite**” için verilen “Greguss Ödülü”nü reddetti.

1936 yılında Balkanlar, Kuzey Afrika ve Türkiye’yi de içine alan bir gezi ile yöresel müzikleri banda kaydetti. 2 Kasım 1936’da Türkiye’ye geldiğinde; önce İstanbul Belediye Konservatuarı²⁸ arşivinde çalışmalar yaptı. Arşivdeki folklor derlemelerini inceledikten sonra Ankara’ya giderek çalışmalarını sürdürdü. 4 Kasım 1936’da Ahmet Adnan Saygun²⁹ ile birlikte üç konferans verdi. Konferanslarında genç öğrencilere Türk halk müziği temalarından yararlanmalarını önerdi. Ayrıca Türkiye’deki müzik eğitimi konusunda tavsiyelerde bulundu. Bartok daha sonra Anadolu’da yaptığı çalışmaları da yine A. A. Saygun ile birlikte sürdürdü. Ankara ve Çorum illerinden sonra Adana ve Mersin’e gittiler. Adana’nın Osmaniye ilçesi Topraklı ve Çardaklı köylerinde göçerlerin müziği üzerine yaptığı çalışmalar 3 ay kadar sürdü. Doksan kadar ezgi toplayıp, bunların notaya ve plağa alınmasını sağladı

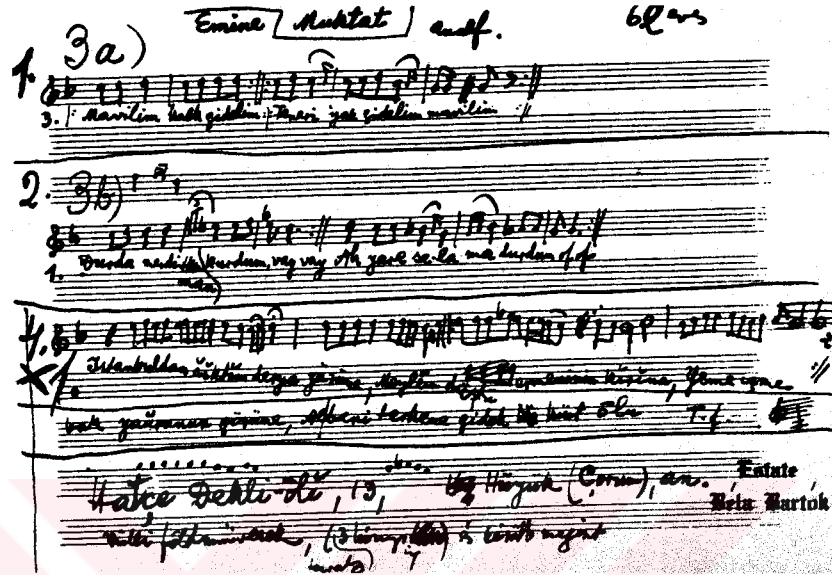
²⁶Rapsodi. **Rhapsodie** (Yun.) : Halk ezgileri gibi, yalın ezgiler üzerine kurulmuş, çoğunlukla folklor havası taşıyan ve belli bir formu olmayan, özgür deyişte çalgı parçası.

²⁷ A Kilenc Scodaszarvas.

²⁸ İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı.

²⁹Saygun, Ahmet Adnan (1907-1991) : Türk besteci.

(Şekil 2.1.). Güney Anadolu gezisinin bir bölümünde besteciye, Necil Kazım Akses³⁰ ve Ulvi Cemal Erkin³¹ de katıldı.



Şekil 2.1. Bela Bartok'un Türkiye'de yaptığı çalışmalarından birinin eskizi³².

Bartok, Türkiye'de bulunduğu süre içerisinde Ankara Müzik Öğretmen Okulu Konser Salonunda verilen bir konserde solist olarak F. Liszt'in "Danse Macabre"³³ adlı eseriyle, kendisinin piyano ve orkestra için bestelediği 1. Rapsodi'sini seslendirdi ve çok beğeni topladı. Ayrıca Macar Büyükelçiliği'nde de bir resital verdi.

Bartok, bugün en çok bildiğimiz eserlerini 1930'larda yazdı. Beşinci yaylı çalgılar dördlüsü (1934), yaylı çalgılar, vurmali çalgılar ve celesta için müzik (1936), iki piyano ve vurmali çalgılar için sonat (1937), yaylı çalgılar için Divertimento³⁴ (1939), klarinet, piyano ve keman için Kontrastlar (1938), keman konçertosu (1938) ve altı numaralı yaylı çalgılar dördlüsü (1939).

³⁰ Akses, Necil Kazım (1908-) : Türk besteci.

³¹ Erkin, Ulvi Cemal (1906-1972) : Türk besteci, piyanist ve orkestra şefi.

³² Bela Bartok, Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, Ekim 1991, s. 34.

³³ Dans Macabre : Macar Dansı.

³⁴ Divertimento (İt.) : "Eğlendirici". Oda müziğinde bir çalgı topluluğu ya da solo çalgılar için yazılan, birkaç parçadan oluşmuş eser.

Bartok 1934-1938 arasında ikinci olgunluk dönemine girdi. Eserlerindeki halk müziği öğeleri soyutlaşıp, müzik dili makamsallıkla ile tonsuzluk arasında bir çizgiye geldi. Dönemin önemli eserlerinden olan yaylı çalgılar için beşinci dördlüsü "Viyana Okulu"nın tını alanındaki arayışlarına yönelerek kendinden sonraki bestecilere ışık tuttu.

1939'da son konser turnesini İtalya, Fransa ve İsviçre'ye düzenledi. Annesinin ölümü üzerine Macaristan'dan ayrılma planları yapmaya başladı.

Bu planların bir diğer sebebi de o tarihlerde Macaristan'ın içinde bulunduğu politik durumdan kaynaklanıyordu. Bartok'un müziği ve tutumu, Naziler ile ittifak içinde olan yöneticilerin ve kilisenin tepkisini uyandırmış ve vatana ihanetle suçlanmıştı. Çoğu yahudi olan birtakım önemli bestecilerin yapıtlarının Nazilerce yasaklanmasının üzerine kendi yapıtlarının da aynı listeye alınmasını ve Almanya ve ona bağımlı ülkelerde çalınmasına izin vermediğini yayın evine bildirdi. 1939'da Saygun'a bir mektup göndererek ülkesinden ayrılma kararı aldığını ve Türkiye'de çalışabileceğini söylemiş olmasına rağmen, Türkiye bu teklifi cevapsız bıraktı. Bunun üzerine 1940'da eşi ile birlikte Amerika'ya göç etti. New York'da yaşamaya başladı (Fotoğraf 2.4.).



Fotoğraf 2.4. Amerika, 1940, Bela Bartok, Joseph Szigeti, Benny Goodman
"Kontrastlar" eserinin kaydında.

1941’de Columbia Üniversitesi tarafından “Müzik Şeref Doktoru” ünvanını aldı. Eşi ile birlikte pek çok iki piyano konseri verdiler. 1942’den itibaren ruhsal ve fiziksel sağlığı bozulmaya başladı. Amerika’ya uyum sağlayamadığından şikayet ediyor, sağlığı da düzelmliyordu. New York’da hastalık ve parasızlıkla geçen mutsuzluk dönemine rağmen Bartok bunları müziğine yansıtmamış, dilindeki coşku ve yalınlığı sürdürmüştür³⁵.

Amerika dönemi eserlerinde Bartok’un yazı deyişini yalınlaştırdığı, ilerici tutumunu yumuşattığı ve halk müziği öğelerini yeniden somutlaştırdığı söylenebilir. Ancak bu döneminde Orkestra Konçertosu (1944), Üçüncü Piyano Konçertosu (1945) ve Viyola Konçertosu gibi önemli eserler bestelemiştir.

Bela Bartok üçüncü Piyano Konçertosu ve Viyola Konçertosunu³⁶ tamamlayamadan 26 Eylül 1945’de New York’da, 64 yaşında lösemi hastalığından öldüğünde; karısı Ditta ve oğlu Peter yanında elini tutuyordu³⁷.

Ölümünü takip eden ilk birkaç hafta içinde Bartok eserleri 48 konserde seslendirildi ve hayatta iken kazanmış olduğundan çok daha fazla ün elde etti. O günden bu yana Bela Bartok 20. yüzyılın en büyük bestecileri arasında sayılmaktadır ve eserleri sık sık çalınmaktadır.

³⁵ İlyasoğlu, a.g.e.

³⁶ Öğrencisi Tibor Serly tarafından tamamlanmıştır.

³⁷ Hughes, a.g.e.

2.1. BELA BARTOK'UN KRONOLOJİK SIRA İLE YAPITLARI³⁸⁻³⁹

1902 : **Scherzo**

Şan ve Piyano için 4 Şarkı

1903: "Kossuth" Senfonik Şiir'i (orkestra)

4 Piyano Parçası

Keman ve Piyano Sonatı

1904 : Op.1 Piyano ve Orkestra için Rapsodi

Piyanolu Beşli

Op.2 Piyano ve Orkestra için **Scherzo "Burlesque"**

1905 : Op.3 Birinci Dans **Suite** (orkestra)

1907 : Op.4 İkinci Dans **Suite** (orkestra) (1941'de iki piyano için düzeltilmiş)

Op.5 İki Portre (orkestra) "Ket potre"

a)"Egy İdealis"

b) "Egy Torz"

Csik'den 3 Macar Halk Şarkısı (piyano)

20 Macar Halk Şarkısı

1908 : Keman Konçertosu no:1 Op. post

Op.6 14 Bagatel (piyano)

Op.7 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no:1

Piyano için 10 Kolay Parça

Çocuklar İçin (1908-1945) (piyano)

Op.8b2 **Elegie** (piyano)

1910 : Op.9b 7 Skeç (piyano)

Op.9a 4 Ağıt (piyano)

Op.8a 2 Romanya Dansı (piyano)

³⁸Sadie Stanley, Clasiccal Music pages, **The Grove Dictionary of Music**, Macmillian Press Ltd., London, © 1 February 1996, (Çevrimci) <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bartok.html>, 23 Mayıs 2004.

³⁹Bartok Archivum, **Bartok Compositions: Manuscripts, Primary Sources A Guide to Research**, (Çevrimci) <http://www.zti.hu/bartok/compositions.htm>, 23 Mayıs 2004.

- Op.10 İki Resim “Ket Kep”
a) Viragzas
b) A Falu Tanca
- 1911 : Op.11 Mavi Sakalın Şatosu (1 perdelik opera) “A Kekszakallü Hercek Vara”
Op.8c **Burlesque** (piyano)
Allegro Barbaro (piyano)
- 1912 : Op.12 Dört Parça (orkestra)
a) **Preludio**
b) **Scherzo**
c) **İntermezzo**
d) **Marcia Funebre**
- 1913 : İlk aşama (piyano)
- 1915 : Sonatin (piyano)
Macaristan’dan Romanya Halk Dansları (piyano)
Op.15 Şan ve Piyano için 5 Şarkı
- 1916 : Op.13 Tahta Prens (1 perdelik bale) “A Fabol Faragott Kiralyfi”
Op.16 Şan ve Piyano için 5 Şarkı
Op.14 **Suite** (piyano)
- 1917 : Şan ve Piyano için düzenlenmiş 4 Slovakya Halk Şarkısı
Romanya Halk Dansları (Orkestra) “Roman Nepi Tancok”
Op.17 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no:2
- 1918 : Op.18 3 Çalışma (piyano)
- 1919 : Op.19 Akıllamaz Mandarin (1 perdelik pandomim) ”A Csodalatos Mandarin”
- 1920 : Op.20 Macar Köylü Şarkıları Üstüne 8 Doğaçlama (piyano)
- 1921 : Keman Sonatı no:1
- 1922 : Keman Sonatı no:2
- 1923 :Üçüncü Dans **Suite** (orkestra) “Tanczvit”
- 1926 : Piyano Konçertosu no:1
Sonat (piyano)
Kapıların Dışında (piyano)
Romanya Noel İlahileri (piyano)
Mikrokosmos 6 cilt (1926-1939) (piyano)

- 1927 : Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no:3
- 1928 : Keman ve Orkestra için Rapsodi no:1
Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no:4
- 1929 : 20 Halk Şarkısı
- 1930 : **Cantata Profana** “A Kilenc Csodaszarvas”
- 1931 : İki Keman için 44 Duo
Transilvanya Dansları (orkestra) “Erdelyi Tancek”
Macaristan Skeçleri “Magyar Kepek”
- 1933 : Piyano Konçertosu no:2
Macar Köy Şarkıları “Magyar Parasztdalok”
- 1934 : Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no:5
- 1935 : 27 Koro Şarkısı
- 1936 : Yaylı Çalgılar, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta için Müzik
- 1937 : İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat (orkestralı 1940)
- 1938 :Keman Konçertosu no:2
Keman, Klarinet ve Piyano için Kontrastlar
- 1939 : Yaylı Çalgılar için **Divertimento**
Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no:6
- 1943 : Orkestra Konçertosu
- 1944 : Solo Keman için Sonat
- 1945 : Piyano Konçertosu no:3
Viyola Konçertosu Op.post

3. YİRMİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINA GENEL BAKIŞ

“19. yüzyılda, Avrupa toplumlarına egemen olan özdekçi kültür ve düşünce, 20. yüzyılın başlarında doruk noktasına ulaşmıştı. Çağdaş uygarlığa damgasını vuran ve daha 19. yüzyıldan başlayarak gerçekleştirilen çeşitli buluşlar (fotoğraf, elektrik gücü, otomobil, röntgen ışını, fonograf, telefon, radyo v.b.) bu görüşü doğruluyor, toplumların öz güvenini arttırıyordu. Öyle ki, Birinci Dünya Savaşı başladığında, her iki yanda yer alan devletler, savaşı kendilerinin kazanacağına kesin gözüyle bakıyor ve tarihte ilk kez olmak üzere, söz konusu savaş, büyük bir coşkuyla başlıyor, askerler savaş alanına şarkılar söyleyerek gidiyordu¹”.

Ancak Birinci Dünya Savaşının (1914-1918) ardında bıraktığı yoksulluk ve mutsuzluğun üzerine, 1917’de Rus devriminin gerçekleşmesi uygar toplumları ikiye böldü.

Bununla birlikte; endüstri makineleşiyor ve teknik gelişmeye devam ediyordu. Bu durum insanların kendilerini ruhsal boşlukta hissetmelerine ve bir takım bunalımlara sürüklenmelerine sebep oldu. Toplumun içinde bulunduğu bu ruhsal boşluk; İtalyan faşizminin ve Alman nazizminin ortaya çıkmasında şartları elverişli hale getirmiştir.

Birinci Dünya Savaşının yenik devletlerinin hazırlığından sonra, 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) “Atom Çağı”nı getirdi. İnsanlık kendi varlığının son bulmasının yine kendi elinde olduğunu; İkinci Dünya Savaşını izleyen soğuk savaş yıllarında öğrendi.

İkinci Dünya Savaşı bugünkü hayatımızı modern tarihte başka hiçbir olayın yapamadığı kadar biçimlendirmiştir. Yeryüzünden milletler ve halklar yok olmuş, kentler ateş ve çelik ile yerle bir edilmiş, insan soyunun varlığını bugün bile tehdit eden korkunç yeni silahlar ortaya çıkarılmıştır.

¹ Önder Kütahyalı, *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara, t.y., s. 15.

Değişik biçimlerle dört imparatorluğun (Rus, Osmanlı, Avusturya-Macaristan, İngiltere) dağıldığı, sömürgecilik döneminin sona erdiği iki büyük dünya savaşının yaşandığı ve ulusal bağımsızlık hareketlerinin olağanüstü hızla yayıldığı bir yüzyıl yaşandı. Teknolojik gelişim, silahlanma, süper güçler, uluslararası yakınlaşma, kültürel etkileşim, açlık ve çevre sorunları tarihin hiçbir döneminde, 20. yüzyıldaki yoğunlukta yaşanmadı.

1950'li yıllarda elektronik ve uzay çağına aynı zamanda girildi. Bilim ve teknolojinin gelişimi artık çok ileri boyutlara ulaşmıştı.

1960'lı yıllarda Devletlerin yumuşama politikaları; 1975'de imzalanan "Helsinki Antlaşması" ile sonuçlandı.

1945'ten günümüze kadar; dünyada savaşırsız bir yıl hemen hemen yaşanmamış ve insanlık bir kaç kez yok olmanın eşiğine gelmiştir.

3.1. YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

Dünyanın sonunu getirecek büyüklükteki savaşlar 20. yüzyıl sanatçısını derinden etkilemiş; çok çeşitli anlatım yolları kullanılmış ve sık sık değişim göstermiştir. En belirgin örnek olarak resimde Pablo Picasso (1881-1973), müzikte İgor Stravinski (1882-1971) isimleri verilebilir².

Yeni bir yüzyılın başlaması ile müzik de yeni bir döneme adımını atmıştır. Kimi müzik tarihçisine göre 20. yüzyılda bestelenen müziğin tümü modernizm olarak anılmalıdır. Ancak hangi "izm" için geçerli olursa olsun, 20. yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlanmasıdır: Teknikte, ifadede, biçimde, stilde, içerikte, özde tüm geleneksel kurallar eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır. Bu dönem sadece müzikte değil, diğer alanlarda da yeniliklerin peşinde koşulduğu, Oscar Wilde, Lawrence, Joyce, Proust, Kandinski, Picasso, Matisse, Klimt,

²A.e., s. 16.

Kokoschka, Freud, Jung, Russell gibi yenilikçi ve özgür ruhlu sanatçı ve düşünürlerin şekillendirdiği bir dönemdir.

Yeni müzik anlayışının felsefesi; 19. yüzyıl romantizmine karşıt olan arayışlardır. Yeni müzik, Alman-Avusturya romantizmine ve onun temsil ettiği herşeye bir başkaldırıyı simgeler. Değişik besteciler değişik tekniklerle başarılı örnekler oluşturmuşlardır. Bu müzik türünde, Klasik, Romantik ya da Barok dönem de olduğu gibi belli bir stil ya da kalıp yoktur. Besteciler belli bir tekniğe bağlı kalmak yerine birini denedikten sonra bir başkasına geçmekte bir sakınca görmemişlerdir.

Tarihteki bütün kültürel değişimler gibi, 20. yüzyıl müziği de belli bir süreç içerisinde olduğundan başlangıç tarihini kesin olarak verebilmek mümkün değildir. Bazı müzik tarihçileri Debussy'nin "Bir Pan'ın Öğleden Sonrası" eserinin 1894'te Paris'teki ilk seslendirilişini 20. yüzyıl müziğinin başlangıcı olarak kabul ederler. Ancak Debussy'den önce Wagner, Liszt, Mussorgsky ve Satie gibi besteciler; kromatik ezgileme ile geleneksel armoni sisteminin sınırlarını zorlamış, ilginç akorlar kullanmış, tonalite kavramında çözülme noktasına gelmişlerdir³.

Debussy'nin Paris Konservatuvarındaki kompozisyon hocası Prof. Giraud, yazdığı eserlere "ilginç, ama kurallara aykırı" demiştir. Debussy ise "asıl kural sanatçının duyusudur; teori önemli olamaz; işitme temeldir" şeklinde cevap vermiştir. Bu cevap aslında, 20. yüzyıl müziğinin dönüm noktasını da açıklamaktadır.

20. yüzyılda; önceki dönemlere oranla daha çok eser yazılmış, bunun yanı sıra plaklar, konserler, teyp, radyo, fonograf ve eğitimsel araçlar ile hızlı ve yeni haberleşme, müzik alanına yayılmıştır.

Bilimdeki gelişmelere paralel olarak radyo konser salonlarına gidemeyen milyonları dinleyici haline getirmiştir. Randall Thompson'un "Süleyman ve Belkis"

³Ahmet Say, "Çağdaş Müzik", **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2002, s. 118.

operası radyo istasyonları tarafından telif ödenerek yayınlanmıştır. 1929'dan itibaren sesli çekilmeye başlayan sinema filmleri bestecilere yeni olanaklar yaratmıştır. Fonograf'ın icadı ile dünyanın en izole bölgelerinde bile insanlara müziği istedikleri repertuvarla dinleme imkanı yaratmıştır. Son olarak televizyon kitle iletişimini en üst düzeye çıkarmıştır.

“...20. yüzyıl besteci ve yorumcuları birbirinden etkilendikleri ve herhangi bir akıma bağlı kaldıkları bir dönem değil, aksine birbirinden tamamen bağımsız, gerçekçi ve ait olduğu kültürün kökenlerine inen sanatçıların çağı oldu.....⁴”

“...20. yüzyıl çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir...⁵”.

Yenilikler yaratma anlamında, müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin yeni yön ve yöntemlerin çağıdır.

20. yüzyıl müziğinin başta gelen özelliği, birçok sitili doğurması, hepsini barındırabilmesi, stil çeşitliliğini geliştirmiş olmasıdır. Kuşkusuz böyle bir çeşitliliğin içerisinde “bütün” müzikal akımları, formları, stilleri inceleyebilmek, sınıflandırabilmek, bestecilere göre kategorilere ayırabilmek mümkün değildir. Yine de bunlara kısaca değinip açıklamak mümkündür.

3.1.1. Neoromantisizm (Yeni-Romantikçilik)

Alman romantik geleneğinin uzantısının genel adıdır. Wagner sonrası stil 20. yüzyılda devam etmiştir. Yalnız aşırı duygusallık, büyük orkestralar, uzun senfonik eserler değil, aynı zamanda armonik anlayış ve orkestrasyon ile de tanımlanır⁶. Önemli bestecileri; Mahler, Bruckner, Richard Strauss, Sibelius'dur.

⁴ A.e.

⁵ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1995, s. 468.

⁶ Emel Çelebioğlu, *Evrensel Müziğe Giriş*, İstanbul, 1986, s. 71.

3.1.2. Neoklasisizm (Yeni-Klasikçilik)

Bu hareket'in öncüsü Ferruci Busoni'(1886-1924)dir. neoklasisizmde modern armoni, tonalite ve melodi tekniklerini kullanırken, müziğin şekil ve doku ortamında basitliği ve açıklığı esastır. Kontrapuntik tekniğin yeniden kullanıldığı, antiromantik ve çoğunlukla nesneldir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki hiç bir "izm" yeni-klasikçilik kadar devamlılık göstermez. Bu görüş 1920'lerde Stravinski'nin "Pulcinella" ve "Octet"i ile güçlenmiştir (daha önceki örnekler arasında Strauss: Der Rosenkavalier 1909-10, Prokofiyev: Klasik Senfonisi 1916-7). Amaç 18. yüzyıldan (veya önceki dönemlerden) alınan yazılım tekniklerini yeni fikirlerle kullanmaktır⁷.

Fransa'daki neoklasik yaklaşımın müzikteki ilk belirtilerini Debussy, Saint-Saens ve d'Indy'de görmek mümkündür. Debussy'nin "Suite Bergamasques", "Le tombeau de Couperin" ve diğer eserlerinin yanında, eski müziğe olan ilgisi sonatlarında da görülebilir (keman, çello, flüt v.b.).

Rusya'daki neoklasisizm ise daha da önceden sezilmeye başlanmıştır (Çaykovski "Yaylı Sazlar için Serenade" 1881, Rimsky-Korsakov "Mozart ve Salieri"). Bu örnekler bize Rusya'daki neoklasik anlayışının Fransa'dan önce çıkışını ispatlar. Hindemith, kendisinin Bach ile olan neoklasik yönüne karşı, Stravinski'ninkini Mozart'a bağlar.

Picasso'nun sahne tasarımını yaptığı, Stravinski'nin **commedia dell'arte** stilindeki "Pulcinella" (ilk seslendirilişi Mayıs 1920 Paris) operası tını ve form bakımından Mozart etkisi de taşımaktadır. Stravinski bu eseri için:

"....Pulcinella ile geçmişi keşfedişim, bütün geç eserlerimi mümkün kılan bir buluştur. Benim için bu, geriye ama aynı zamanda aynaya da bakmaktır..." demiştir⁸.

⁷Toros Can, 20.Yüzyıl Müziğine Giriş, (Çevrimci) <http://www.toroscan.com/20.yyphp>, 29 Mayıs 2004.

⁸A.e.

Eser Giovanni Battista Pergolesi'den (1710-1736) alınan motiflerle yazılmıştır. Stravinski, Pergolesi'den alınan metni değiştirmemiş, 18. yüzyıl Fransız geleneği olan dans ve şarkı söylemenin karışması yolunu seçmiştir.

Neoklasik eserlere örnek olarak aşağıdaki eserleri sıralıyabiliriz.

*Stravinski Piyano ve Nefesliler için Konçerto (1923-4) (Bach'ın üç sesli Envansionları'ndan).

*Stravinski "**Dumbarton Oaks**" Konçertosu (1936) (Bach 3. Brandenburg Konçertosu'ndan).

*Poulenc Org, Yaylı sazlar ve Timpani için Konçerto (1938) (Bach Org Fantezisi sol minör).

3.1.3. Empresyonizm (İzlenimcilik)

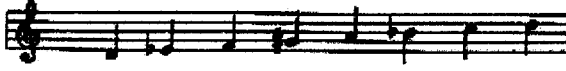
19. yüzyılın sonlarına doğru bir grup Fransız ressam, empresyonizm adı verilen bir stil geliştirdi. Claude Debussy (1862-1918) Wagner romantizmine tepki olarak bu stili müziğe aktardı. Müzikte empresyonizm; incelik, zerafet ve sisli gibi kelimeler ile tasvir edilir.

Debussy "**Musicien Français**" yani "Fransız müzisyen" kavramının ortaya çıkmasını sağlamış ve dönemin en etkili bestecilerinden olmuştur. Ne varki, Debussy kendi için yakıştırılan Empresyonist etiketini beğenmemiştir.

Empresyonizm, ilk defa 1874'de bir kritiğin Monet'nin "**Impression: soleil levant**" yani "İzlenim: Güneşin Doğuşu" adlı resmi değerlendirmesiyle kullanılmıştır. Bu terim daha sonra diğer ressamı da içermiştir: Manet, Cezanne ve Renoir. Bu ressamlar doğadaki ışığın kendilerinde bıraktığı ilk izlenimi hedef alıp bunu resimlerine yansıtmışlardır. Sonuç bir rüya atmosferi ve silik örnektir. Bunun müzikte uygulanışı, mozaikimsi bir doku kullanımı ve ritmik öğelerin gevşemesiyle olmuştur. Ana hatların silikliği ve diğer tüm bu özellikler daha önce Wagner "**Siegfried**", Schönberg "**Gurrelieder**", Webern "**Sommerwind**" de görülmüştür.

Debussy, Java yorumcu ve dansçıları ilk kez 1889 yılında Paris'te izlemişti ve Gamelan enstrümanlarına büyük bir ilgi duymuştu. Gamelan enstrümanları iki şekilde akord edilir; Pelog ve Slendro (Şekil 3.1.). Endonezya hükümeti tarafından Paris'teki bir müzeye hediye edilen bu Gamelan enstrümanlarının slendro dizisinde olması sebebiyle besteci pelog'u tanımaz ve eserlerinde sadece slendro kullanır. Bunun yanı sıra, Fransız tınısının yaratılmasında tam-ton aralıklar da kullanılmıştır. Artık-akorlar ve "Fransız 6"lısı akoru tam-ton gamının içinde bulunduğundan Fransız besteciler tarafından sıkça kullanılmıştır⁹.

Pelog:



Slendro:



Şekil 3.1. Gamelan enstrümanlarının Pelog ve Slendro şeklinde akort edilişleri.

Debussy'nin son orkestra eseri olan "**Jeux**" bale müziği olarak Diaghilev tarafından ısmarlanmıştır. Prof. Herbert Eimert (müzik teorisyeni ve besteci) 708 ölçünün 557'sinde "p" yada "pp" bulunduğunu göstermiştir. Eserin asıl önemi ve yeniliği, o dönemde sık görülmeyen bir stil olarak temaların neredeyse hiç tekrarlanmaması ve gelişmemesidir. Tekrarlanan tema yerine motiftir.

İkinci Dünya Savaşı'nın avant-garde'ları tarafından tekrar keşfedilen **Jeux**, Schönberg "**Pierrot Lunaire**"'in tonalite krizinin ve Stravinski "**Bahar Ayini**"'nin ritm krizine karşı, ama bir paralellikte görülmüştür. Bu yüzden bir görüş **Jeux**'nün modernliğini Webern op.10'unkine eş tutar.

Empresyonizmin diğer önemli bestecileri; Ravel, Roussel, Delius, Albeniz, Respighi'dir.

⁹A.e.

3.1.4. Ekspresyonizm (Anlatımcılık veya Dışavurumculuk)

Yine resim sanatından alınmış bir terimdir. Duygu ve düşüncelerin, dizginlenmeksizin dışa vurulması temel görüşünden yola çıkar. Hayatın çirkinliklerini güzelmiş gibi gösterebilen ödüncü bir sanat anlayışının sahtekarlık olduğunu savunur. Çünkü gerçekliğin çirkin yüzü de vardır ve anlatılmalıdır. Diğer bütün akımlarda da olduğu gibi yalnızca müzik sanatında değil; ruhbilimci Freud, yazar Stefan Zweig, ressam Kokoschka, felsefeci Mach tarafından da bu akım desteklenmiştir¹⁰.

Sanatta soyutlaşma ve sürrealizm'e yol açmıştır. Ekspresyonist müziğin belirgin özelliği öznel, disonans ve atonal oluşudur. Schönberg, Webern ve Alban Berg gibi bestecilerin eserleriyle paralellik oluşturur.

3.1.5. Serializm (12-ton Sistemi veya Dodekafoni)

1920'lerde Josef Matthias Hauer (1883-1959, Avusturya'lı teorisyen ve besteci) ve Arnold Schönberg (1874-1951) birbirlerinden bağımsız bir şekilde notaları özgür kılan 12-ton yapısının kavramını oluşturdular.

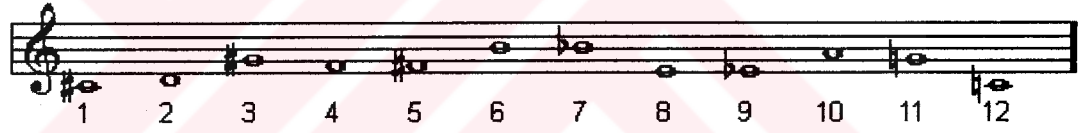
Tonal müzik yazı sisteminin yokoluşuna cevap olarak, 20. yüzyılın ilk yarısındaki besteciler müziğin tutarlılığını onarmak için bestelemeye yeni bir anlayış getirdiler. Bu anlayışlardan en önemlisi, Arnold Schönberg tarafından "Dizisel besteleme sistemi" veya "12-ton" metodu adıyla tasarlandı (ilk adı "Sadece Birbirleriyle ilişkili 12 Nota İle Besteleme Sistemi")¹¹. Dönem müziğindeki kromatizmin doğal olan bir gelişiminin sonucu olarak, fonksiyonel tonalite etkisini kaybetmeye başladı; başka bir deyişle, tonu belirleyen diatonik dizinin yedi notası kromatizm ile etkisini yitirmeye başlayınca, tonalite anlamını kaybetti. Düzeni saptamak için matematiksel bir sistem, kromatik dizideki 12 notanın tam olarak eşitliğini ve disonansların bağımsızlığını hedefleyen bir yeni sisteme ihtiyaç duyuldu.

¹⁰ Say, Müzik Sözlüğü, a.g.e., s. 147.

¹¹ Can, a.ge.

İlk dizisel 12-ton eseri, Schönberg'in piyano **suite** op.25'in **Praelidum** bölümü, 9 Temmuz 1921'de yazılmıştır. 12-ton müziği veya dodekafoni olarak adlandırılan sistemde: tonal müziğin temelini oluşturan seslerin dizilişindeki hiyerarşik sıralamanın yarattığı tonik kavramı yoktur. Bir oktav içerisindeki 12 ses ile besteci isteğine göre bir dizi oluşturur ve yapıtında sesleri sürekli bu sıra ile kullanır. Onbir seside kullanmadan bir sesi yineliyemez.

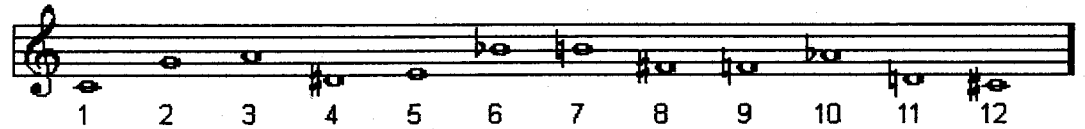
Webern, verdiği müzik konferanslarında bu tekniği açıklamış ve daha sonra bu açıklamalar "**Yeni Müziğe Doğru**" adıyla 1932'de yayımlanmıştır. Webern, keşfedilen dört tekniğin ötesinde yeni bir form bulunamayacağını savunur; Esas, Yansıma (inversion), Ters (retrograde) ve Ters+Yansıma (retro+inversion) (Şekil 3.2.-3.3.-3.4.-3.5¹²). Ters ve yansıma tekniklerinin izleri 1400'lü yıllara dayanır ve Bach tarafından "**Füg Sanatı**" ve diğer eserlerinde de kullanılmıştır. Motiflerin oniki tonun hepsini baz alarak kullanmaya başlamasıyla 12-ton müziği doğmuştur.



Şekil 3.2. Esas.

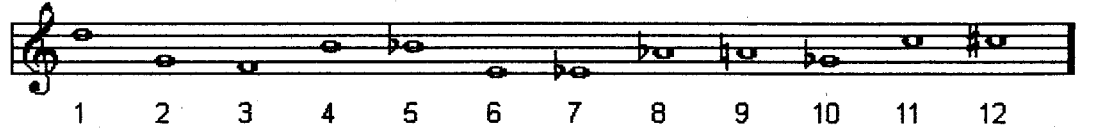


Şekil 3.3. Yansıma (inversion).



Şekil 3.4. Ters (retrograde).

¹² Collin Ashworth, **Collin's Teaching Resources**, (Çevrimci) <http://www.duckmusic.free-online.co.uk/hatton/how.htm>, 7 Ocak 2004.



Şekil 3.5. Ters+Yansıma (retro+inversion).

On iki ton müziğini inceliyebilmek için terminolojisini de bilmek gerekir¹³:

***Dizisellik**

Eserdeki parametrelerin sabit permütasyonlara veya elementlerin serisine bağımlı olarak takip eden besteleme stili veya yöntemi.

***Ses-Dizisi**

Tampere dizideki on iki notanın her birinin, sadece bir kez kullanımıyla oluşan düzen. Amaç; (yatay ve dikey olarak) tonik ve dominant ilişkilerden kaçınılması ve her notaya eşit değer verilmesidir.

***Perde-Serisi**

Notalar kromatik olarak düzenlenip, rakam değerleri alırlar. Genellikle, ses dizisinin ilk notası sıfır rakamıyla adlandırılır. 0 ile 11 arasındaki rakamlar kullanılıncaya perde serisi belirlenmiş olur.

***Heksakord**

Altı notalık dizi.

***Kombinatoryal**

Eşleştirilebilir olan; kombinasyona uygun.

***Tersi-olmayanlar**

Tersi okunduğunda tamamen aynı olan. 1974'deki yazısında David Cohen, Webern'in aşağıdaki Latin kelime oyunundan "Konçerto op.24" eseri için dizi oluşumunu sağladığından söz etmiştir. Burada yazılar yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, soldan sağa ve sağdan sola okunabilir. Bu latince kelime oyunu: "Çiftçi Arepo

¹³ Can, a.g.e.

İşbaşında Direksiyonu Elinde Tutuyor (veya Çiftçi Arepo İşini Yürütür)" şeklinde çevrilebilir. (Şekil 3.6.)

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Şekil 3.6. Latince kelime oyunu.

3.1.6. Gebrauchsmusik (İşlevsel Müzik)

1923 yılında Almanya'nın Donaueschingen şehrinde yapılan odamüziği festivalinde başlayan bir harekettir. Özel maksatlar ve belli olaylar için yazılmış müziktir. Müziğin basitleştirilerek dinleyici, besteci ve icracı arasındaki mesafeyi yakınlaştırmayı amaçlar ki; bu açıdan neoklasisizm ile benzerlik gösterir. Hindemith bu stilde eserler yazmıştır.

Sanatın sanat için olmasına karşı olan Paul Hindemith'in (1895-1963) inancı "**Gebrauchsmusik**"in (işlevsel müzik) doğuşunda önemli bir rol oynar. Erik Satie ve Fransız Altılıları gibi Hindemith de, disonans seslerin üstün geldiği ve zamanın zevkini yakından etkileyen bir estetik görüş peşindeydi. Bununla beraber, teknik bakımdan Hindemith'in amacı dodekafoni ile atonal arasında bir yol yaratmaktı. Aslında Hindemith, Schönberg'in kullandığı dodekafoni kullanımını benimsemese de kromatik ve diatonik sentezindeki melodilerin kullanımını her zaman yeğlemiştir.

3.1.7. Caz

Kaynağında ve gelişiminde Amerikan zencilerinin yaratıcılığını sergiler. Bu yönüyle Amerikan müziği değil, Amerika'ya rağmen yaşam bulan uluslararası bir müziktir. 1910'lu yıllarda Amerika'da; **Ragtime** ve **Blues**'dan türemiştir. Afrika-Avrupa kaynaklı ritm ve melodinin, Avrupa armonisi ve çalgılarının birleşmesi ile oluşan caz sentezinin öğeleri arasında: Afrika müziği, tarlalarda söylenen köle şarkıları, İngilizlerin dinsel müziği, Fransızların sokak şarkıları, İspanyolların sömürge müziği ve bir ölçüde Kızılderili müziği vardır¹⁴.

Aslında orkestra sanatıdır. İcracı besteciden daha önemlidir, özgün ezgi ve armoni önemi ikinci planda kalır. 19. yüzyılın sonlarına doğru **Blues** müziği ile karışarak yeni bir tat kazanmıştır. Caz etkisi ile eser yapmış pek çok klasik müzik bestecisi vardır. Örnek olarak; Gershwin, Stravinski, Milhaud, Honneger, Copland, Ravel, Joplin isimleri sıralanabilir.

3.2. YİRMİNCİ YÜZYILDA STİLİN BELİRGİN ÖZELLİKLERİ

20. yüzyılın hiçbir yeniliği tüm modern müziği temsil edemez. Çünkü bu müzik birçok etkilerin bir karışımıdır.

Ezgide; majör-minör kavramları ortadan kalkmış ya da büyük bir özgürlük içerisinde kullanılmıştır. Doğu ülkelerinin sanat müziklerine ait temel makamlar, bunun yanında kilise makamları, pentatonik ve kromatik diziler kullanılmış, bazen ezgi tamamen ortadan kalkmıştır.

Ritmik olarak da büyük değişimler gerçekleşmiştir. Ölçü çizgileri kaldırılmış, ikiye karşı üç gibi çapraz ritimler büyük bir yoğunluk ve karmaşıklık içinde kullanılmış, aksak ritimler önem kazanmış, cazında etkisi ile aksan yerleri değiştirilmiştir.

¹⁴ Say, a.g.e., s. 94-95.

Armonide, klasik armoninin tonik dominant ilişkisi tamamen ortadan kalkmış, beşli, yedili, dokuzlu akorların çeşitleri arttırılarak onbirli, onüçlü akorlar oluşturulmuştur.

Çok sayıda ikili aralığın biraraya gelmesiyle oluşturulan “salkım” yöntemi sık sık uygulanmıştır. Atonal müzikte dahi; tonal armoni anlayış ile çözümlenmesi mümkün olmayacak armoni arayışına gidilmiştir.

20. yüzyıl müziğinde kullanılan stillerin bir kısmı ve kullanan besteciler aşağıda örnek olarak verilmiş ve kısaca açıklanmıştır.

3.2.1. Kromatizm ve Modülasyon

19. yüzyılın yarısında daha özgür müzik dilinin oluşmasına ve tonalite anlayışına esneklik kazandırmaya yönelik üç uygulama ortaya çıktı.

Bunlardan bir tanesi eserin bütününde uzak tonların çok kullanılması. Bir diğeri; belli bir ton hissi vermeyecek şekilde kromatik armoninin kullanılışı. Üçüncüsü ise; esas tonun ve tonal yönün zaman zaman kaybolacak şekilde uzun modülasyonların kullanımı.

Bu uygulamaların örneklerine Reger, Franck, Wagner ve Liszt’in eserlerinde rastlıyabiliriz.

3.2.2. Kayan Tonalite

Oldukça uzak tonların ardarda ani modülasyonlarla duyurulması veya hiçbir modülasyon olmadan yer almasıdır. Örnek olarak Bartok’un “Mikrokosmos” eserini verebiliriz.

3.2.3. Neo Modalite

Kilise modları yeni etkiler elde etmek için yeniden ele alınmıştır. Neo modal melodi ve armonide amaç antik atmosfer ile tonal bulanıklık yaratmak; ancak modern stilin diğer öğelerini de içinde bulundurmaya devam etmektir.

Bartok, Ravel, Satie, Debussy gibi isimler bu yöntemi müziklerinde çokça kullanmışlardır.

3.2.4. Yeni Gam Sistemleri

Pentatonik gamlar, Tam ton gamları, **pseudooriental** gamlar, çingene, diğer egzotik ve sentetik gamlar kullanılmıştır (Şekil 3.7.- 3.8.-3.9.-3.10¹⁵). Alışlagelmiş ton sistemlerinde yapılan değişiklikler tonaliteyi etkilemiştir. 8 Ton gamı özellikle Bartok tarafından kullanılmıştır.



Şekil 3.7. "Pentatonik Gam"

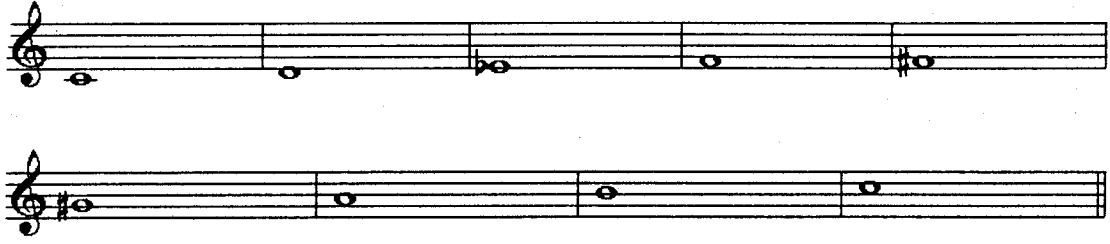


Şekil 3.8. "Tamton Gamı"



Şekil 3.9. "7 Ton Gamı"

¹⁵ Leon Stein, **Structure and Style**, The study and analysis of Musical Forms, Summy-Birchard Music, Princeton, New Jersey, © 1979, s.211.



Şekil 3.10. "8 Ton Gamı"

Bartok, Rimsky Korsakov, Roussel, Debussy yeni gam sistemlerinden faydalanmış bestecilerdir.

3.2.5. Mikrotonalite

Oktavın oniki tondan daha fazla sese bölünmesine mikrotonalite denir. Bu tarz deneyler üzerinde yapılan araştırmalar fazla derinleştirilememiştir. Çünkü; yeni bir notasyon anlayışı gerektirmesinin yanısıra, geleneksel Batı ezgi anlayışına çok uzaktır. Ayrıca pek çok enstrümanın kullanımını olanaksız hale getirmektedir.

Bu gelişmelerle ilgilenen isimlere örnek olarak; Alois Habaa ve Juan Carillo verilebilir.

3.2.6. Politonalite

İki veya daha fazla tonalitenin aynı anda kullanılmasına bu ad verilir. İki veya daha fazla tonalitenin aynı anda ve eşitlikte kullanıldığı eserler çok nadirdir; çoğunlukla eser bir tonu esas alır ve diğer tonlar bu tonun arasında duyulur. Yalnız iki farklı ton kullanıldığında buna "bitonal" adı verilir.

Bartok, Milhaud, Honneger politonalite'yi çok kullanmış bestecilerdir.

3.2.7. Atonalite

Modern tonal anlayışının en son ve asıl gelişmesi tonalitenin tümünden reddedildiği atonalitede ortaya çıkmıştır. Modern bestecilerin çoğu atonal müzik yazmış olmalarına rağmen; bu yöntemi kullanıp bir sistem haline getiren kişi Schönberg'dir. Schönberg, Webern, Berg, Stravinsky, Hindemith gibi besteciler bu yöntemi kullanmışlardır.

3.2.8. Pandiatonisizm

19. yüzyılın sonlarındaki aşırı kromatizm'e ve atonalistlerin pan-kromatizimine bir tepki olarak Nicholas Slonimsky tarafından ortaya atılmıştır. Atonal olmamakla birlikte tamamen tonal de değildir¹⁶. Modern armonik disonansları, ritmi, kontrpuanı ve akor dağılımını kullanır. Satie, Poulenc, Stravinski kullanmıştır.

¹⁶ Çelebioğlu, a.g.e., s. 80.

3.3. YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNDE ÜLKELER VE BAŞLICA BESTECİLERİ¹⁷

ABD	Charles Ives (1874-1954), Edgar Varese (1883-1965), Aaron Copland (1900-1990), Samuel Barber (1910-1981), Walter Piston (1894-1976), Leonard Bernstein (1918-1990), John Cage (1912-1992), George Crumb(1929-), Philip Glass (1937-)
GÜNEY AMERİKA	Heitor Villa-Lobos (Brezilya, 1887- 1959), Alberso Ginastrea (Arjantin, 1916-1983), Carlos Chaves (Meksika, 1899-1978), Mauricio Kagel (Arjantin, 1931-)
ALMANYA	Paul Hindemith (1895-1963), Kurt Weil (1900-1950), Hans Eiler (1898-1962), Boris Blacher (1903-1975), Bern A. Zimmermann (1918-1970), Hans Werner Henze (1926-), Wilhelm Killmayer (1927-), Karlheinz Stockhausen (1928-)
AVUSTURYA	Hans Stadlamair (1929-), Erich Urbanner (1936-), Klaus Ager (1946-)
BELÇİKA ve HOLLANDA	Joseph Jongen (1873-1953), Jean Absil (1893-1975), Willem Pijper (1894-1947), Guillauma Landre (1905-1963)
ÇEKOSLOVAKYA	Leos Janacek (1854-1928), Bohuslav Martinu (1890-1959), Jan Kubelik (1880-1940), Joseph Suk (1874-1935), Alois Haba (1893-1973)
FRANSA	Albert Roussel (1869-1937), Florent Schmidt (1870-1958), Jacques Ibert (1890-1960), Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honneger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Olivier Messiaen (1908-

¹⁷ Say, a.g.e., s. 121

	1992), Pierre Schaeffer (1910-), Henri Dutilleux (1916-), Pierre Boulez (1925-), Rene Koeri(1940-)
İNGİLTERE	Vaughan Williams (1872-1958), Arthur Bliss (1891-1975), William Walton (1902-1983), Elizabeth Lutyens (1906-1983), Benjamin Britten (1913-1976)
İSPANYA	Manuel de Falla (1876-1946), Joaquin Turina (1882-1949), Cristobal Hallfter (1930-), Tomas Marco (1932-)
İSVEÇ	Karl Birger Blohmdal (1916-1968), Sven Erick Back (1919-), Ake Hermanson (1923-), Bo Nilson (1937-), Andres Elliason (1947-)
İTALYA	Gian Francesco Malipiero (1882-1974), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (1925-), Sylvano Busotti (1931-), Niccolo Castigilioni (1932-)
JAPONYA ve KORE	Kiyoshi Nabutoki (1887-1965), Toru Takemitsu (1930-), Toşiro Mayuzumi (1929-), İsank Yun (1917-1995)
MACARİSTAN	Bela Bartok (1881-1945), Zoltan Kodaly (1882-1967), Györgi Ligeti (1923-) Györgi Kurtag (1926)
POLONYA	Karol Şmanovski (1882-1937), Witold Lutoslavski (1913-1994), Kazimierz Seroçki (1922-1981), Kristof Pendereçki (1933-)
ROMANYA	Georgi Enescu (1881-1955)
RUSYA-SOVYETLER BİRLİĞİ	İgor Stravinski (1882-1971), Sergey Prokoyvef (1891-1953), Aram Haçaturyan (1903-1979), Dimitri Şostakoviç (1907-1975), Edison Denisov (1929-1996), Alfred Schnittke (1934-1998)

3.4. BELA BARTOK'UN MÜZİKAL KİMLİĞİ

20. yüzyılın en büyük bestecilerinden biri olan Bartok, temsil ettiği sanat devinimiyle sadece Macaristan'ın değil, gelişmemiş tüm ülkelerin geleceğe dönük sanatsal gelişimine ışık tutmuştur. Sanatsal anlamda bestecilerin halk müziğinden yararlanması konusunda şu sözleri söylemiştir:

“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 uslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir.”¹⁸

Bela Bartok kendi müziğine ne yaptığını bilerek , eleştirel yaklaşabilen ve kendi müziğini analiz edebilen bir besteciye. Bu da müziğinin güçlü kişiliğini oluşturuyordu. Bartok karmaşık ritmler, vurma çalgıları agresif kullanışı ve disonansları kullanışı ile yeni yaklaşımları kullanma konusunda diğer bestecileri etkilemiş, Schönberg ve Stravinski'nin müziğinin başlangıcı olmuştur.

Bartok'un ilk eserleri Liszt, Brahms, R. Strauss ve Wagner etkisindedir. Daha sonra Fransız izlenimciliğinin, özellikle Debussy'nin etkisini yansıtan eserler vermiştir. Daha sonra ise Schönberg'in “atonal” düzenine, bir yandan da Stravinski'nin simgesi olduğu “yeni klasikçilik” akımına yöneldiği olmuştur. Bütün bu etkileri Bartok, halk müziği dili üzerindeki egemenliğinin bir sonucu olarak gelişen kişiliğiyle birleştirmiştir. Eserleri özellikle ritmik çarpıcılığıyla seçkinleşir. Halk müziğinin tematik ve ritmik özellikleri Bartok stiline değişmez unsurları haline gelmiştir. Bartok'un müziğindeki karakteristik ritmik yapı tamamen halk ezgilerine özgüdür¹⁹.

¹⁸ Say, Müzik Tarihi, a.g.e. , s. 480

¹⁹ Boosey and Hawkes, **Bela Bartok Homepage**, Boosey and Hawkes Music Publishers, (Çevirmci) http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp, 6 Ekim 2003.

Bartok, melodi ne kadar basit olursa olsun, ona uyumlu eşlik ve armonizasyonun da o kadar karmaşık ve değişik yapıya sahip olacağını savunur. Örneğin, sadece ardarda iki nota üzerinde hareket eden bir ezgiye eşlik yazarken (bu tür ezgilere Arap halk müziğinde sık sık rastlanır), karmaşık melodilerde olduğundan daha serbest bir tarz izlenebilir.

Bartok; bağımsız anlayışı ile neo klasisizmden ve dodekafonik teknikten kaçmak isteyen bir çok genç besteciyi cezbetmiştir. Bartok'un müziği çoğunlukla tonaldır. Temel ton merkezi ağırlıklı olarak vardır. Ancak modal ya da kromatizm yönelimi aynı anda kullanılarak tonalite duygusu gizlenmektedir. Özellikle 1920'li yıllarda yazdığı eserlerinde politonaliteyi kullanmıştır. Ancak ilke olarak tonaliteyi hiçbir zaman reddetmez.

Bartok yeni ama kendine özgü bir tarz arayışı içinde en büyük esini modal halk şarkılarından hatta modalite'den bile daha eski sistemlerden almıştır (pentatonik, tetratonik gamlar v.b.). Otantik halk şarkılarının doğasını ortaya çıkaran araştırmalarına başladıktan sonra Bartok, bu çalışmalarından elde ettiği verileri en iyi şekilde değerlendirmiştir.

Macar halk müziğinin derinlemesine araştırması Bartok'un tonalite sınırlarını aşmasına neden olmuştur. Artık besteci en eski Macar havalarından türemiş melodi formları ile ilgilenir ve folk şarkıcılarının sağlam fakat karmaşık ritmlerini kullanır olmuştur. Bu arada popüler Macar çalgılarına ve bunlar arasında en çok da vurmali çalgılara yer vermiştir.

Bartok, hiçbir zaman folklor bestecileri arasında yer almaz. Onun amacı folk sanatının yaratıcı esaslarından esinlenerek tümüyle özgün müzik yazmaktır.

3.5. BARTOK'UN HALK MÜZİĞİ İNCELEMELERİ

Tüm yaşamı boyunca folklor araştırmaları yapan Bartok bu çalışmalarını sadece Macaristan'da değil, Bulgaristan, Türkiye ve kuzey Afrika'da da sürdürmüş ve bu geleneksel müziklerin kökenini bilimsel olarak araştırıp ispatlamaya çalışmıştır. Bir besteci olarak saptadığı her yeniliği kullanabilmek için armoninin geleneksel kuralları dışında yeni bir müzik dili oluşturma zorunluluğunu hissetmiştir.

Bartok'a göre halk müziğinin hayret verici bir anlatım gücü vardır, aynı zamanda aşırı duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden uzaktır.

Çoğunlukla basit, bazen de ilkel olabilir. Bu özelliğinden dolayı müzikte yeniden doğuş için mükemmel bir başlangıç noktasıdır. Yenilik arayışındaki besteciye yönlendirecek daha iyi bir yol gösterici olamaz.

Bartok için halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanmak demek, bunların olduğu gibi, ya da benzetme yoluyla eserlere gelişigüzel serpiştirilmesi demek değildir. Ona göre amaç, halk müziği dilini ve özgün anlatımını benimseyip, rahatlıkla kullanabilecek yeteneğe sahip olunması gerekliliğidir. Bartok'un bu görüşü, halk müziğine duyduğu bir sempatiden öte, sanat ve estetik kaygıları taşıyan bilimsel bir çalışmaya dayanmaktadır²⁰.

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

- 1) Kayıt; daha çok akustik silindir ve ses alma aygıtıyla
- 2) Toplanan müzik gereçleri üzerinde motif incelemesi
- 3) Yaratıcı değerlendirme.²¹

²⁰ İlhan Mimaroglu, *Müzik tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1999, s. 138.

²¹ Say, a.g.e., s. 482.

Halk ezgilerini kullandığı ilk denemeleri, sadece armonizasyonun yaptığı ilk transkripsiyonlar olmanın ötesine gidememişti. 1907’de bestelediği “Csik’den 3 Macar Halk Şarkısı” buna güzel bir örnektir.

1909-1910 yıllarında bestelediği “İki Romen Dansı”nda olduğu gibi klasik müzik yöntemleriyle geliştirilmiş folklorik karakterli temalar yaratmıştır. Bir sonraki aşama olarak halk ezgilerini klasik müzik formları içinde ele almıştır ve 1915’de piyano için sonatin’i bestelemiştir.

1920’de bestelediği “Piyano için Doğaçlamalar”da halk ezgilerinin geliştirilmesine ve armonizasyonuna çok önem vermiştir. Daha sonra, otantik halk şarkılarını model alarak temalar yaratmış, bir sonraki aşamada ise gerek ezginin yapısı, gerek kullanılan aralıklar, gerekse ritmik yapı açısından folklorik karaktere sahip olan kendi temalarını bestelemiştir. 1926’da bestelediği “piyano için sonat” buna çok güzel bir örnek oluşturur. Bu tarihten sonraki eserlerinde Bartok, kendine özgü tarzıyla müziğine folklorik karakter kazandıran halk müziği öğelerini sürekli kullanmıştır.

Bartok’un önemi halk müziğinin temel öğelerini yakalayabilmesinde, kaynakların doğasını bozmadan onları en gelişmiş kontrpuan ve armoni teknikleriyle kendi müzik diline uyarlayabilmesindedir. Bartok’tan önce bazı bestecilerin halk müziği temalarını kullanma denemeleri olmuş, ancak bu gayretler, eserlerin yerel ya da milli bir havaya bürünmesinden öteye gidememiştir. Bartok’un en büyük özelliği, yerel folklorik öğeleri kendi özgün tarzı ile birleştirerek evrensel müzik seviyesine getirme yolunda ilk olmasıdır.

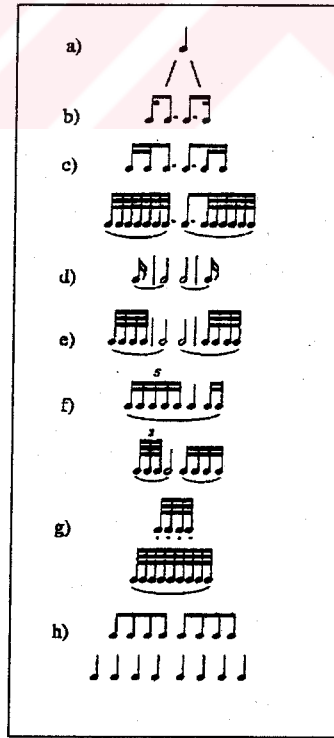
Besteciye göre en büyük sorun halk müziğinin nasıl ele alınacağı ve modern müziğe nasıl uyarlanacağıdır. Bir halk şarkısı biraz değiştirilerek ya da olduğu gibi ele alınarak, ona uygun eşlik partisi, giriş ve bitiş cümleleri eklenebilir. Bartok bu tarzda yapılan çalışmaları iki ana gruba ayırır. İlkinde, asıl belirleyici olan halk ezgisidir, giriş ve bitiş cümleleri ikinci derecede önemlidir ve süsleyici bir iş görür. Diğerinde ise asıl önemli olan ezginin yanındaki diğer öğeleridir. Bu iki yöntem

arasında her türlü geçiş mümkündür ve zaman zaman hangi öğelerin baskın olduğunu anlamak olanaksızdır.

Halk müziğinin modern müziğe uyarlanması bir diğer yolu da, bestecinin gerçek halk şarkılarını kullanmayıp onların taklitlerini oluşturmasıdır. Bu durumda da yukarıda anlatılan örnekler kullanılabilir.

Halk müziğinden yararlanmanın bir başka yolu daha vardır. Buna göre, bestecinin eserinde ne halk ezgilerine, ne de bunların taklitlerine rastlanır. Eser, halk müziği atmosferi taşır. Folklorik öğeler besteci tarafından tamamen özümsemiş ve ana müzik dilini oluşturmuştur.

Yenilikçi ve tutarlı yeni bir müzik dili arayışı içinde ritm, Bartok'a çok büyük yardımcı olmuştur. Ritimler Macar folk müziğinin iki zıt kutuplarından gelişmiştir: serbest ezgisel “**recitative**”den ve 5, 7, 9, 11 veya daha fazla vuruşlu düzensiz ritm gruplarından türemiştir.



Şekil 3.11. Süs notalarının ritmik değişim zinciri

Bartok çeşitli yörelerden derlediği halk şarkılarını sınıflandırmak için değişik bir sistem kullanmıştır. Buna göre her melodiyi “sol” notasıyla bitecek şekilde transpoze etmiş ve şarkıları ilk notalarına göre sıralamıştır. Halk şarkısının bir dizesine karşılık gelen ezgiyi “ezgisel dize” olarak isimlendirerek, bunları “A, B, C, D” gibi büyük harflerle belirtmiştir. Transpoze edilmiş bir ezgisel dizeyi ise, harfin üstüne melodinin kaç ses kaydırıldığını gösteren bir rakam koyarak belirtmiştir. Örneğin, sekiz heceden oluşan bir dizenin melodik dizesi de sekiz nota içerir. Bu sayı ise, parantez içinde her melodik dize için ayrı olarak belirtilmiştir. Bartok, halk şarkılarındaki eşit hece sayısına sahip dizelerden oluşan kıtaları “izometrik”, farklı hece sayısına sahip olanları ise “heterometrik” olarak nitelendirmiştir.

İzometrik bir şarkının kıtası aynı ritmik figürlerden oluşmuşsa “izoritmik”, değişik ritmik figürlerden oluşmuşsa “heteroritmik” olarak adlandırılır.

Klasik dönemin major ve minor ton sistemi, folk müziğine oldukça yabancıdır. Bartok ilk adım olarak eski modlara ve pentatonik gamlara döndü. Folkmüziğinin kendine özgü modal sistemi yanında yine kendine özgü gam dizeleri vardır.

Bunların arasında bir üçlü major ve altılının, bir yedili minor ve artmış dörtlünün oluşturduğu akustik oktav denilen bir dizi yer alır. Triton aralığı olan artmış dörtlü, Bartok’un anlatımında en belirgin yeri tutmuş ve yarattığı armonik sistemin çekirdeğini oluşturmuştur. Bartok’un sistemi kromatik seslerin tonal kullanımında ortaya çıkmıştır. Bu sistem Schönberg’in ortaya attığı 12 kromatik sesin atonal kullanılışı olan dizisel (serial) sistemin karşısında yer alır.

Bartok eserlerini; ya major veya minör tonda, pentatonik yapıda, gregoryen²² modlarında ya da belli bir yöreye ait özel gamlar üzerine kurmuştur.

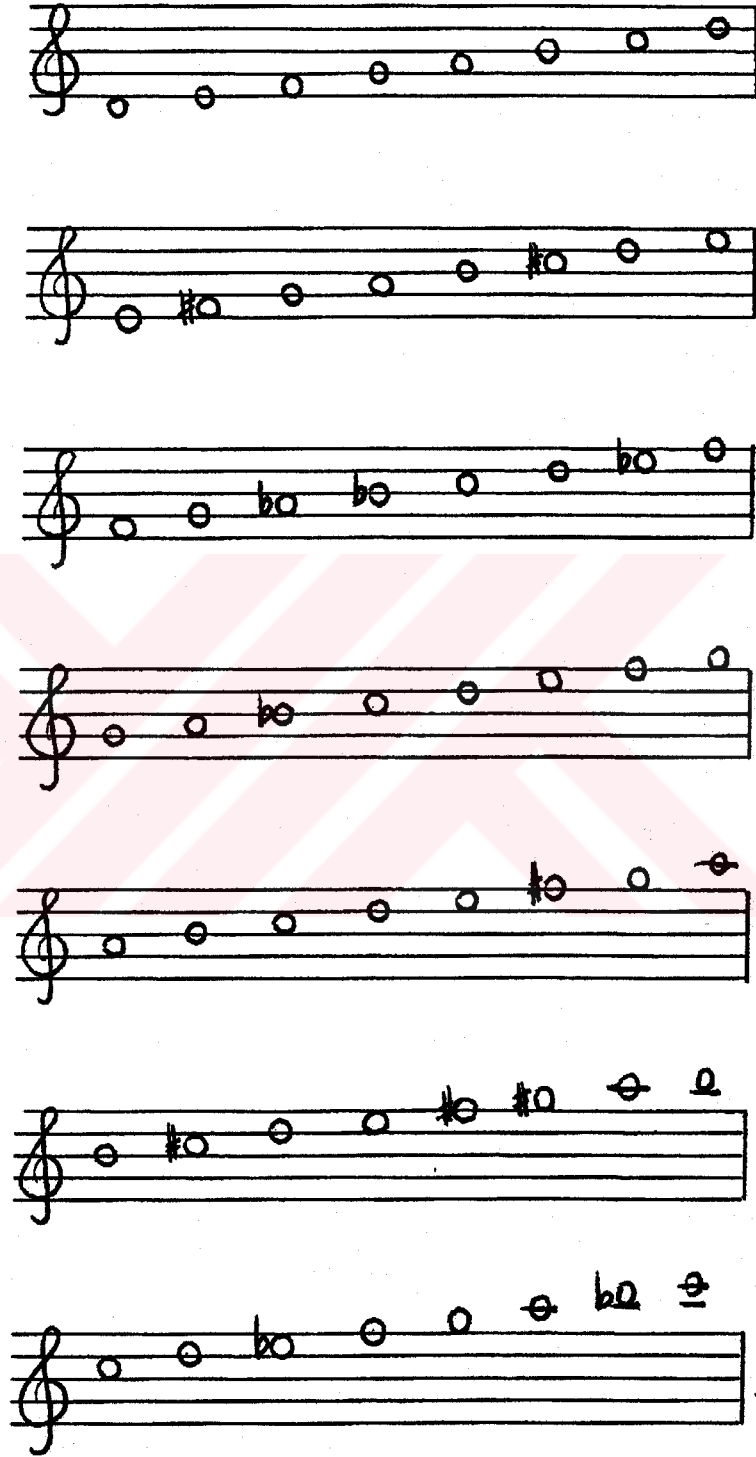
²²Gregoryen. **Gregorien** (Fr.) : Katolik kilise müziğinin modal dizgeye dayalı dinsel tören şarkıları.



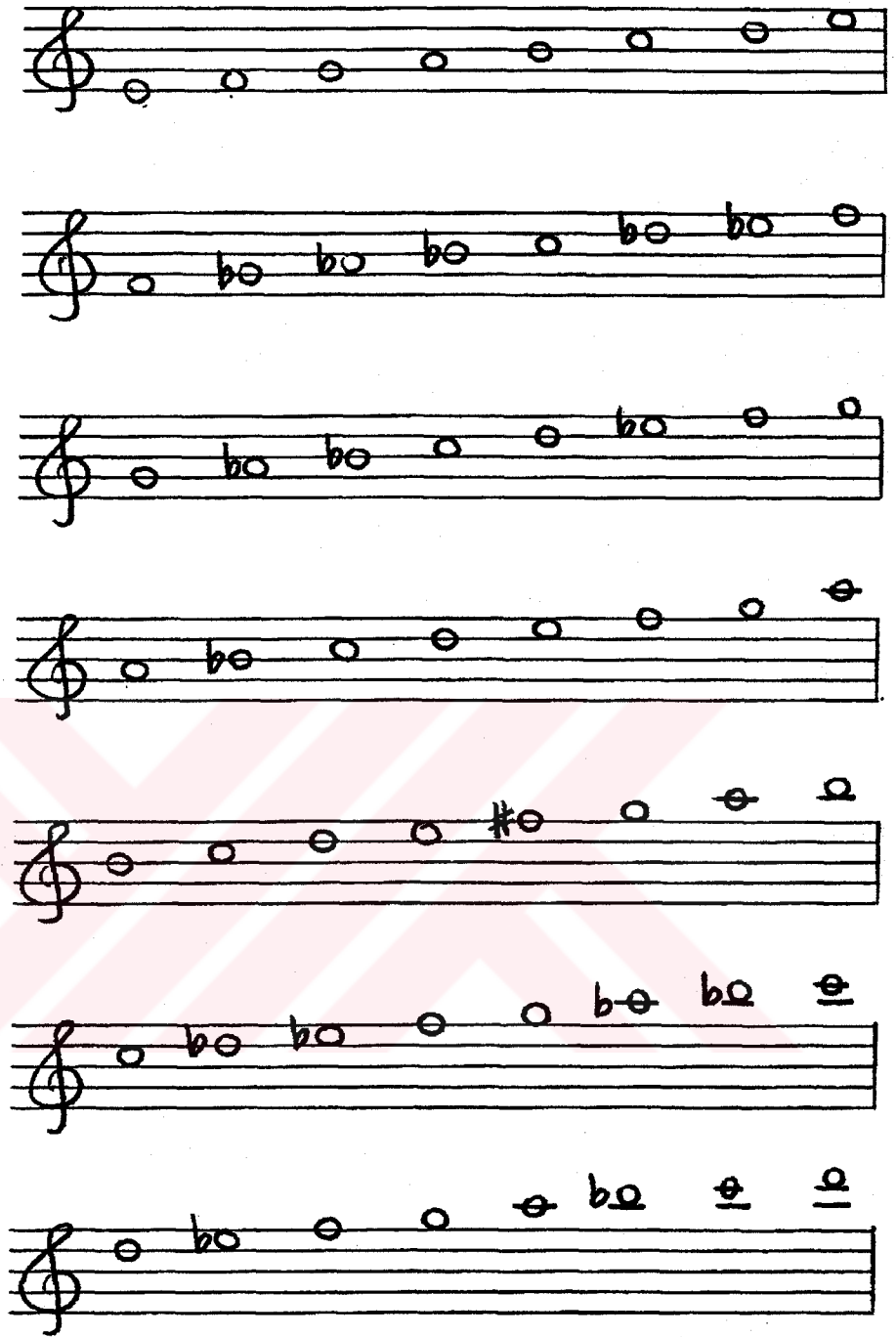
Şekil 3.12. Bartok 2. yaylı algılar dörtlüsü : st parti mi frigyan Mod'da, Alt parti fa- diyez miksolidyan Mod'da.

Bartok'un kullandığı gregoryen modlar; ionyan, doryan, frigyan, lidyan, miksolidyan ve eolyan modlarıdır:

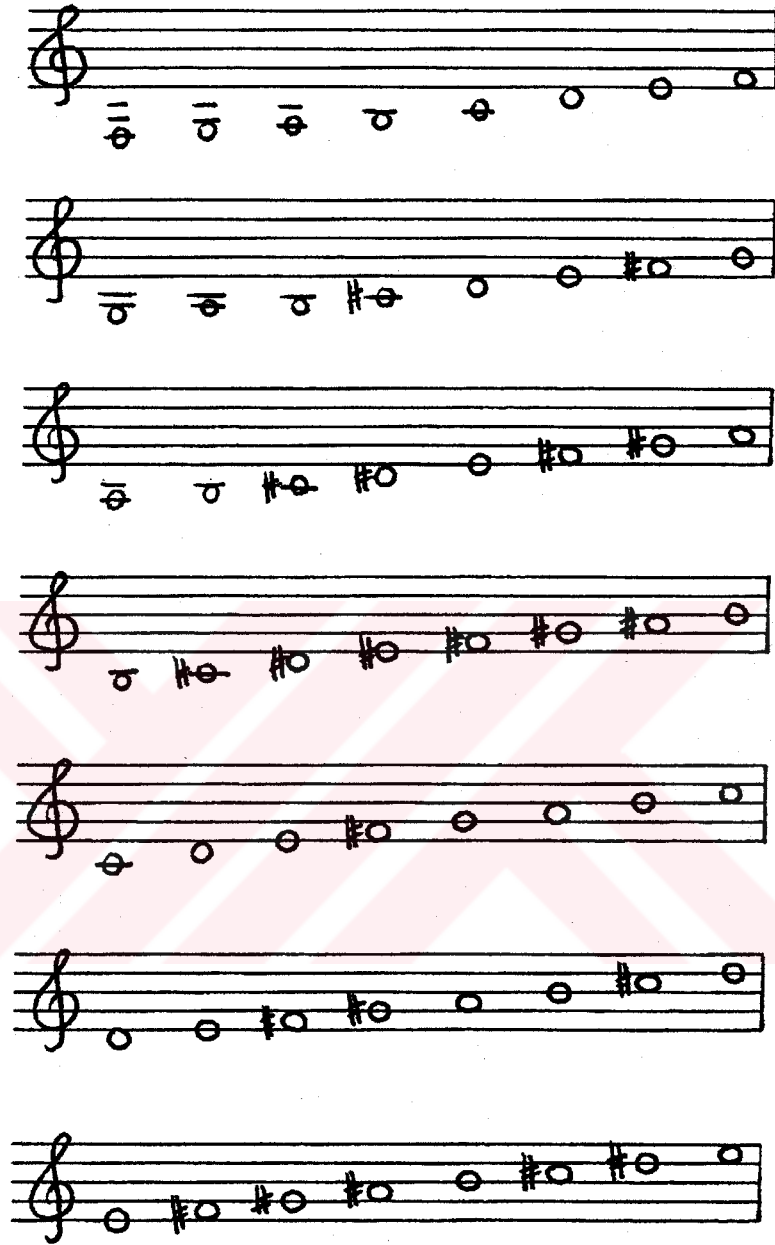
- İonyan mod, do'dan başlayan beyaz tuşların oluşturduğu majör dizidir.
- Doryan mod, re'den başlayan beyaz tuşların oluşturduğu dizidir (Şekil 3.13.).
- Frigyan mod, mi'den başlayan beyaz tuşların oluşturduğu dizidir (Şekil 3.14.).
- Lidyan mod, fa'dan başlayan beyaz tuşların oluşturduğu dizidir (Şekil 3.15.).
- Miksolidyan mod, sol'le başlayan beyaz tuşların oluşturduğu dizidir (Şekil 3.16.).
- Eolyan mod, la'dan başlayan beyaz tuşların oluşturduğu dizidir (Şekil 3.17.).



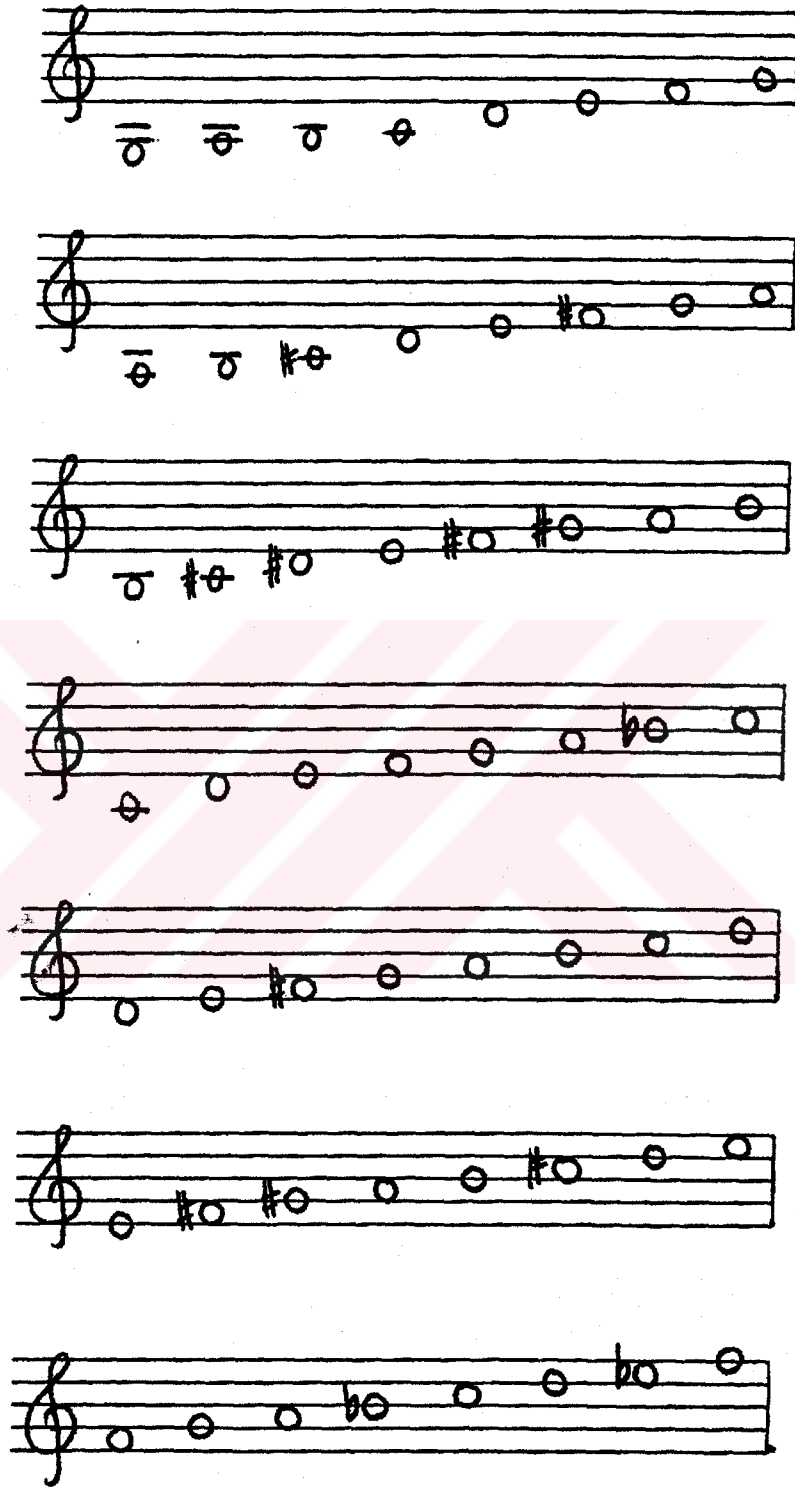
Şekil 3.13. Doryan Mod.



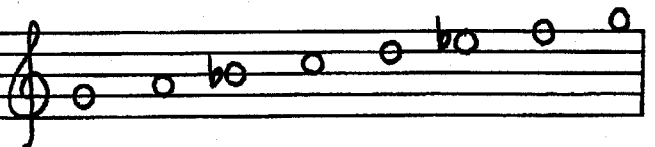
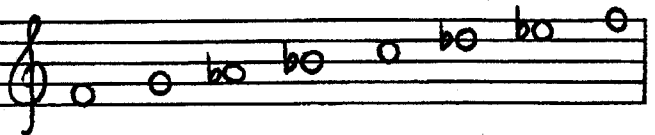
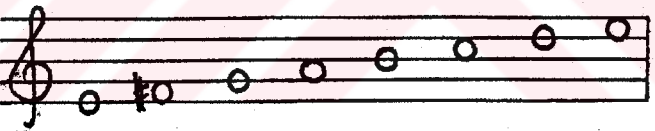
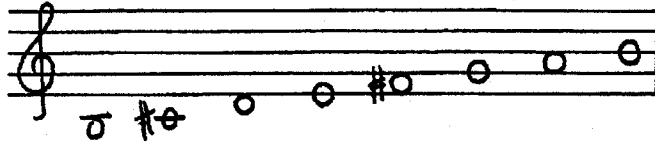
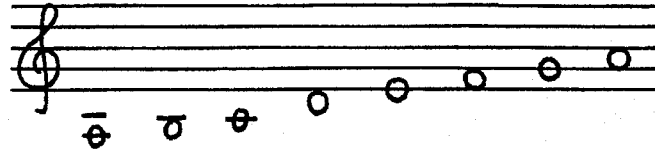
Şekil 3.14. Frigyan Mod



Şekil 3.15. Lidyan Mod.



Şekil 3.16. Miksolidyan Mod.



Şekil 3.17. Eolyan Mod.

4. KONÇERTO FORMUNUN KÖKENİ

Konçerto; en genel anlamıyla orkestra eşliğinde bir çalgı için yazılmış 3 bölümlü müzik yapıtıdır. Konçerto kelimesinin nereden geldiği, kökeninin ne olduğu günümüzde halen tam bir açıklığa kavuşmamış olmasına rağmen; Krehl, Marx, Mendel, Koch, Rieman, Schering, Walther gibi ünlü müzik tarihçilerinin ve kuramcılarının, günümüzdeki yaygın görüşleri Latince kökenli “**concertare**” fiilinden geldiğidir. “**Con**” birlikte, “**certare**” çekişmek, savaştırmak ve sonuca bağlamak anlamına gelmektedir. Dilbilimcilerin yoğun araştırmalarından sonra ortaya çıkan bir diğer görüş ise konçerto kelimesinin; ayrı partilerin, ayrı seslerin birlikte tınlaması ve birleştirmek anlamlarına gelen “**conserere**” veya “**concentus**” fiillerinden gelmiş olabileceğidir.

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren besteciler; yazdıkları kantat¹ ve oratoryolarda² vokal konçertoların ilk örneklerini vermişlerdir. Vokal konçertoda eşlikli çalgı ile solo sesin birliktelik ve uyum içerisinde sergilendiği ağırbaşlı dialoglar ön plandadır. Vokal müzik gelişirken çalgı müziğide gelişmiş ve 17. yüzyılın başından itibaren bugünkü anlamda ilk konçerto örnekleri yazılmaya başlanmıştır.

Çalgısal konçertolar; konçerto grosso ve solo konçerto şeklinde yapılırlar. Solo ve orkestranın bir tür mücadele ile, adeta yarışarak, savaştıkları izlenimini uyandıran karşılıklı dialoglardan oluşur.

“Konçerto, ilk bölümü parlak, ikinci bölümü hareketçe ağır, üçüncü bölümü de hareketli ve kıvrak olan, çalanın virtüözlük gücünü ortaya koyacak şekilde, genellikle tek, bazen de birkaç solo çalgı ve orkestra eşliği için yazılmış, sonat yazı biçiminde olan senfonik bir yapıttır³”.

¹Kantat : Solo şarkıcılar ve koro için çalgı eşlikli, birkaç bölümden oluşan kilise ya da koser salonunda seslendirilmek üzere yazılmış konulu sahne müziği.

² Oratoryo (Lat.) : Solo şarkıcılar, koro ve orkestra için, belirli bir metin üzerine bestelenen çok bölümlü sahne eseri.

³Hugo Leichtentritt, **Musical Form**, Harvard University Press, Cambridge, 1935, p. 171-172.

Ünlü teorist E. Prout ise, konçerto'yu, Lied, Rondo, Sonat gibi bağımsız biçimlerin birleşmesinden oluşan bileşik biçimlerin (**Cyclic Form**= Çember, Dönemsel Biçim) bir ögesi olarak tanımlamıştır.

4.1. VOKAL KONÇERTO: (**Concerto Ecclesiastici**, **Concerto da Chiesa**; kilise konçertosu, dinsel konçerto)

16. yüzyılın ikinci yarısından (geç dönem Rönesans), hemen hemen 17. yüzyılın sonuna kadar (1680-1690), insan sesleri ile çoğunlukla org, lut ve klavsenden oluşan, eşlikçi işlevinde bir veya birkaç çalgı için, kilisede söylenmek üzere yazılmış, dinsel karakterli **Motet**'lere⁴, **Madrigal**'lere⁵, **Missa**'lara⁶ vokal konçerto adı verilmiştir.

Bu dinsel karakterli konçertoların ilk küçük örneğini; 1523'de, İtalyan besteci Marco Antonio Cavazzoni'nin ses ve çalgı için yazdığı "**Ricercare Canzoni**" isimli eseri ile vermiştir.

16. yüzyılın seçkin teoristlerinden, İspanyol besteci ve orgcu Diego Ortiz 1553 yılında yazdığı ve ses yerine yalnız çalgı kullandığı "**Concierto de Vihuelas**"⁷ isimli eserinde, konçerto kelimesini ilk kez kullanmıştır.

Vokal konçertolar yapı olarak, 1600 yılında doğan opera ile birlikte ortaya çıkan "**da capo** aria" biçimindedir. Şematik olarak yapısı A-B-A dan oluşur. Allesandro Scarlatti bu yapıyı çok fazla kullanmıştır. Alışıla gelmiş "**da capo** aria" kullanımı şöyledir:

⁴ **Motet** (Fr.) : Avrupa müziğinde 13. yüzyılın başından 18. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdüren konturapuntal yazılmış, dinsel müzik.

⁵ **Madrigal** (İt.) : İtalya'da 14. yüzyılda doğan, Rönesans döneminde gelişim gösteren, dindışı şiir ve müzik formu.

⁶ **Missa** (Lat.) : Katolik kilisesinin bölümlerden oluşan; en eski, köklü ve önemli biçimi. 5 temel bölümünü: **Kyre**, **Gloria**, **Credo**, **Sanctus-Benedictus** ve **Agnus Dei** oluşturur.

⁷ **Vihuelas** : Biçimi gitar'a, kullanışı Lavta'ya benzeyen bir İspanyol çalgısı.

- A- Esas vokal temayı taşıyan çalgısal giriş. Bunu takiben vokal solo girişi. Esas tonda çalgısal bitiriş.
- B- İlgili tondadır. Genellikle A kesitinden daha fazla modülasyon vardır. Vokal birinci, eşlik ikinci plandadır.
- A 2- Çalgısal giriş yer almaz. Yazı olarak birinci A kesiti ile aynıdır, hatta pek çok uygulamada B kesitinin sonuna “**Da Capo**” yazılır. Bu kesitte vokal partinin icracısı, besteci tarafından yazılmamış süs notaları ekleyerek virtüozite gösterir.

Bu yapıdaki çalgısal kesitlere o dönemde “**ritornello**” veya “senfoni” denmektedir.

Özellikle vurgulamak gerekir ki vokal konçerto da önceleri eşlikçi işlevinde kullanılan ve sayıları az olan çalgılar, sonraları sayıları çoğaltılarak, solo ses ile eş önemde görülmüş, 1680 yılından itibaren ise, çalgı yapımında görülen ilerlemelerin ve dindışı müziğin artarak ön plana geçmesinin bir sonucu olarak, solo sesin yerini çalgıların alması ile, vokal konçertodan çalgısal konçertoya geçilmiştir.

4.2. ÇALGISAL KONÇERTO

İlk çalgısal konçerto örnekleri 1700 yılı civarında bir oda konçertosu niteliğinde olan, önceleri 5 veya 6 bölümlü yazılan, küçük bir çalgı topluluğu ile büyük bir topluluğun karşılaştığı “konçerto **grosso**” dur.

17. yüzyıl İtalyan operasında, solist’in söylediği aryalardan önce ve sonra, tüm orkestranın çaldığı nakaratlarla ve aralıklarla yinelenen ara müziği karakterindeki kesitlerinden esinlenilerek, aynı düşünce ile solo ve **tutti**’den nöbeti devralma fikri çalgısal müziğe de yansımıştır.

Buradan yola çıkarak ara müziği niteliğindeki nakarat temaları, konçertoların önemli bir parçası olmuş, 17. ve 18. yüzyıllarda tüm orkestranın yer aldığı “**Tutti**”

karakterli kısımlara, operada olduğu gibi “**ritornello**” denilmiştir. “Dönmek” anlamına gelen ve İtalyan kökenli olan **ritornello**, **tutti**’den farklı olarak, ilk sergide sunulan temaların başa dönüş şeklinde yinelenişini gösterir.

Ritornello ve **tutti**’nin ortak yanı, konçerto grossolarda **tutti**’nin çaldığı nakarat kısımlarının; Barok dönem konçertolarında solistin ve tüm orkestranın yer aldığı pasajları, Klasik dönem konçertolarında ise, solistin çalmadığı, ancak tüm orkestranın yer aldığı kısımları göstermesidir.

4.2.1. Yaylılar Konçertosu (**Concerto A Quattro**)

Concerto Ripieno olarak da bilinen ve 3 bölümlü olan yaylılar konçertosu, sürekli bas ile desteklenmiş, bir çeşit yaylılar dörtlüsü veya kenteti gibiydi.

Önceleri yaylılar konçertosunu simgeleyen “**a quattro**” terimi, klasik dönemde yazılan konçertolarda sadece yaylıların yer aldığı orkestralama tarzını “**a quattro yöntemi**” göstermek için kullanılmıştır.

Yaylılar konçertosunun en seçkin örneklerini: “Locatelli, Albinoni, Taglietti, Torelli, Manfredini, Stradella” gibi İtalyan besteciler vermiştir.

4.2.2. Konçerto **Grosso**

Barok dönemin en önemli konçerto formu olan ve büyük konçerto anlamına gelen konçerto **grosso** yapı olarak, “**Tutti, Ripieno, Concerto, Grosso** ya da **Concerto grosso**” denilen çalgılar topluluğu (keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas) ile sürekli bas işlevinde olan klavsen, bazen de viyolonsel ve kontrbas ile “**Concertino** veya **Principale**” denilen 2 veya 4 çalgıdan oluşmuş solocular grubunun, gerçek anlamdaki çalgısal konçertonun temelini teşkil eden solo ve **tutti** esasına göre mücadele ve rekabet kavramlarına uygun olarak karşıt karakterli dialoglarına dayanır.

Konçerto **grossolarda** solist veya solo grubu ve **ripieno** yani orkestra karşılıklı getirilir. Ve hızlı bölümlerde çoğunlukla “**Ritornello**” formu kullanılır. Bu formda orkestranın **tutti** çaldığı pasajlar “R” harfi ile gösterilir. **Ritornello** formunda R’lerin sayısı değişkendir. Tonal yapı açısından ilk ve son R’ler esas tondandır. 2. **Ritornello** 3. veya 5. dereceyi sunarak başlar bu tonlarda kalabilir veya 4. veya 6. dereceye modülasyon yaparlar. Genellikle ortadaki **ritornello** “dominant”ta ve son **ritornellolar** da “tonik”de duyulur. Her **ritornellonun** cümleleri (bir kaç cümle veya fikir olabilir) birbirinden ayrılmıştır. Herhangi bir tema cümlesi **Ritornellodan** çıkabilir veya cümlenin sırası değiştirilebilir. 2. **Ritornello** 1.nin malzemesini taşıyor olabilir. Son **ritornello** birinciye benzer. Aradakiler daha kısadır. Solo çalgı veya çalgılar ”S”, **ritornello** temalarından bir veya birkaçını duyurabilir. Daha sonra değişim ile temadan ayrılır. Solo çalgı yeni bir malzeme de sunabilir. **Ritornelloda** solo çalgılar baştan sona kadar sürekli olarak çalarlar. Yani **ritornello** partisini duble eder ve solo sırası geldiğinde tek başına partisini seslendirir. **Ritornello** formunun şematik görünümü: “R, S, R2, S2, R3, S3, R4, S4, R5” gibi olabilir.

1675-1750 yılları arasında aktivitesini sürdüren konçerto **grosso** tarzının ilk örneğini 1674 yılında Alman besteci Schelmezer’in verdiği bilinmektedir.

Konçerto **grosso** tarzında J.S.Bach’ın yazdığı “6 Brandenburg Konçertosu” ustaca işlenmiş tipik birer konçerto **grosso** örneğidir.

Konçerto **grosso** formunda eser vermiş diğer önemli bestecilere örnek olarak: “Locatelli, Torelli, Geminiani, Corelli” isimlerini sıralıyabiliriz.

Konçerto **grosso**, **tutti-solo** düzenini terk eden senfoni formunun yerleşmesiyle gözden düşmüş, yerini Senfonik Konçertant’a (Konçertomsu senfoni) bırakmıştır.

Konçeto **grosso** barok dönemde bir form aracı olarak görev yapmıştı. 18. yüzyılın ortalarında meydana gelen yeni müziksel talepler ve ihtiyaçlar nedeniyle unutulmuştur.

4.2.3. Solo Konçerto

Solo konçerto, konçerto **grosso**'dan gelişmiştir. “Bir”e karşı “çok” düşüncesi, müzik tarihi boyunca çok popüler olmuştur. Solo konçerto halen en çok eser yazılan formlardan biridir.

Solo konçertoda; konçerto **grosso**'daki “**concertino**” grubundaki solistlerin sayısı bire indirilmiş, soliste kendi ustalığını daha uzun pasajlarla sergileme olanağı verilmiştir. İtalyan tarzı uvertürün⁸ üç bölümlü hızlı, yavaş, hızlı kuruluşundan yola çıkılarak genişletilmiştir.

Solo konçerto'nun üç ana karakteristiği: üç bölümlülük, solo ve tuttinin⁹ karşılıklı getirilmesi ve solo sesin virtüozca biçimlendirilmesi; konçerto oluşturuca faktörlerdir.

4.2.3.1. Barok Dönem

Barok dönem solo konçertolarında ana tema; bütün bölüme hakim olup, bununla bir bütün oluşturan yan temalardan oluşur. Ana temaya önem veren tek temalı anlayış içerisinde. Henüz çift temalıya geçilmemiştir. Solo ile tutti eşit önemde görülmüştür.

⁸ İtalyan uvertürü : 3 kesitli formdur. Napoliten senfoni olarakda adlandırılır. 1. kesit : bir **canzona** (şarkı) veya serbest imitasyon ile yazılmış flüg stilinde bir **Allegro**. 2. kesit : yavaş tempolu kısa bir **interlude**. 3. kesit : hızlı tempolu iki kesitli dans benzeri bir kesit. İlk örneği A. Scarlatti “**Dal Malo il Bene**” operasının uvertürü.

⁹**Tutti** (İt.) : Hep birlikte; çalgı ya da ses sanatçıların hep birlikte seslendirmeye geçmesi. Tutto sözcüğünün çoğulu. Anlam olarak solonun karşıtıdır.

Barok solo konçertoda; birinci ve üçüncü bölümlerde “**da capo** aya” formu ile “genişletilmiş **da capo** aya” formu kullanılmıştır. İkinci bölümlerde ise **da capo** aya formu kullanılabildiğı gibi değişken formlar da kullanılmıştır.

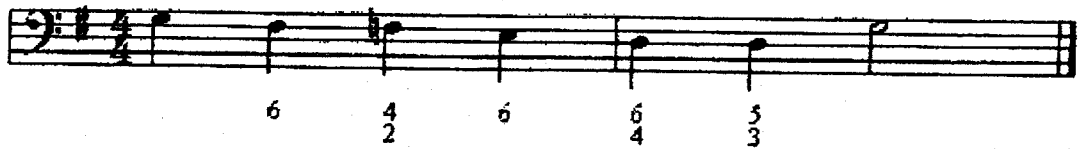
Bu biçimi şu şema ile gösterebiliriz¹⁰:

A Sergi – Temanın **tutti** (solo ve orkestra) tarafından ana tonda duyurulması, solist tarafından çalınan ara kısım, temanın aynen veya kısmen **tutti** tarafından tekrarlanması.

B Orta kesit – Temanın kısım kısım ve değişik tonlarda solo ve **tutti** tarafından duyuruluşu ve bazı yan temaların eklenmesi.

A Yeniden sergi – İlk serginin yinelenişi.

Barok müzikde her zaman devam eden, “sürekli” bir parti vardır. Bu parti çoğunlukla çello ve klavsen tarafından çalınır ve bu nedenle “**basso continuo**” yani “sürekli bas” olarak adlandırılırdı. Çello bas partiyi çalarken, klavsen armonik olarak partiyi doldurur. şaşırtıcı olan; klavsenin önünde çello partisinin aynı olmasına rağmen notaların altındaki şifrelere göre akorları kurmasıdır. Bu sisteme “şifreli bas” denir.



Şekil 4.1. Şifreli bas böyle gözükür.

¹⁰ Mithat Fenmen, *Piyanistin Kitabı*, Kültür Kitabevi, İstanbul, 1947, s. 98.



Şekil 4.2. Klavsen tarafından böyle çalınır.

Geç barok dönem bestecilerinden Vivaldi’de, klasik dönemde kesinleşen “**ritornello rondo**” biçimdeki üçüncü bölümlerin ilk izlerini görürüz. Bunun yanı sıra Vivaldi; çağdaşlarına, tematik karşıtlığın nasıl kullanılacağını ve lirik karakterli şarkı melodisinin nasıl yazılacağını öğretmiştir.

Solistin topluluktan ayrılıp kendi ustalığının sergilediği kadans bölümünü ilk kez G.F.Haendel ortaya çıkarmıştır.

4.2.3.2. Klasik Dönem

J. S. Bach’tan Mozart’a¹¹ kadar olan çalgısal müzik dönemi, müzik tarihinin en zor dönemlerinden biridir. Geç barok dönem konçertoları ile Mozart’ın konçertoları arasında 30-40 yıllık bir boşluk kalmaktadır. Bu süre zarfında klasik konçerto’yu hazırlayan bir “ön klasik” veya “erken klasik” dönemi yer alır ki, bu dönemde konçerto formu değişik anlayışların yansıtıldığı farklı okullarda işlenmiştir.

Klasik dönem bestecileri, konçertoların özellikle birinci bölümleri için özel bir şema uygulamışlardır. Bu şema aynı zamanda senfonilerin birinci bölümlerinde de uygulanmıştır. Bu şemaya “**Sonat Allegrosu**” formu denilmiştir. Bu formda, birbirinden farklı iki ton veya mod ve karakter karşılıklı getirilmiştir.

¹¹ Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) : Avusturyalı besteci.

Barok dönemi konçerto’da solo ve orkestranın birlikte olduğu **Ritornello** (**tutti**) bölmesi, klasik dönemde önemli bir değişikliğe uğradı; ve tüm orkestranın (**tuti**) çaldığı fakat solo’nun yer almadığı pasajlara **Ritornello** denildi. Bu durum da “çift sergililik” (**double exposition**) kavramını oluşturdu. Çift sergililik ilk defa bir form ögesi olarak 19. yüzyılın ünlü İngiliz teoristlerinden “Ebenezer Prout” tarafından 1895’te tarif edilmiştir.

Yani, klasik konçerto’nun bir diğer özelliği ise özellikle birinci bölümlerin çift temalı oluşudur. Barok dönemde ana tema ve bununla bütün oluşturan yan temalardan oluşan konçertoların birinci bölümü, klasik dönemde ana tema “A” ile, karakter ve yapı olarak karşıtlık oluşturan “B” temasından oluşur. Bu gelişmenin bir sonucu olarak, daha önce klasik sonat’ın birinci bölümlerinde uygulanan “**Sonat Allegro**” biçimi, konçerto’da da işlenmeye başlandı. Klasik konçertoların birinci bölümlerinde görülen bir diğer özellik ise; birinci temanın (A) önce orkestra tarafından duyurulması ve ancak bu sergiden sonra solistin temayı duyurmasıdır.

İkinci bölümler ağır, şarkısal bir özellik taşıırken üç kesitli form, eski rondo, sonat allegro, gelişmesiz sonat allegro, çeşitleme gibi farklı formlar kullanılıyordu. Üçüncü bölümler ise hızlı ve çoğunlukla **rondo** formunda yazılıyordu.

Klasik dönemde virtüozite, konçertonun bir parçası haline geldi. Artık konçertolar solistlerin teknik becerilerini sergiledikleri eserler niteliğine büründü.

Solistin virtüozitesini göstermek için özellikle birinci bölümlere; solistin doğaçlama olarak çaldığı parlak kadanslar konçerto formuna eklendi. Bu kadanslar çoğunlukla bölüm temalarından alınan motiflerin gam ve arpejlerle süslenildiği, ritmsel ve armonisel olarak değişikliğe uğratıldığı; solistin sınırlarını ve olanakların gösterdiği kesit oldu. Klasik dönemde kadanslar besteci tarafından yazılmıyordu. Sahnede solist tarafından doğaçlama olarak çalınıyordu. Dolayısıyla, solistin aynı zamanda bir besteci gibi müziğe katkısı oluyordu. Kadans kesiti, solistin dominant (beşinci derece) üzerinde yaptığı tril ile tonik akoruna (birinci derece) bağlanır, bu

akorla birlikte orkestra yeniden müziğe katılarak, bölüm finalini çalar. Klasik konçertoda kadans kesiti birinci bölümlerde mutlaka uygulanır, ancak istenirse diğer bölümlerde de kullanılırdı.

Klasik solo konçerto'da, Barok dönemin birkaç çalgı için yazılan solo konçerto geleneği, kısmen devam ettirilmiş olsa da; önemini yitirdi.

4.2.3.3. Romantik Dönem

Romantik dönemde konçerto daha özgür ve esnek bir anlayışla yazıldı. Tek bir soliste karşı çok büyük orkestrasyon kullanıldı. Toplumun ilgisini çekebilmek için virtüözite diğer dönemlere göre daha çok önem kazanmış, icracıların neredeyse insan üstü yeteneğe sahip olması beklenir olmuştur. Ancak dönemin ortasında virtüözite öyle bir boyuta ulaştı ki, Rachmaninov, Liszt, Paganini gibi bestecilerin eserleri ancak kendileri tarafından çalınabiliyordu.

Romantik konçerto genelde form olarak üç bölümlü gözükmesine karşın, hızlı, yavaş, hızlı formu fazla takip edilmedi. Aynı zamanda bölüm içerisinde tempo değişiklikleri fazlaca uygulandı. Çoğunlukla bölümlerin birbirine *attaca*¹² olarak bağlanması tercih edildi. Özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren uzak tonlara modülasyonlar yapıldı. Bu da eserlerin yapısal olarak bozulmasına sebep oldu.

Ayrıca konçertolar süre olarak da uzadı. Yeniden sergi kesiti çoğunlukla daha kısa tutulup, uzun bir coda kesitine bağlandı. Klasik konçertoların birinci bölümleri geleneksel olarak orkestranın temaları sunuşunun ardından solistin girişi ile devam etmesine rağmen, bu gelenek romantik konçertoda devam etmedi. Bunun yanı sıra, üçüncü bölümlerde de temanın önce solist sonra orkestra tarafından çalınması geleneği de bozuldu. Temaların sayısı değişkenlik göstermeye başlayıp, bazı eserlerde köprü kesitleri temalardan uzun tutuldu. Kadans kesitleri konçertonun ortasında, bestecinin istediği herhangi bir yerde yer almaya başladı. Klasik konçertoda yorumcu

¹² *Attaca* (İt.) : Bir yapıtın parçalarından ya da bölümlerinden bir diğerine beklemeden, birden geçiş.

tarafından doğaçlama olarak çalınan kadans kesiti, romantik dönemde besteciler tarafından yazıldı.

Rönesans'dan beri kullanılan bir teknik olan Tekrarlı Biçim (**Cyclic Treatment**¹³), romantik besteciler tarafından konçertolarda da kullanıldı.

Çeşitlemeler, Rapsodi gibi konçertant karakterli eserler yazıldığı gibi, konçerto başlığı ile tek bölümlü olarak da eserler yazıldı.

4.2.3.4. 20. Yüzyıl (1900-)

Daha önceki yüzyılların yerleştirdiği müzik kurallarının çiğnenerek, çok çeşitli denemelere (atonalite, politonalite, dodekafoni v.b.) yönelinmiştir. Yeni arayışlara girilmesinin sonucu olarak kimi zaman eski usluplara dönüldü. Konçerto **Grosso**, orkestra için adı altında, tekrar ele alındı.

Tuba, mızıka, gitar gibi farklı sonoritelerdeki enstrümanlar için konçertolar yazıldı.

4.3. VIYOLA KONÇERTOLARININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Viyola, solo enstrüman olarak, barok, klasik ve romantik dönemde çok ilgi görmemiştir. Her ne kadar klasik ve romantik dönemde oda müziğinin ve tüm dönemlerde orkestraların vazgeçilmez enstrümanı olmuşsa da, kemanın parlak ve viyolonselın güçlü ve derin sesinin yanında yaylı saz ailesinin hep sönük kalmış, ancak koyu ve yumuşak tınısı ile de yeri doldurulamaz enstrümanı olmuştur. Yapılmamış olanı yapmak için biribiri ile adeta yarışan 20. yüzyıl bestecisi için ise solo viyola repertuarının kısıtlı oluşu bir fırsat olarak değerlendirilmiş ve solo eserler yazılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Lionel Tertis, William Primrose gibi

¹³ **Cyclic Treatment** (İng.) : Müzik eserinde bir temanın geliştirilerek, işlenerek yinelenmesi, ya da aynı ezginin tekrarlı olarak kullanılması.

büyük yorumcularla da, viyola aslında solistik bir enstrüman olabileceğini de kanıtlamıştır.

Tarihte, bugün bildiğimiz konçerto formuna uygun olarak yazılmış ilk viyola konçertolarından biri George Phillipp Telemann'ın sol majör konçertosudur. Telemann (1681-1767) orta barok dönemde yaşamış Alman bestecidir. Genellikle din dışı müzik yazmayı tercih etmiştir. 100'den fazla konçerto yazmıştır. Bu konçerto bütün viyolacılar için en temel eselerden biridir ve günümüzde sıklıkla çalınmaktadır. Teknik olarak pek çok eserden daha kolay olmasına rağmen, yorumcunun yeteneğini rahatlıkla sergiler. Muhtemelen 1740'dan sonra yazılmış olan konçerto, yavaş-hızlı-yavaş-hızlı şeklinde sıralanmış dört bölümden oluşur. Solo partiye, yaylı orkestrası ve sürekli bas eşlik eder. 1. bölüm, sakın bir **Largo**'dur. Solo viyola oturaklı bir şekilde orkestranın sunduğu akıcı melodinin etrafında döner. Parlak kadansı ile orkestrayı bastırır ve orkestranın yeniden girişi ile bölüm başladığı gibi sakın bir hava ile sona erer. 2. bölüm, heyecanlı bir **Allegro**'dur. Solo viyola birinci hareketli temadan, ikinci dramatik temayla birlikte tüm bölüm boyunca liderliği elinde tutar. Özgür hatları ile kontrpuanı ustaca kullanarak, besteci bu bölümde solo viyola ve orkestra arasında espirili oyunlar betimlemiştir. 3. bölüm, çok derin acılar veya büyük bir kayıp için yazıldığı hissini veren bir **Andante**'dir. Bu bölüm konçertonun en güzel bölümüdür. 4. bölüm, göz kamaştırıcı bir **Presto**'dur. Bu muhteşem final solo viyoladaki gamlar, hızlı temposu ve dramatik kadansı ile soliste kendini gösterme imkanı sunar.

Barok dönemde yazılmış diğer viyola konçertoları şunlardır:

- **Haendel**, Georg Friedrich
Si bemol majör konçerto (yaylı orkestrası, 2 flüt, 2 korno)
- **Telemann**, Georg Philipp
La majör konçerto

Barok dönemde viyola için yazılmış konçerto **grosso** tarzında da pek çok eser vardır. Bunların en önemlilerinden biri J. S. Bach'ın 6 numaralı Brandenburg konçertosudur. Solo partisi, iki viyola için yazılmış eserin aynı zamanda değişik bir

orkestrasyonu vardır. Orkestrada hiç keman yoktur. İkiye bölünmüş eşlik partisi viyola da gamba tarafından (günümüzde bu parti de viyolalar tarafından çalınmaktadır) çalınır. Buna ek olarak çello ve klavsende de sürekli bas partisi vardır. Konçerto 3 bölümden oluşur. Bach 1. bölüme tempo veya karakter belirten bir başlık koymamış olmasına rağmen genelde **Allegro Moderato** temposunda çalınır. Bölüm boyunca hakimiyetini sürdüren onaltılıklarla yazılmıştır. İki solo viyola partisi arasında sekizlik ritimde birbirini kovalayan tema bölüm boyunca Bach'ın kontrpuan dehasını yansıtır. 2. bölüm, **Adagio ma non tanto** başlığını taşır. Bach bu bölümde orkestrasyonu daha da şeffaflaştırmış ve viyola da gamba'ları bölüm boyunca kullanmamıştır. Huzurlu bir karakterde olan tema önce ikinci solo viyolada duyulur ve tema bölüm boyunca füğ formunda işlenir. 3. bölüm, **Allegro** başlığını taşır. İki solo viyolanın beraber sunduğu tema 6/8'lik ölçüde, oldukça hızlı ve dans karakterindedir. Temanın duyuluşunun ardından tüm bölüm kimi zaman orkestra ve çoğunlukla solistler arasında gelişen kanonlarla devam eder. Temanın son kez baştaki gibi duyuluşu ile sona erer.

Klasik dönemde yazılmış viyola konçertolarının en önemlilerinden biri Franz Anton Hoffmeister'in (1754-1812) yazdığı re majör koçertodur. Günümüzde viyola repertuvarının sıklıkla çalınan eserlerinden biridir. Eserin 1799 yılında yazıldığı tahmin edilmektedir. Solo viyola, yaylılar orkestrası, 2 obua, 2 korno için 3 bölümlü olarak yazılmıştır. 1. bölüm, **Allegro** başlığını taşır. Orkestranın temayı sunduğu tutti pasajdan sonra, geniş bir anakruz ve re majör akoru ile solo viyola devralır. Bölüm boyunca onaltılıklardan oluşan gamlar, arpejler ve lirik pasajlara bölüm sonunda eklenen kadans ile solist bölüm boyunca virtüozitesini sergileyebilir. 2. bölüm, **Adagio** başlığını taşır. Orkestranın piyano nüansındaki 6 ölçülük girişinden sonra solo viyola lirik ancak hüzünlü temaya girer. Bölüm boyunca viyolanın koyu tınısı hakimdir. Bölüm tema ve varyasyon yöntemi ile yazılmıştır. Bölüm, sonda yer alan viyolanın kısa kadansının ardından orkestranın kısa kesiti ile biter. 3. bölüm 6/8'lik **Siciliano** dansı karakterinde bir **Rondo**'dur. "ABACABA" şeması ile yazılmıştır. En son A kesitine girmeden solo viyolanın kısa bir kadansı vardır.

Klasik dönemde yazılmış diğer viyola konçertoları şunlardır:

- **Bach, Johann Christian**
Do minör konçerto, 1768
- **Dittersdorf, Karl Ditters von**
Fa majör konçerto Tema ve Varyasyon (yaylı orkestrası ve 2 korno)
- **Dittersdorf, Karl Ditters von**
Konçertolar: No1 sol majör, No2 mi bemol majör, No3 fa majör (yaylı orkestrası ve 2 korno)
- **Hoffmeister, Franz Anton**
Si majör konçerto
- **Pleyel, Ignaz**
Re majör konçerto op. 31 (yaylılar orkestrası, 2 korno, 2 obua)
- **Pleyel, Ignaz**
No1 re majör konçerto op. 29
- **Rolla, Alessandro**
Konçertoları: do majör (Bl 541), re majör (Bl 542), re majör (Bl 543), mi bemol majör (Bl 544), mi bemol majör (Bl 545, op.3), mi bemol majör (Bl 546), mi bemol majör (Bl 547), mi majör (Bl 548), fa majör (Bl 549), fa majör (Bl 550), fa majör (Bl 551), fa majör (Bl 552), fa majör (Bl 553), fa majör (Bl 554), si majör (Bl 555)
- **Stamitz, Anton**
Konçertoları: No1 si majör, No2 fa majör, No3 sol majör, No4 re majör
- **Stamitz, Karl**
Konçertoları: No1 re majör, No2 si majör, No2 re majör, No3 la majör

Klasik dönemde her ne kadar konçerto grosso tarzı fazla kullanılmasa da, yerini senfonik konçertant'a bırakmıştır. Mozart'ın keman ve viyola için yazdığı mi bemol majör senfonik konçertant günümüzde halen popülerliğini koruyan, sıkça çalınan bir eserdir. Mozart bu eseri bir sipariş üzerine yazmıştır ve ilk seslendirmede

viyola partisini kendinin çaldığı tahmin edilmektedir. 3 bölümlü olan eserde solo viyola ve solo keman partisi eşit önemde tutulmuştur. Solo partiler bir yandan orkestra ile yarışırken, diğer taraftan birbirleriyle yarıştıkları izlenimi esere hakimdir. Hızlı-yavaş-hızlı formunda, klasik konçertonun tüm öğelerini taşır. 1. ve 2. bölümde uzun kadans kesitleri yer alır.

Mozart'ın viyola için yazdığı bir senfonik konçertant daha vardır:

- **Mozart, Wolfgang Amadeus**

La majör Senfonik konçertant KV 320 E. Keman, viyola ve viyolonsel için

Romantik dönem boyunca romans, fantazi, varyasyon, noktürn gibi başlıklar ile orkestra ve viyola için eserler yazılmış olmasına rağmen, konçerto başlığı ile yazılmış hemen hiç esere rastlıyamıyoruz. Ancak romantik dönemde solo viyola için yazılmış en önemli eserlerden biri, Hector Berlioz (1803-1869) tarafından 1834'de yazılmış olan "Harold İtalya'da viyola ve orkestra için senfoni op.16" adlı eserdir. Bu eser Berlioz'a İtalyan keman virtüözü Niccola Paganini (1782-1840) tarafından ısmarlanmıştır. Guarneri yapımı bir viyolaya sahip olan Paganini, üstün kemancılığının yanı sıra, aynı zaman da çok iyi bir viyolacıydı da. Ancak Paganini eseri seslendirmemiştir. Eser solo viyola ve senfoni orkestrası için 4 bölümlü olarak yazılmıştır. Berlioz eseri, İngiliz şair Lyord Bryon'un "Childe Harold haç yolunda" adlı şiirinden esinlenerek yazmıştır. 1. bölüm, "**Harold aux montagnes**" yani "Harold dağlarda" başlığını taşır. İlk viyola teması duyulana kadar orkestranın uzun bir giriş kesiti vardır. Viyolanın duyulması ile birlikte "**idée fix**¹⁴" sunulur. **İdee fix** eserin bölümleri boyunca gelişerek duyulur. 2. bölüm, "**Marche des pelerins chantant la priere du soir, Allegretto**" yani "Hacıların, akşam duasını söyleyerek yürüyüşü" başlığını taşır. 3. bölüm, "**Serenade d'un montagnard des Abruzzes a sa maitresse, Allegro assai-Allegretto**" yani "Bir Abruzzi dağlısının sevgilisine serenadı" başlığını taşır. 4. bölüm "**Orgie de brigands. Souvenir des scenes precedents, Allegretto frenetico**" yani "Haydutların Sefahat Alemi. Önceki sahneleri anımsayış" başlığını taşır.

¹⁴ **İdee fix**: Sabit fikir. Aynı temanın sürekli olarak yinelenmesi.

Romantik dönemde viyola ve orkestra için yazılmış eserlerin bazıları şunlardır:

- **Hummel, Johann Nepomuk**
Potpourri, op. 94, 1820
- **Hummel, Johann Nepomuk**
Fantazi. Potpourri op. 94'den alınmış. (yaylı orkestra ve 2 klarinet),
Hamburg, 1899
- **Paganini, Niccola**
Büyük viyola ve orkestra için do minör sonat, 1834
- **Weber, Carl Maria von**
6 Varyasyon, do majör, 1806,
- **Weber, Carl Maria von**
Andante ve Macar Rondosu, op. 35, 1809
- **Weber, Carl Maria von**
Tema ve Varyasyon "A Schüsserl und a Reinderl"
- **Glazunov, Alexandr**
Sol minör Elegy, op. 44
- **Glinka, Michael**
Noktürn
- **Bruch, Max**
Fa majör Romans, op. 85
- **Borodin, Alexander**
Re majör Serenade

20. yüzyıl bestecileri, romantik döneme nispet yaparcasına solo viyola için hem konçerto, hemde diğer tüm başlıklarda eserler yazmışlardır. Viyola repertuvarının en çok eser yazılan dönemidir.

20. yüzyıl'da viyola için yazılmış eserlerin bazıları şunlardır:

- **Berio, Luciano**
Chemins III 1968
- **Blacher, Boris**
Konçerto, op. 48, 1954
- **Blendinger, Herbert**
Konçerto, op. 16, 1962
- **Blendinger, Herbert**
Konçerto, op. 35, 1981
- **Bloch, Ernest**
Suite hebraique
- **Britten, Benjamin**
Lachrymae, op. 48, 1950 “Reflexions on an song of Dowland”
- **David, Johann Nepomuk**
Melancholia, op. 53, 1958
- **Enescu, George**
Konser parçası fa majör
- **Eröd, Ivan**
Konçerto, 1979/80
- **Feldman, Morton**
The Viola in my Life IV, 1971
- **Fortner, Wolfgang**
Sol minör konçertino, 1934
- **Genzmer, Harald**
Kammerkonzert
- **Genzmer, Harald**
Konçerto, 1967
- **Genzmer, Harald**
Noktürn (Sinfonietta)

- **Haidmayer, Karl**
Viyola konçertosu, 1964
- **Hindemith, Paul**
Kammermusik Nr. 5, op. 36/4, 1927
- **Hindemith, Paul**
Konzertmusik, op.48, 1930
- **Hindemith, Paul**
Der Schwanendreher, 1935.
- **Hindemith, Paul**
Trauermusik, 1936
- **Kurtág, György**
Konçerto, 1961
- **Leoncavallo, Ruggiero**
Serenade
- **Malipiero, Gian Francesco**
Diyalog Nr. 5, 1956
- **Martinu, Bohuslav**
Noktürn No 1, 1915
- **Martinu, Bohuslav**
Rapsodi-Konçerto, 1952
- **McCabe, John**
Konçerto funebre, 1962
- **Milhaud, Darius**
Konçerto, op. 108, 1929
- **Milhaud, Darius**
Air de la Sonate, op. 242, 1944
- **Milhaud, Darius**
2. Konçerto, op. 340, 1954/55
- **Penderecki, Krzystof**
Konçerto, 1983
- **Porter, Quincy**

Konçerto, 1948

- **Schnittke, Alfred**
Viola Konçertosu
- **Thoma, Xaver**
Konçerto, op. 34, 1984
- **Walton, William**
La minör konçerto, 1929
- **Wanhal, Johann Baptist**
Do minör Konçerto
- **Zimmermann, Bernd Alois**
Antiphonen, 1961
- **Zimmermann, Udo**
Konçerto, 1979

4.4. BELA BARTOK VİYOLA KONÇERTOSUNUN İNCELENMESİ

1940 yılında ülkesini terk edip Amerika'ya yerleşen Bartok, 1943 yılında sağlığının çok bozulmasına karşın konserlerini ve bestelemeyi sürdürmüştü. Ancak bu yeni ülkede tanınması çok güç oldu. Ünlü sanatçıların onu desteklemesine karşın parasızlık çekiyordu. 1944 yılında, kemancı Yehudi Menuhin'in siparişi üzerine solo keman için sonatı besteledikten sonra, İskoç viyolacı William Primrose'un isteği üzerine viyola konçertosunu yazmaya başladı¹⁵. Bir yandan da üçüncü piyano konçertosu üzerinde çalışıyordu.

1945 Ağustos ayı sonlarına doğru viyola konçertosunun taslaklarını tamamlamış ve o günlerde Primrose'a yazdığı mektupla bunu bildirmiş; "sadece mekanik bir işlem olan partiyonun yazımının gerektiğini, bunu da beş altı haftada – eğer bir aksilik çıkmazsa- bitirebileceğini" duyurmuştu. Bartok konçertosu hakkında şunları da belirtiyordu; "Konçertonun bestelenmesi sırasında ilginç problemlerle karşılaştım. Orkestrasyonu keman konçertosundan bile daha şeffaf olacak. Ayrıca

¹⁵ Hughes, a.g.e.

sizin algınızın koyu, erkeksi tınısı, eserin karakterini etkiledi. En tiz ses olarak “La”yı kullandım, fakat pes sesleri daha çok değerlendirdim. Konçerto oldukça virtoz stilde; bu nedenle bazı yerleri almak kolay olmayacak, hatta olanak dışı gibi....¹⁶”.

Ancak Bartok viyola konçertosunun son 17 lsn tamamlayamadı. 26 Eylül’deki ölümünden sonra, ğrencisi ve arkadaşı Tibor Serly karışık el yazısını çözerek, hem 3 numaralı piyano konçertosunu, hem de viyola konçertosunu tamamlayarak her iki eseride alınabilir hale getirdi. Bu da oldukça güç gerçekleşti. nku Bartok eline geçen her kağıda, hatta başka eserlerinde yazılı olduğu sayfalara bu taslakları yazmış, üstelik numaralamamıştı bile; gelişimide orjinallerinin üzerinde işaretlemiş, hangi ölçünün diğerini izleyeceğini belirtmemişti.

Bu zor bilmecenin çözümü de aylar sürecekti. Başka uzmanların belki yılarak yarım bırakabileceği bu konçertonun, Serly tarafından tamamlanmasını bazı yazarlar, otantik Bartok olarak kabul edilemiyeceğini ne sürerler. Bu sav ancak, tam Bartok sitilinde yazılmamış orkestrasyon için söylenebilir; ama eserin tümü yalnız tek bir çözümle gerekleşebilecekti: O da Serly’ninkiydi¹⁷.

Eserin ilk yorumu da 4 yıl sonra, 2 Aralık 1949’da yapılabildi: Viyolacı William Primrose, kendi siparişini Macar asıllı şef Antral Dorati yönetimindeki Minneapolis Senfoni orkestrası eşliğinde çaldı.

 bölümü ara verilmeden çalınan ve orkestranın kısıtlı kullanımı ile dikkati çeken konçerto büyük bir berraklık içinde soliste g görevler yükler.

Orkestrasyon şu enstrümanlar ile çok şeffaf olarak kullanılmıştır:

1 pikolo, 2 flüt, 2 obua (2. obua korangle), 2 si bemol klarinet, 2 fagot (2. fagot kontrfagot), 4 fa korno, 3 si bemol trompet, 1 tenor trombon, 1 bas trombon, 1 tuba, timpani, perküsyon (en, trampet, bas davul, büyük zil) ve yaylı orkestra.

¹⁶ David İ. Lieberman, *Notes on Bela Bartok*, Copyright 1999, (evrimci)
<http://loudounsymphony.org/notes/bartok-viola>, 6 Ekim 2003.

¹⁷ A.e.

Bela Bartok'un oğlu Peter Bartok, babasının bu konçerto için İskoç temalarını kullandığına dair bir şey söylediğini hatırlamıyor olmasına rağmen, kendi yaptığı araştırmalarda viyola konçertosundaki halk motiflerinin (1. ve 3. bölüm) 3 farklı İskoç şarkısından alınıp değiştirilmiş olabileceğini ileri sürmüştür. Bu savın hiçbir kanıtı olmamakla birlikte, motiflerin benzeyişi gerçekten dikkat çekicidir. Bu 3 İskoç şarkısının isimleri: "The wife she brewed it", "Gin a body, meet a body, Comib'tro the roy" ve "Aul Lang Syne"dır (Şekil 4.3.- 4.4.- 4.5.¹⁸).

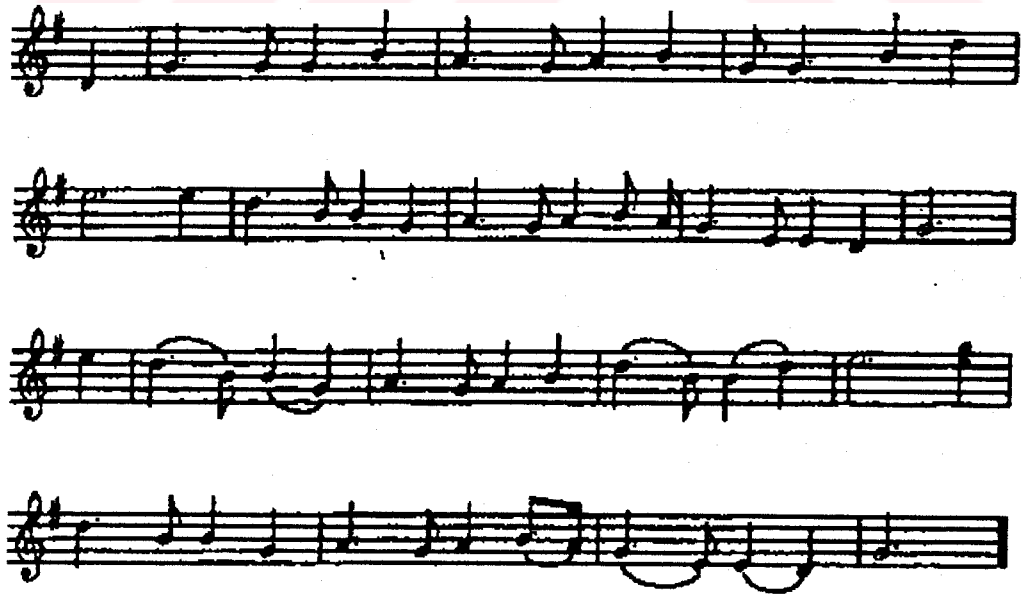


Şekil 4.3. The wife she brewed it.

¹⁸ Donald Maurice, Bartok's Viola Concerto, Remarkable Story of his Swansong, Oxford University Press, New York, 2004, s. 27-28.



Şekil 4.4. Gin a body, meet body, comib'tro the troy.



Şekil 4.5. Aul lang syne.

4.4.1.Konçerto 1. Bölüm

Orta hızda (**Moderato**) tempoda ve sonat formundadır. Bu en uzun bölümde iki asıl temadan başka yardımcı olarak beliren iki tema daha yer alır. Ana tema, önce solist tarafından –orkestranın zayıf eşliğinde- duyurulan ve basit bir ritmik yapıda başlayıp sonra çok kez değişimlerle gerilimi sağlayan temadır. Dikkat çekmeyen iki yan temadan sonra giderek pesleşen kromatik yapıdaki, senkoplarla dikkat çeken ve yine solistin sunduğu ikinci tema ise ilk temadan kaynaklanır. Gelişim ise viyolanın triline izleyen kadanstan sonra sergilenir.

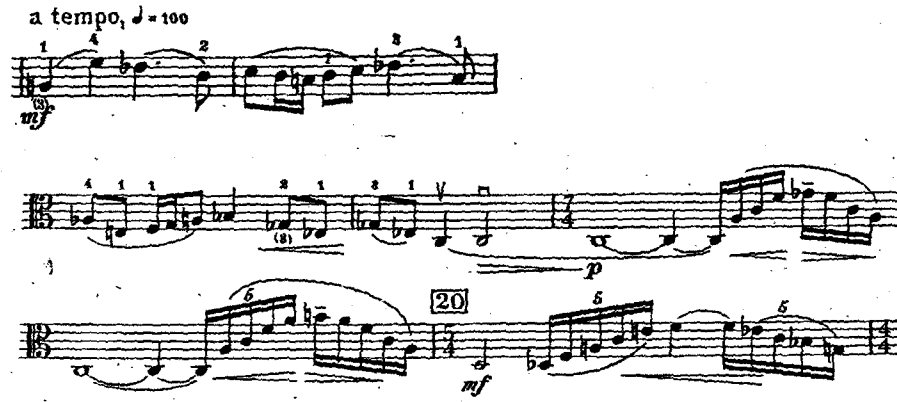
SERGI¹⁹ : Ölçü 1-81

Giriş: Solo viyola partisi esas temayı, la üzerine kurulmuş diziyi esas alarak sunar. Timpani de ona eşlik eder. Esas tema sunulmuş olur: (ölçü1-13).

Musical score for the first movement of the Concerto, measures 1-81. The score is written for a solo viola part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato, J = 104'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also performance instructions like 'poco a poco' and 'poco rubato'. The score is divided into sections labeled I, II, and III. Section I ends at measure 10, and Section III begins at measure 10. The score concludes with a double bar line and a final measure marked with a '5'.

¹⁹ A.e., s. 89-90-91.

Esas Tema: Esas tema solo viyola ve tahtalar arasında bölüşülür ve yaylıların devam ettirdiği yapı ile gelişir (ölçü 13-21).



Modülasyonlarla çeşitli geçişler duyulur. Yeni motifin materyali sunulur. Tam-ton gamı ile köprüye girilir (ölçü 21-41).



Köprü (geçiş) teması: Solo viyola tonaliteyi do minörde duyurur. Üçlemelerden oluşan figür, yükselen ve alçalan melodik minör motif ile gelişir (ölçü 41-52).



Halk teması'na benzeyen motif solo viyolada duyulur. Bütün orkestranın kanonik bir yapıyla katılımlıyla eserin ikinci temasına varılır (ölçü 52-61).



İkinci tema: Solo viyola tarafından duyurulur. Tahtaların senkoplarıyla desteklenen temaya klarinetin karşı melodisi eşlik eder. İkinci temanın melodisi İsoçya halk melodilerinden alınmış olabilir. Motif, onatılıklarla çeşitlendirilmiş olarak görülür (ölçü 61- 79).



İki ölçülük geçit ile gelişmeye girilir (ölçü 79-81).



GELİŞME: Ölçü 81-147

Kesit 1: Gelişme de; açılış motifi orjinal ton merkezinin (la) etrafındadır. (ölçü 81-90) Varyasyonun girişi; orkestrada duyulan iki vuruşluk kısa kanonla gelir. (ölçü 90-95) Sonraki varyasyon solo viyolada duyulur (ölçü 95-102).



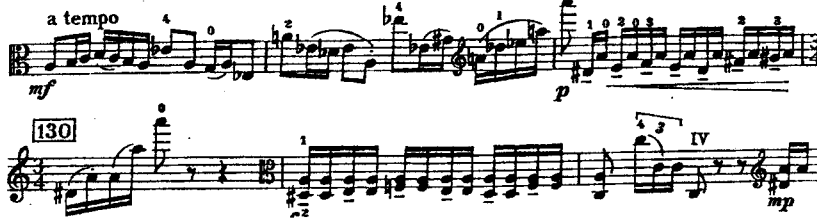
Kesit 2: Varyasyonlu olan kesitte; tema beş vuruşluk kanonla orkestrada duyulurken, viyola solo si majör tonunu çağrıştıran arpejlerle eşlik eder (ölçü 102-112).



Kesit 3: Birinci keman konçertosunun ikinci bölümünün ana teması altıncı ve yedinci motif olarak sunulur. Aynı zamanda birbirine çok yakın strettolar, solo viyola da motif duyulana kadar paralel olarak devam eder (ölçü 112-127).



Kesit 4: Solo viyolanın kadans kesitidir. Mi bemol-la tritonu arasına serpiştirilmiş yedi kısa akor duyulur. La pedali üzerinde onaltılık pasaj ile yeniden sergiye bağlanır (ölçü 127-147).

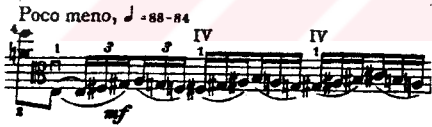


YENİDEN SERGİ: Ölçü 147-205

Esas tema: Solo viyola kadansdan aldığı onaltılık materyale devam ederken, tahtalar esas temayı yeniden duyururlar. Yaylılarla sağlanan 2 ölçülük kısa geçitle köprüye bağlanır (ölçü 147-160).



Köprü (geçiş) teması: Mi modunda, majör-minör ayrımının yapılamadığı üçlemelerden oluşan figür, sergi kesitindeki ile bakışmıllık gösterir (ölçü 160-172).



Halk temasına benzeyen motif aynı kanonik yapı ile gelir (ölçü 172-185).



İkinci tema: İkinci tema bu kesitte yeniden duyulduğunda, Kelt ritmleriyle işlendiğinden ilk kesite oranla daha fazla İskoç karakterindedir. Melodi oktav kullanımı ile değişime uğratılmış, İskoç karakteri ritmik olarak vurgulanmıştır. Ritm farklılaştırılarak "coda"ya bağlanılır (ölçü 185-205).



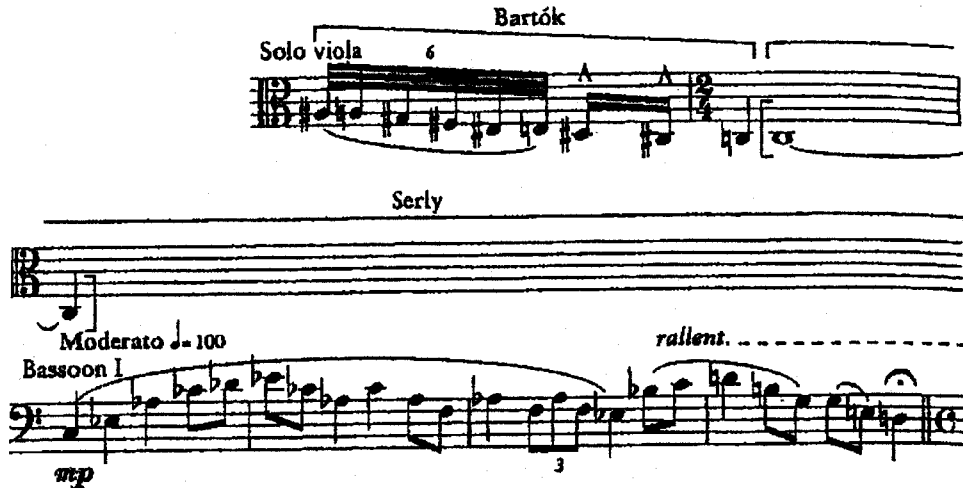
CODA: Ölçü 205-245

Solo viyola tüm orkestranın unisonundan alınmış varyasyonu, orkestrayla karşılıklı şekilde, ritimde arttırma ve eksiltme oyunları ile duyurur. Solo viyolanın başlangıçtaki timpani motifini duyurmasının ardından, inici pentatonik gamın do majör'e varışı ile bölüm biter.



ATTACA: Ölçü 245-249

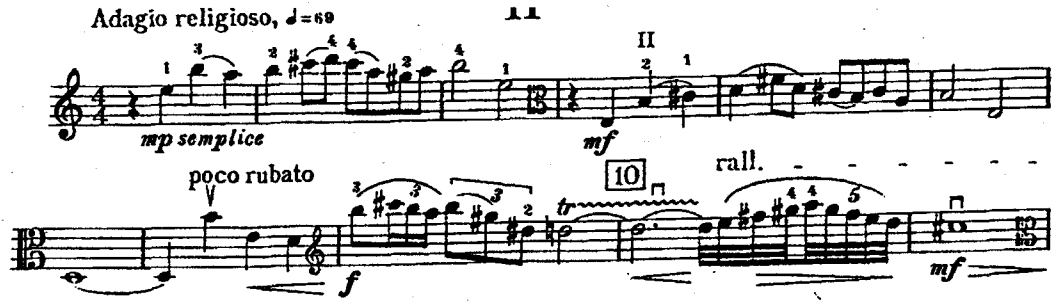
Birinci bölüm do majörde bitmesine rağmen ikinci bölüm süpriz bir şekilde mi majörde başlar. Aradaki dört ölçülük modülasyon fagot tarafından yapılır.



4.4.2. Konçerto 2. Bölüm

Bartok'un "ağlar gibi" çalınmasını istediği ağır ve dinsel (**Adagio Religioso**) havadadır. Eşlikli bir kadansa benzeyen konuşur gibi (**parlando**) bir pasajla ve fagot solosuyla –üçüncü piyano konçertosuna benzer biçimde- bu bölüme geçilir. Bölüm huzurlu, sakin bir ışıltıyla seçkinleşen tema ile başlar; sonra da temanın önce özgürce varyasyonları, sonra kısaltılmış tekrarı ile gelişir. Sürdinli akorlar üzerine duyulan ve "Bartok'un gece müziği" olarak tanımlanan koral benzeri ezgiler arasında kısa ve daha canlı bir orta bölmede yer alır. Sona doğru metal üfleme çalgıların figürünü, ilk bölümden episodlarla –yaylı çalgıların ölçülü akorları eşliğinde- cevaplayan viyola yine kısa bir pasajla finale geçişi sağlar.

A KESİTİ²⁰: Solo viyola esas temayı mi majörde duyurur (ölçü 1-3). Esas temanın varyasyonu duyulur, bu varyasyonda nota değerlerinin ritmsel arttırımı ve "parlando" benzeri çeşitleme yapılmıştır (ölçü 4-12). Esas tema başka bir varyasyonla duyulur (ölçü 12-18). Birinci bölümü anımsatan yeni materyal sunulur (ölçü 18-23). Esas tema başka bir varyasyonla duyulur. Ritmsel arttırma ile ikinci temaya bağlanır (ölçü 23-29).



B KESİTİ: La bemol majörde, yaylıların desteklediği tremololar ile, solo viyola motifi duyurur. Melodi ve armoninin kromatik hareketlerinin paralel olarak duyurulması ile mi bemol-do'ya varılır. (ölçü 30-40)

²⁰ A.e., s. 92



A KESİTİ: İkinci bölümün esas teması: 2-1, 2-1, 3-1'lik ölçülük oranda serpiştirilmiş bir motif olarak duyulur. (ölçü 40-50)



RİTORNELLO KESİTİ: Birinci bölümün **ritornellosunun** esas tonda fakat yeni bir armonizasyon ile 4 ölçü duyulmasının ardından, **ritornello** temasından alınmış materyal ritmsel olarak onaltılıklarla arttırılmış olarak sol notasına varır (ölçü 50-58).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM GİRİŞİ: Orkestra girişi, bakırlar ve timpanilerle yükselen dördüncü ve yedinci dereceleri duyuran motif girişi sunar (ölçü 58-70). Solo viyola aynı sesleri dikey formda akor olarak duyurur. Figür, kromatik geçiş ile finale bağlantıyı sağlar (ölçü 70-85).



4.4.3. Konçerto 3. Bölüm

Neşeli ve canlı (**allegro vivace**) tempoda, bir rondo benzeridir. ABAC-BACA formuyla ve sürekli devinim (**perpetuum mobile**) karakteriyle önceki bölümlerin aşırı ciddiyetini azaltarak Macar halk danslarını –özellikle orta bölmede baslarda duyurulan tulum (gayda) çalgısını- anımsatırken soliste tüm ustalığını gösterme fırsatını da sağlar.

Bu bölümü incelerken esas almamız gereken bazı motifler var.



Motif no 1



Motif no 2



Motif no 3



Motif no 4

A KESİTİ ²¹: Orkestranın dört ölçülük girişinden sonra solo viyola ton merkezinin (la) beşinci derecesinde (mi) temayı duyurur ancak tema la ile biter, motif 1 (ölçü 1-21). Kemanlar temanın birinci varyasyonunu duyururlar (ölçü 22-30). Solo viyola yeniden girer ve modülasyonlarla temayı geliştirir (ölçü 30-50). Motif 2'deki tema ilk kez orkestra tarafından bir vuruşluk kanonlarla do diyez ve sol diyez etrafında döner (ölçü 51-65). Kanonda duyulan düet devam ederken, solo viyola da karşı konuyu duyurur (ölçü 65-84). 2. motif yükselir ve B kesitini sunar (ölçü 110-114).

B KESİTİ: La bemol-mi bemol beşlisi la bemol tonalitesini gösterir. Motif 3'deki halk melodisi önce obua, sonra solo viyola tarafından duyurulur. Peter Bartok bu melodinin İskoç halk şarkısından alınarak oluşturulmuş olabileceğini düşünüyor.

Üçlemelerden oluşan gam halk melodisi ile olan frazı ayırır. Motif 4 dominant 7'li akorunun üstünde duyulur ve motif gelişir. Motif 3'deki halk melodisi geri döner (ölçü 153-164). **General pause**'den sonra, 4 numaralı motif yeniden duyulur. Bu A kesitine dönüşü sağlar (ölçü 173-178).

A KESİTİ: Motif 2 bu kez kanon olmadan orkestrada duyurulurken, solo viyola yükselen gamlar ile karşı-konuyu oluşturur (ölçü 178-191). Motif 2'nin kanonları orkestrada duyurulurken, solo viyola Tam-ton gamından oluşan oktavlarını çalar (ölçü 191-205).



²¹ A.e., s. 93

Motif birden alınmış olan onaltılık pasaj solo viyolada duyurulurken, kromatik eşlik orkestrada duyulur (ölçü 205-213). Motif 1 esas tonda gelirken, motif 2 onaltılıklar şeklinde üstüne eklenir (ölçü 213-226).

CODA: Bölüm içerisinde duyulan tema ve motifler serbest bir şekilde serpiştirilmiştir (ölçü 226-251). Motif 2, la-mi beşlisi üzerinde solo viyolada yükselen onaltılıklar ile en üstteki “la” notasına ulaşır.



5. SONUÇ

Konçerto, bir icracı için tüm yeteneğini, yeterliliğini ve müzikalitesini ortaya koymasını sağlayan önemli formlardan biridir. Başarılı bir konçerto icrası, solisti yüceltir. Bir eseri hakkı ile yorumlayabilmek için ise yazılmış olduğu dönem, bestecisi ve yazıldığı şartları bilmek, icranın karakterini oluşturmada önemli olan yardımcı faktörlerdir.

20. yüzyılda solo viyola repertuarı için yazılmış çok fazla eser olduğunu diğer dönemlerle kıyaslayarak açık bir biçimde gördük. Bu eser çokluğunun içerisinde dahi, Bartok viyola konçertosu kendini diğerlerinden ayırarak, özel bir yer edinmiştir.

Kabul edilmesi gereken bir gerçek vardır ki Bela Bartok opus post viyola konçertosu, bestecinin kendisi tarafından tamamlanmadığından, hiç bir zaman orjinaline, yani bestecinin tasarladığına ne kadar yakın olduğunu bilebilmemiz mümkün değil. İlk olarak Tibor Serly ve William Primrose'un çalışmalarının sonunda çalınabilir hale gelmiştir. Daha sonra, her biri aslında Bartok'un düşündüğü orjinaline daha yakın olduğunu iddia eden üç edisyon daha yayımlanmıştır: Donald Maurice 1993, Peter Bartok-Nelson Dellamaggiore 1995, Csaba Erdelyi 2001. Her edisyonu hazırlayan kişi, Bela Bartok'un kafasındakilere en yakın olanı yaptığını iddia etmektedir.

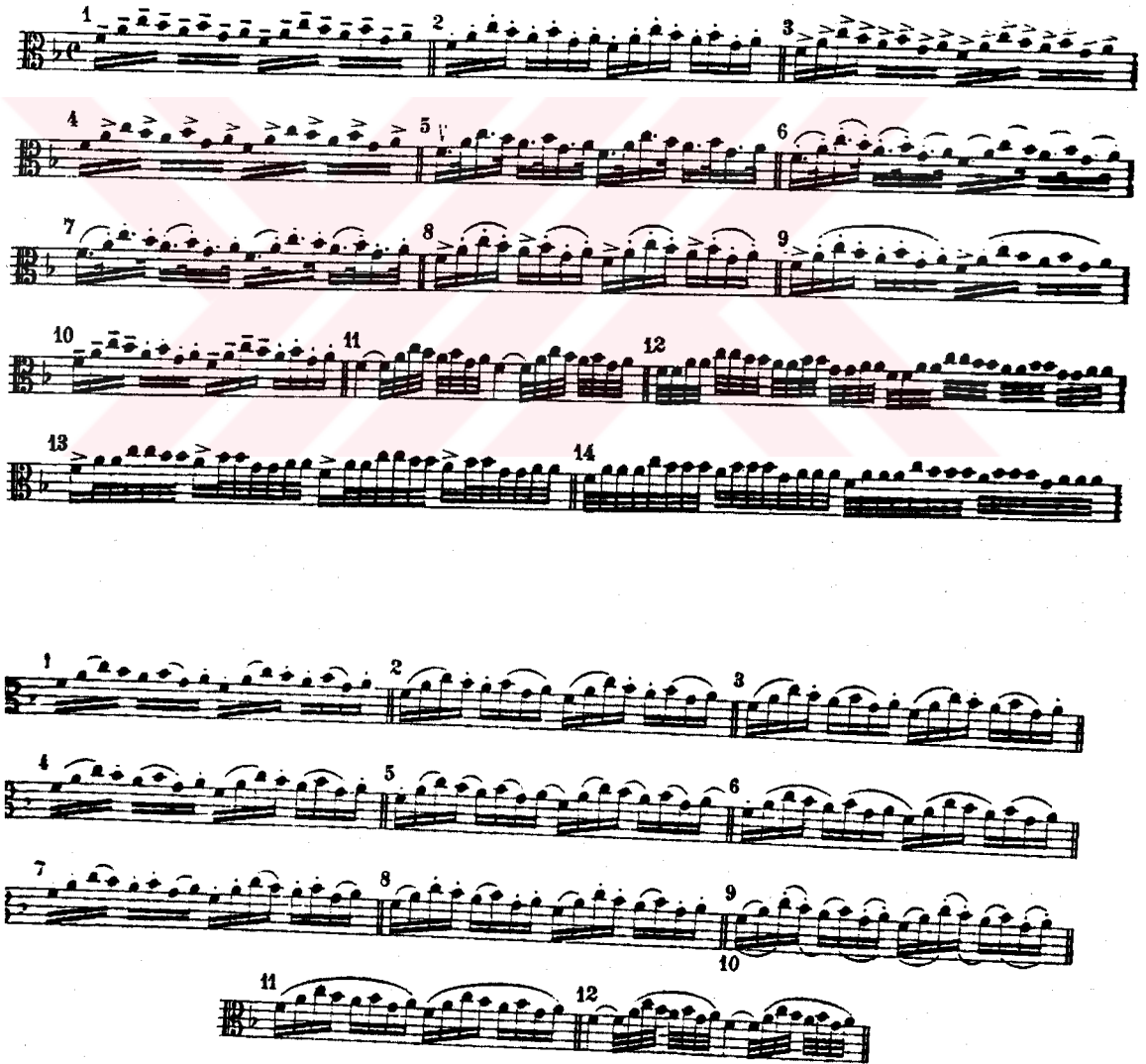
Bu çalışmaların her biri muhakkak çok değerli ve büyük özveri ile gerçekleştirilmiştir. Ancak müziğe şematik ve yapısal olarak bakıldığında aralarındaki fark yok denilecek kadar azdır. Bu nedenle Bartok viyola konçertosu, her durumda bestecinin yeteneğinin açık bir kanıtıdır.

Bu çalışmanın, Bartok viyola konçertosunu çalmak isteyen tüm yorumculara fikir vereceğini ve yardımcı olacağını düşünüyorum. Çünkü; her yorumu ile Bartok

viyola konçertosu halen üzerinde en çok konuşulan, en çok icra edilen ve viyola repertuvarının en tanınmış eseridir.

5.1.ÖNERİLER

Bartok viyola konçertosunun 1. ve 3. bölümlerinde yer alan onaltılık pasajlar, Rodolphe Kreutzer (1766-1831) tarafından keman için yazılan 42 Etüd'ün, 2 numaralısında önerilen değişik bağ ve ritimler ile çalışılabilir.

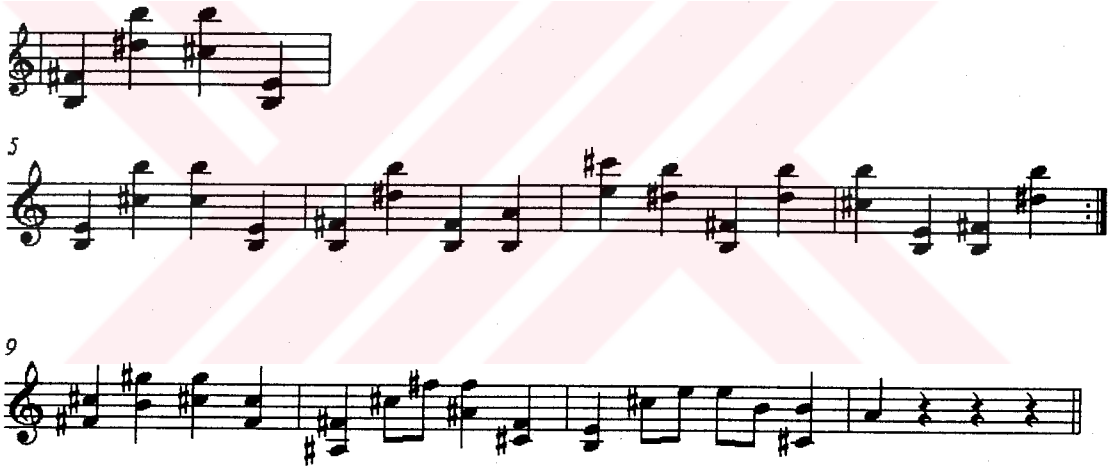


Bu tip egzersizler çeşitlendirilebilir.

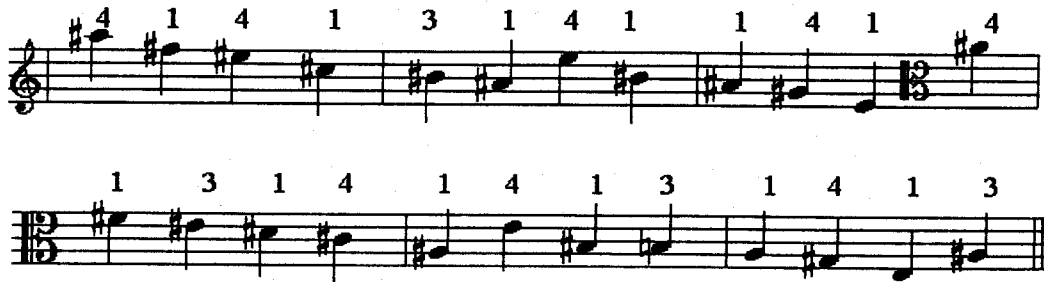
Konçertonun 1. bölümünü, 21 ve 22.ci ölçülerdeki pasaj akorlu olarak tekrar edilerek çalışılabilir.



1. bölüm 102 ve 109.cu ölçüler arası, yine aynı şekilde akor olarak tekrarlı şekilde çalışılabilir.



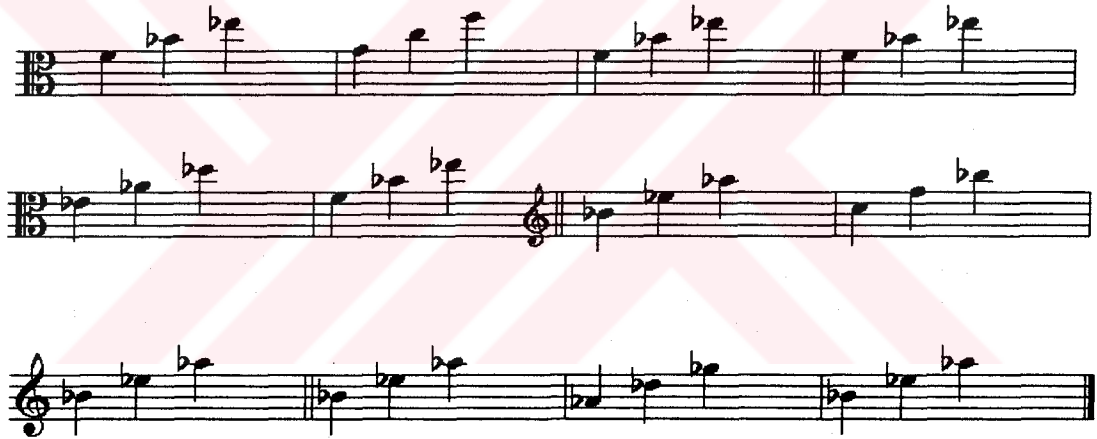
1. bölüm 240.cı ölçüden başlayarak inen kromatik pasajda, öncelikle yalnız pozisyon geçişi olan yerler çalışılabilir.



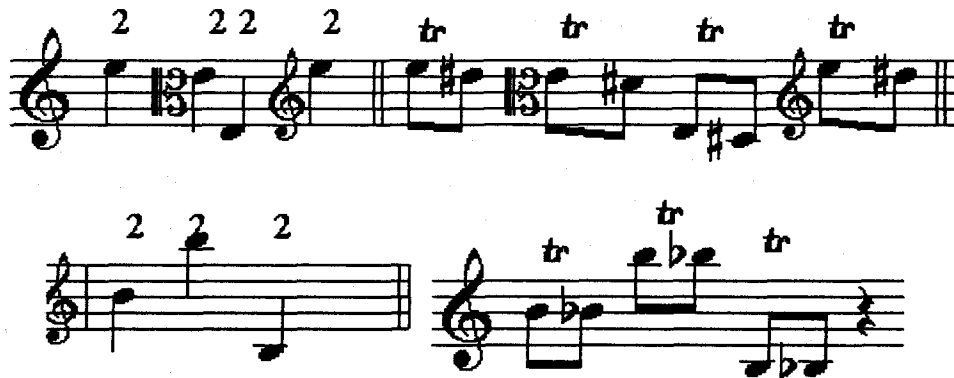
2. bölüm, 37-38.ci ölçülerdeki oktav geçişi aşağıdaki pasajın tekrarlanması şeklinde çalışılabilir.



Ritornello kesitindeki 68.ci ölçüden başlayan akorlu pasaj, sesler tek tek ayrılmış olarak çalışılabilir. Ayrıca bu pasaj notada “arco” (yay ile çalınan) gözükmese de, Amerikan viyolacılar derneği tarafından yayımlanan makalede “pizzicato” (parmak ile teli çekerek) çalınması önerilmiştir¹.



Konçertonun 3. bölümünün girişindeki oktav atlamalı ve trilli pasaj, öncelikle oktavları çalışıldıktan sonra, üzerine trilleri eklenerek çalışılabilir.



¹ A.e., s. 202.



BİBLİYOGRAFYA/KAYNAKÇA

- Ashworths, **Collin's Teaching Resources**, (Çevrimci)
Collin: <http://www.duckmusic.free-online.co.uk/hatton/serial/how.htm>,
7 Ocak 2004.
- Ashworths, **Collin's Teaching Resources**, (Çevrimci)
Collin: <http://www.duckmusic.free-online.co.uk/hatton/year9/concerto.htm>, 7 Ocak 2004.
- Bartok Archivum: **Bartok Compositions: Manuscripts, Primary Sources A Guide to Research**, (Çevrimci)
<http://www.zti.hu/bartok/compositions.htm>, 23 Mayıs 2004.
- Bartok, Bela: **Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi**, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul, Ekim 1991.
- Boosey and Hawkes: **Bela Bartok Homepage**, boosey and hawkes music publishers, (Çevrimci)
http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp,
6 Ekim 2003.
- Can, Toros: **20.Yüzyıl Müziğine Giriş**, (Çevrimci)
<http://www.toroscan.com/20.yyphp>, 29 Mayıs 2004.
- Çelebioğlu, Emel: **Evrensel Müziğe Giriş**, İstanbul, 1986.
- Fenmen, Mithat: **Piyanistin Kitabı**, Kültür Kitabevi, İstanbul, 1947.
- Kütahyalı, Önder: **Çağdaş Müzik Tarihi**, Ankara, t.y.
- Hughes, Peter: "Dictionary of Unitarian and Universalist Biography," **Article**, UUHS 2003, (Çevrimci)
<http://www.uua.org/uuhs/duub/articles/belabartok.html>, 7 Ocak 2004.
- İlyasoğlu, Evin: **Zaman içinde Müzik**, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 2003.
- Leichtentritt, **Musical Form**, Harvard University Press, Cambridge, 1935.
- Hugo:
- Lieberman, David: **Notes on Bela Bartok**, Copyright 1999, (Çevrimci)
- İ. : <http://loudounsymphony.org/notes/bartok-viola>, 6 Ekim 2003.

- Maurice, Donald: **Bartok's Viola Concerto, Remarkable Story of his Swansong**, Oxford University Press, New York, 2004.
- Mimaroglu, İlhan: **Müzik tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1999.
- Sadie, Stanley: **Classical Music Pages, The Grove Dictionary of Music**, Macmillian Press Ltd., London, © 1 February 1996, (Çevrimci) <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bartok.html>, 23 Mayıs 2004.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1995.
- Say, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2002.
- Sözer, Vural: **Müzik**, Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitapevi, İstanbul, Mart 1996.
- Stein, Leon: **Structure and Style**, The study and analysis of Musical forms, Summy-Birchard Music, Princeton, New Jersey, © 1979.
- Yener, Faruk: **Müzik**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları no.1, İstanbul, t.y.
- Antokoletz Elliot, **Bartok Perspectives, Man, Composer and Ethnomusicologist**, Fischer Victoria, Oxford University Press, New York, 2000.
- Suchoff Benjamin:

Sept. 8, 1945

309 West 59th St.
New York 19, N.Y.

Dear Mr Primrose

I am very glad to be able to tell you that your viola concerto is ready in draft, so that only the score has to be written which means a purely mechanical work, so to speak. If nothing happens I can be through in 5 or 6 weeks, i.e. I can send you a copy of the orchestra score in the second half of Oct., and a few weeks afterwards a copy (or if you wish more copies) of the piano score.

I had immense *externe* [sic] difficulties in writing it. I could not do any composing work in this unfortunate and inadequate apartment of mine in New York. In addition a sequence of various illnesses visited us: not only I was ill several times but also Mrs. Bartók! You knew when you came to fetch me for that rehearsal I was just in bed developping [sic] a pneumonia. Finally end of June we went to our summer place on Saranac Lake quite exhausted and with little hope of being able to do there some work.

However, we had such a nice *quiet* place there, that about mid July some ideas came to me which I did not hesitate to grasp and develop. Alas, the quiet and undisturbed period did not last very long! About mid August, Mrs. Bartók fell again ill (with a common but obstinate sore throat). But with the main work—the rather detailed draft—I am through; and the remaining work is a rather mechanical one, I repeat it.

When you came to see me we did not mention the commission fee (\$1000) which, however, as Mr. Heinsheimer told me was already settled with you or Mrs. Primrose earlier. Now another question must be settled: how long do you want to retain the exclusive performing rights? It is up to you to fix this period. However, it should be fixed, because as long as it lasts the work should not be published.—As for the use of orchestral material, you have to settle this question with Boosey & Hawkes.

Many interesting problems arose in composing this work. The orchestration will be rather transparent, more transparent than in a violin concerto. Also the sombre, more masculine character of your instrument exerted some influence on the general character of the work. The highest note I use is [A"] but I exploit rather frequently the lower register.

It is conceived in a rather virtuoso style. Most probably some passages will prove to be uncomfortable or unplayable. These we will discuss later, according to your observations.

There developped [sic] an unfortunate circumstance about my New York apartment. Maybe we will be turned out on Oct. 1. This will then mean a few weeks delay, which I can not help. Looking for a new place to live in when no such places are available, and moving etc. are not very favorable for yielding up even a mechanical work. Maybe we will have to go back to Saranac Lake, if we do not find anything here.

My best regards to Mrs. Primrose and to you.

Yours very sincerely
Béla Bartók

Ek 2. Ek 1'deki Aynı mektubun daktilo edilmiş hali³.

³A.e., s. 16.

EKLER

309 West 57th St.
New York 19, N. Y.

Sept. 8, 1945

Dear Mr. Primrose

I am very glad to be able to tell you that your viola concerto is ready in draft so that only the score has to be written which means a purely mechanical work, i. e. I think. If nothing happens I can be through in 5 or 6 weeks, i. e. I can send you a copy of the orchestra score in the second draft; and a few weeks afterwards a copy (or if you wish more copies) of the piano score.

I had immense external difficulties in writing it. I could not do any composing work in this unfortunate and inadequate apartment of mine in New York. In addition a sequence of various illnesses visited us: not only I was ill several times but also Mrs. Bartok. You know when you came to fetch me for that rehearsal I was just in bed developing a pneumonia. Finally, ^{end of June} we went to our summer place ~~and~~ a Saranac Lake quite exhausted and with little hope of being able to do there some work.

Ek 1. Bela Bartok'un William Primrose'a yazdığı mektubun orijinali².

²Donald, a.g.e., s. 17.

FORTY-SEVENTH SEASON, 1949-1950

SEVENTH SUBSCRIPTION PROGRAM

FRIDAY EVENING, DECEMBER 2, 1949, AT 8:30

ANTAL DORATI, *Conductor*

Guest Artist: WILLIAM PRIMOSE, *Violist*

CHORAL FANTASY, FROM CANTATA NO. 41
("JESU, NUN SEI GEPREISET")

Bach

SYMPHONY NO. 96 ("THE MIRACLE"), IN D MAJOR

Haydn

- I. Adagio--Allegro
- II. Andante
- III. Menuetto
- IV. Finale: Allegro vivace

CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA

Bartok

- I. Moderato
- II. Lento--Adagio religioso
- III. Allegretto--Allegro vivace

World Premiere

INTERMISSION

PICTURES AT AN EXHIBITION

Musorgsky-Ravel

Prelude: Promenade

Promenade

I. "The Gnome"
Promenade

VI. "Samuel Goldenberg and
Schmyle"

II. "The Old Castle"
Promenade

Promenade

III. "Garden of the Fancies"
Promenade

VII. "The Market at Limoges"

IV. "Byello" (A Polish Wagon)
Promenade

VIII. "The Catacombs"

V. "Baller of the Unhatched
Chickens"

IX. "The Flight of Baba Yaga"

X. "The Bogatyr's Gate at
Kiev"

(Played without Pause)

The Ballroom is the Official Place of the Minneapolis Symphony Orchestra

COLUMBIA MASTERWORKS RECORDS-RCA-VICTOR RED SEAL RECORDS

WARNING: As a courtesy to those attending functions and out of respect for the character of the building, it is resolved by the Board of Directors that there be no smoking in the program of all functions held in the Cyrus Northrop Memorial Auditorium, except that smoking be permitted in the cafe lobby on the main floor in the gallery lobby, and in the lounge rooms.

Symphony Patrons are cordially invited to visit the University Gallery before and after the concert, and during the intermission.

199

Ek 3. Bela Bartok viyola konçertosu, Dünya Premieri konser afişi⁴.

⁴A.e., s. 179.



Ek 4. Bartok'un Konçerto'yu yazmış olduğu viyolacı: William Primrose.

BÉLA BARTÓK
(1881-1945)

I

Allegro moderato, $\text{♩} = 96 - 100$

Timpani *mp* *poco a poco*

Solo Viola *mp* *poco a poco cresc.*

Timp. *cresc. e accelerando* *ff*

Solo Vla. *sim.* *ff* *e accelerando*

poco rubato

Solo Vla. *precipitato* *5* *6* *14* *a tempo, ♩ = 100* *mf*

VI. I *pizz.* *mp*

VI. II *pizz.* *mp*

Vla. *pizz.* *mp*

Vc. *pizz.* *mp*

Db. *pizz.* *mp*

Ek 5. Bela Bartok Viyola Konçertosu partisiyonu.

Ob. I

Cl. 1.2 (Bb)

Bsn. I

Hn. 1.2 (F)

Tuba

Solo Vla.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Db.

Fl. 1.2

Ob. I

C. Ang.

Cl. 1.2 (Bb)

Bsn. I

Hn. 1.2 (F)

Tuba

Solo Vla.

25

Ob. I *fp*

C. Ang. *fp*

Cl. I (B♭) *fp*

Bsn. I *fp*

D. Bsn. *fp* (muted in Bsn. 2)

Hn. (F) 1 *fp*

Hn. (F) 2 *p*

Solo Vla. *f*

25

Vi. I *f* arco

Vi. II *f* arco

Vla. *f* arco *pp*

Vc. *f* arco *pp*

Db. *f* arco *p*

C. Ang. *mf dolce*

Hn. 1.2 (F) *mp*

Solo Vla. *poco f*

Vi. I *mp*

Vi. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

C. Ang. *p* (mute in Ob. 2)

Solo Vla. *mp*

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

37

Picc. *f marc.*

Fl. 1.2 *a2 f marc.*

Ob. 1.2 *a2 f marc.*

Cl. 1.2 (B♭) *a2 f marc.*

Bsn. 1.2 *a2 f marc.*

2 Hn. (F)

4

Tbne. 1.2

Solo Vla. *f*

41 *Meno mosso, ♩ = 80*

Picc. *f*

1 *f*

2 *f*

1 *f*

Ob. 2 *f*

1 *f*

Cl. (B♭) 2 *f*

Bsn. 1.2 *f*

Hn. 2.4 (F) *a2*

Tbnc. 1.2

Timp. *f*

Solo Vla. *ff* *mp cresc.*

41 *Meno mosso, ♩ = 80*

VI. I *pizz. f* *pp* *mf*

VI. II *pizz. f* *pp* *mf*

Vla. *pizz. f* *p* *f*

Vc. *pizz. f* *p* *f*

Db. *pizz. f*

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

1

Cl. (Bb)

2

Bsn. 1.2

Timp.

Solo Vla.

f *mp cresc.* *f* *mp* *cresc.*

VI. I

pp *mp* *p*

VI. II

pp *mf*

Vla.

p *f* *p*

Vc.

p *f*

Bsn. 1

mp *mf* *p cresc.*

Solo Vla.

mf *cresc.*

VI. I

mp *mf*

VI. II

mp *mf*

Vla.

mp *arco* *p* *cresc.*

Vc.

arco *p*

Db.

arco *p* *cresc.*

Bsn. I

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

arco

mp cresc.

mf

pizz.

f

48

Fl. I

Ob. I

Cl. I (Bb)

Solo Vla.

f

poco f

f

6

3

6

3

Fl. I

Cl. I (Bb)

Solo Vla.

VI. I

Vla.

Vc.

mp

p

arco

p

54

accel. - - - - al - - Tempo I (♩ = 100)

1. Fl.

2. Fl.

1. Ob.

2. Ob.

1. Cl. (B♭)

2. Cl. (B♭)

n. 1.2.3.4 (F)

Tr. I (B♭)

Solo Vla.

54

accel. - - - - al - - Tempo I (♩ = 100)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz.

arco

icc. *f* *cresc.* *ff*

1 *f* *cresc.* *ff*

Fl. 2 *cresc.* *ff*

1 *f* *cresc.* *ff*

Ob. 2 *cresc.* *ff* (muta in C. Ang.)

1 *cresc.* *ff*

Bb) 2 *cresc.* *ff*

(F) *cresc.* *ff*

Bb)

perc. S. D. *f* *cresc.* Lrg. Cym. Crash *ff*

Vla.

vi. I *arco* *f* *cresc.* *ff*

vi. II *cresc.* *ff*

Vla. *arco* *f* *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff*

rh

rit. 61 al - Meno mosso, ♩ = 80

Cl. 2 (B♭)

Bsn. I

Solo Vla.

rit. 61 al - Meno mosso, ♩ = 80

VI. I *dim.* *pp*

VI. II *dim.* *pp*

Vla. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Db. *pp* *arco*

Ob. I *p*

Cl. 2 (B♭)

Bsn. I *p*

Hn. (F) 1 *pp*

2

Tr. I (B♭) *p*

Solo Vla. *mf*

VI. II *mp*

Vc. *p*

Db.

accelerando 69 a tempo poco rit.

Cl. (B♭) 1 *p cresc.* *mf*

Cl. (B♭) 2 *p cresc.* *mf*

Hn. (F) 1 *(senza sord.)* *p*

Hn. (F) 2 *con sord.* *mf*

Hn. (F) 3 *mf* *p*

Solo Vla. *mp cresc.* *f* *p*

VI. I *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Poco più mosso, ♩ = 88

C. Ang. *mp cresc.* *p* *(muta in Ob. 2)*

Cl. 2 (B♭) *p* *pp*

Bsn. 1 *p* *pp*

Hn. 1 (F) *pp*

Solo Vla. *mp 3* *poco*

Poco più mosso, ♩ = 88

VI. I *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Db. *pp*

allarg. - - - - - 76 - - - - - a tempo accel. - - - - - al Tempo I (♩ = 100)

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1

Cl. 1.2 (B♭)

Bsn. 1.2

Hn. 1.3 (F)

Tr. 1.2 (B♭)

Timp.

Solo Vla.

poco cresc. - - - - - f

allarg. - - - - - 76 - - - - - a tempo accel. - - - - - al Tempo I (♩ = 100)

Vla.

Vc.

Db.

81

poco rit. a tempo

Bsn. 1.2

1

Tbne.

2

Solo Vla.

6 dim. 6 3 3 - - - - - p

Vc.

Db.

Ob. 1

Cl. 1.2 (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 2 (F)

Solo Vla.

Db.

mp

a 2

p

f

Fl. 1.2

Ob. 1

Cl. 1.2 (Bb)

Bsn. 2

Hn. (F)

Solo Vla.

a 2

cresc.

mf

f

a 2

f

cresc.

f

f marc.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

f marc.

f marc.

f marc.

f marc.

cresc.

mf

95 **Poco meno mosso, $\text{♩} = 96$**

Picc. *p* *mf*

1 *pp* *mp*

Fl. 2 *pp* *mp*

Hr. 1.3 (F)

Solo Vla. *f*

95 **Poco meno mosso, $\text{♩} = 96$**

VL I *f*

VL II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

102 **Tempo I ($\text{♩} = 100$)**

Ob. I *mf espr.*

Solo Vla. *sim.*

VL I *p*

VL II *p*

Vla. *p*

104

109

Fl. I *espr.* *f* *accel.*

Ob. I.2 *a2* *mf* *cresc.* *f*

Cl. I.2 (Bb) *a2* *mf* *cresc.* *f*

Bsn. I.2 *a2* *mf* *cresc.* *f*

Hn. I.3 (F) *a1* *mf* *f*

Solo Vla. *sim.* *f*

VI. I *mf* *accel.* *cresc.* *f*

VI. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

Db. *mf*

a tempo

Cl. I (Bb) *f*

Solo Vla. *f*

VI. I *pizz.* *mp* *arco* *mf*

VI. II *pizz.* *mp* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *mp*

Vc. *pizz.* *mp* *arco* *p*

Db. *pizz.* *mp*

106

Fl. 2
Ob. 1
1
Bsn.
2
Solo Vla.
VI. II
Vla.
Vc.
Db.

dim. *pizz.* *p* *arco V* *p*

127
poco rall. - - - al - Poco meno mosso, ♩ = 92

Fl. 1
2
Ob. 1
Cl. 1 (B♭)
1
Bsn.
2
n. 1.2 (F)
Solo Vla.
Vc.
Db.

mp *f* *poco rall.* *al - Poco meno mosso, ♩ = 92* *pizz.* *f* *pizz.* *f*

Bsn. 1.2 *a 2* *colla parte*
 1.3
 Hn. (F) 2.4
 Solo Vla.
 VI. I *(pizz.)* *colla parte*
 VI. II *(pizz.)*
 Vla. *(pizz.)*
 Vc.
 Db.

133

Bsn. 1.2
 Solo Vla.
 133
 Vc.
 Db.

Solo Vla. *poco a poco cresc.* *f*
 Solo Vla. *(a tempo)*

143

Solo Vla. *poco accel.* *al-*
 VI. II *arco* *p* *dim.*
 Vla. *arco* *p* *dim.*
 Vc. *arco* *p* *dim.*

20

Tempo I (♩ = 100)

FL. 1.2
Hn. 1 (F)
Solo Vla.
VI. II
Vla.
Vc.

150
FL. 1.2
Cl. 1 (B♭)
1
Bsn.
2
Hn. 2 (F)
Solo Vla.
150
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Db.

157 poco rit. - - - a tempo

1 Fl. 1. 2. *f* *ff*

Ob. 1. 2. *a 2* *f* *ff* (*a 2*)

Cl. 1. 2. (B $\flat$) *a 2* *mf* *ff*

1 Bsn. 2.

1. 3. Hn. (F) *a 2* *mf* *ff*

2. 4.

1. 2. Tr. (B $\flat$) *mf* *crescendo* *f* *ff*

3.

Tbne. 1. 2. *mf* *ff*

Timp. *ff*

Solo Vla. *crescendo*

157 poco rit. - - - a tempo

VI. I *f* *ff*

VI. II *arco* *mf* *ff*

Vla. *arco* *mp* *ff*

Vc. (*pizz.*) *p* *mp* *ff*

Db. (*pizz.*) *p* *ff*

161 *Meno mosso*, ♩ = 80

Picc. *f*

Fl. 1.2 *f*

Ob. I *f*

Cl. 1.2 (B♭) *f*

Bsn. 1.2 *f*

Tr. (B♭) 1 *p* *cresc.* 3 *f*

3 *f*

Tbnc. 1.2 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Solo Vla. *f* *mp* *cresc.*

161 *Meno mosso*, ♩ = 80

VI. I *pizz.* *f* *pp* *mf*

VI. II *pizz.* *f* *pp* *mf*

Vla. *pizz.* *f* *p*

Vc. *(pizz.)* *f* *p*

Db. *(pizz.)* *f* *p*

Handwritten musical score for five woodwind parts: Picc., Fl. 1.2, Ob. 1, Cl. 1.2 (Bb), and Bsn. 1.2. The score is written on five staves. The key signature has one flat (Bb). The tempo marking is 'a tempo'. The score includes a 'rit.' (ritardando) marking above the Picc. staff. Dynamics include 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). Fingerings and breath marks are indicated throughout the passage.

Poco pesante

174
Tempo I (♩ = 100)

1
Fl.

2
Fl.

1
Ob.

2
Ob.

1
Cl. (B♭)

2
Cl. (B♭)

Hn. 1.2.3.4 (F)

1
Tr. (B♭) 2

3

Timp.

Perc.

Solo Vla.

174
Tempo I (♩ = 100)

arco

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

open a 4
ff (marc.)

S.D.

arco

arco

Poco pesante

Fl. I

(Bb)

1

Bsn.

2

1.3

(F)

2.4

3. senza sord.

Fla.

211

Fl. I

Fl. II

Fla.

C.

Db.

div. pizz.

f

pizz.

f

arco

mp

arco

mp

unis.

mp

mp

p

con sord.

p

mp

a tempo **180**

Picc. *f* *ff*

Fl. 1.2 *ff*

Ob. 1.2 *ff*

Cl. 1.2 (Bb) *ff*

Bsn. 1.2 *ff*

1.2.3.4 (F) *ff*

1.2 *ff*

Tr. (Bb) 3 *ff*

Tbne. 1.2 *ff*

Tuba *ff*

Perc. S.D. *f* *cresc.* *ff*

Large Cym.

a tempo **180**

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vc. *arco* *ff*

Db. *arco* *ff*

poco a poco - rallent. al - Meno mosso, $\text{♩} = 69$

Fl. I

Ob. I

Hn. I (F)

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

f *dim.*

p

mp

189 Poco più mosso, $\text{♩} = 76$

Fl. I

Ob. I

Cl. I (B♭)

Bsn. I

Hn. I (F)

1

Tbnc.

2

Solo Vla.

189 Poco più mosso, $\text{♩} = 76$

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

accelerando ----- *a tempo* (♩ = 76)

CL. I (B♭)

Solo Vla. *p* *cresc.* *f* *espr.*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

195

Bsn. I

Hn. (F) *con sord.* *p* *dim.* *a 2*

2.4

Solo Vla. *dim.* *pp*

195

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

dim.

poco a poco -----

CL. I (B♭)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

dim. *ppp*

rall. ----- a tempo accel. ----- al Tempo I (♩ = 100)

205

Picc.
 1
 Fl.
 2
 Ob. 1.2
 1
 Cl. (B♭)
 2
 Bsn. 1.2
 1
 Hn. (F)
 2.4
 Tr. (B♭)
 2
 Solo Vla.

rall. ----- a tempo accel. ----- al Tempo I (♩ = 100)

205

VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

(Ob. 2 plays in C. Ang.)
 sub. pp
 poco f
 pp
 f
 ff
 sub. pp

Hn. 1 (F) *poco rit.*

Solo Vla.

221 *a tempo, ♩ = 96-100* *poco allarg.* - - - - -

Fl. 1.2 *fp* *ppp morendo*

Cl. 1.2 (B♭) *ppp morendo*

Hn. 4 (F) *con sord.* *ppp morendo*

1 *con sord.* *p* *dim.* *pp*

Tr. (B♭) *con sord.* *p* *dim.* *pp*

2.3 *con sord.* *p* *dim.* *pp*

Timp. *mp* *dim.* *p*

Solo Vla. *mp* *fp* *morendo* (ca. 10' 30")

228
(Ritornello)
Parlando, ♩ = 66

Bsn. 1 *f*

2 *f*

Hn. 1.2.3 (F) *f* *senza sord.*

Solo Vla. *f*

1. *mf* *cresc.* *ff*

2. *mf* *cresc.* *ff*

(F) *mf* *cresc.* *ff*

Vla. *mf* *cresc.* *ff*

238 *colla parte* (muta in Ob. 2)

Eng. *ff* *dim.* *pp*

Bb) *ff* *dim.* *pp*

1. *ff* *dim.* *pp*

Bsn. 2. *ff* *dim.* *pp*

3 (F) *ff* *dim.* *pp*

o Vla. *ff* *dim.* *pp*

lo Vla. *mf* *cresc.* *ff*

lo Vla. *ff* *molto rit.* *pp* *attacca*

II

Lento, $\text{♩} = 48$

Piccolo *pp*

Flute 1.2 *ppp*

Clarinet 1.2 (B♭) *ppp*

Horn 1 (F) *con sord. ppp*

Solo Viola *p semplice mp*

Lento, $\text{♩} = 48$

Violin I *con sord. pp*

Violin II *con sord. pp*

Viola *con sord. pp*

Violoncello *con sord. pp*

Doublebass *con sord. pp*

poco rall. 12 a tempo rall.

Solo Vla. *5 cresc. mf*

VI. I

VI. II

Vla. div. *pp*

Vc. *div. pp*

Db. *pp*

a tempo 23

1. I. 2. *pp* *p*

3. I. 2. *ppp*

(Bb) *pp* *p*

3sn. I *ppp*

Vla. *pp espr.* *f*

a tempo

VI. I *div.* *pp*

VI. II *div.* *pp*

Vla. *div.* *pp*

Vc.

Db.

poco a poco stringendo 30 **agitato, $\text{♩} = 80$**

Vla. *cresc.* *f*

VI. I *senza sord. div. a3*

VI. II *senza sord.*

Vla. *senza sord.*

Vc. *senza sord. p cresc.*

div. *senza sord. p cresc.*

Db. *senza sord. p cresc.*

34

Solo Vla.

VI. I
div. a 3

VI. II

Vla.

Vc.

Tr. 1.2.3 (B♭)

(senza sord.) poco a

Solo Vla.

VI. I
div. a 3

VI. II

Vla.

Vc.

poco accel. 40 Tempo I (♩ = 48)

1.3
Hn. (F)

2.4

(1. senza sord.)
(4. senza sord.)

Tr. 1.2.3 (B♭)

Perc.

Triangle (very thin metal beater)

Solo Vla.

poco accel. 40 Tempo I (♩ = 48)

poco f

VI. I
con sord. (unis.)

VI. II
con sord. pp

VI. II
con sord. pp

Vla.
con sord. pp

Vc.
con sord. pp

Db.
con sord. pp

(Ritornello)

♩ = 66

poco a poco accelerando _ _ _

♩ = 60

Bsn. I.2

pp *p* *poco a poco accelerando*

Solo Vla.

p *cresc.* *f*

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

p

Db.

(accel.) 58

1.3 Hn. (F) *f* *a2*

2.4 *f* *a2*

Tbne. 1.2 *f* *a2*

Tuba *f*

Timp. *f*

Solo Vla. *f*

(accel.) 58

VI. I *f* senza sord. pizz.

VI. II *f* senza sord. pizz.

Vla. *f* senza sord. pizz.

Vc. *f* senza sord. pizz.

Db. *f* senza sord. pizz.

(ca. 4' 15")

(accel.) 58 *al.*

1.3 Hn. (F) *f* *a2* 1. *dim.*

2.4 *f* *a2* 2. *dim.*

Timp. *f* *dim.*

Solo Vla. *f*

(accel.) 58 *al.*

VI. I *f* (pizz.)

VI. II *f* (pizz.)

Vla. *f* (pizz.)

Vc. *f* (pizz.)

Db. *f* (pizz.)

68 Scherzo, $\text{♩} = 116-120$

1
Bsn.

2

Vla.

VI. II

Vla.

77

1
Bsn.

2

Vla.

VI. II

Vla.

imp.

Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

cresc.

f

(pizz.)

f

(pizz.)

f

84

1
Hn. (F)

2

1
Tr. (Bb)

2

Timp.

This system contains the first four staves of the musical score. The first two staves are for Horns in F (Hn. (F)), with parts 1 and 2. The next two staves are for Trumpets in B-flat (Tr. (Bb)), with parts 1 and 2. The fourth staff is for Timpani (Timp.). All parts begin at measure 84, marked with a box containing the number 84. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

84

(pizz.)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

This system contains the next four staves of the musical score. The first two staves are for Violins I and II (VI. I, VI. II). The third staff is for Viola (Vla.). The fourth staff is for Violoncello (Vc.). The fifth staff is for Double Bass (Db.). All parts begin at measure 84, marked with a box containing the number 84. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The Violin I part has a *(pizz.)* (pizzicato) marking.

1
Hn. (F)

2

1
Tr. (Bb)

2.3

(f)

(f)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

This system contains the next four staves of the musical score. The first two staves are for Horns in F (Hn. (F)), with parts 1 and 2. The next two staves are for Trumpets in B-flat (Tr. (Bb)), with parts 1 and 2.3. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The Trumpet 2.3 part has a *(f)* marking.

Ob. 1.2 ^{a2} [93]

Bsn. 1.2 ^{a2} *f*

Tr. (B♭) 1 2.3

VI. I [93]

VI. II

Vla. *arco* *mf*

Vc. *arco* *mf*

Db.

Ob. 1.2 *accel.* *al*

Bsn. 1.2 *f*

Timp.

Perc. *S.D.* *mf* *accel.* *al*

VI. I *arco* *f*

VI. II *arco* *f*

Vla. *v* *f*

Vc. *v* *f* *arco* *f*

Db. *arco* *f*

attacca
(ca. 45")

III (Finale)

Allegretto, $\text{♩} = 132-138$

Optional repeat (once only)

1.3
Horn (F)

2.4
Trumpet (B♭)

1
2.3
Trombone

1
2
Tuba

Timpani

Percussion S.D.

Solo Viola

Allegretto, $\text{♩} = 132-138$

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Doublebass (arco) pizz.

Optional repeat (once only)

The musical score is written for a full orchestra. The brass section (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) plays a melodic line with dynamics *f* and *p*. The woodwinds (Timpani, Percussion) provide rhythmic support. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Doublebass) play a pizzicato accompaniment with dynamics *f* and *p*. The Solo Viola has a melodic line with dynamics *pizz.* and *f*. The Doublebass has a melodic line with dynamics *f* and *p*. The score includes an optional repeat section for the brass and woodwinds.

II

Picc.

Fl. I, 2

Ob. I, 2

o Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

22

Picc.

Fl. I, 2

Ob. I, 2

o Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

The image displays two systems of a musical score, likely for a symphony. The first system, labeled 'II', covers measures 11 through 15. The second system, labeled '22', covers measures 22 through 26. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I, 2), Oboes I and II (Ob. I, 2), Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Piccolo part features a melodic line with a forte dynamic (f) and a second ending marked 'a 2'. The Flute and Oboe parts also have melodic lines with forte dynamics. The Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass parts provide a harmonic and rhythmic foundation with various patterns and dynamics.

30

Picc.

Fl. 1.2 (a 2)

Ob. 1.2 (a 2)

Cl. 1.2 (Bb)

Bsn. 1

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

30

1. 1.2 (Bb)

Bsn. 1

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

41

Fl. I, 2 *a2*

Bsn. I

Solo Vla. *poco f*

VI. I *pizz.*

VI. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Db. *pizz.*

Solo Vla. *f* *poco allarg.* *al-*

VI. I *(pizz.)* *arco*

VI. II *arco*

51 *Poco meno mosso, ♩ = 120-126*

Ob. 1, 2 *a2*

I. 1, 2 (B♭)

Bsn. 1, 2 *a2*

Perc. *S.D.*

51 *Poco meno mosso, ♩ = 120-126*

VI. I *arco*

VI. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Db. *arco*

57

Picc. *ff*

Fl. 1.2 *ff*

Ob. 1.2 *ff*

Cl. 1.2 (Bb) *ff*

Bsn. 1.2 *ff*

2 *f*

Hn. (F) *f*

4 *f*

Tr. 2.3 (Bb) *ff*

Tbne. 2 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

S.D. *ff*

Perc. *ff*

Lrg. Cym. crash

57

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *f*

Vc. *f*

Db. *f*

Poco più mosso, $\text{♩} = 126-132$

Ob. I

Bsn. I

Hn. I (F)

Tr. I (B♭)

Tbne. I

Solo Vla.

Bsn. I

Tr. I (B♭)

Solo Vla.

accel. ——— al -- Tempo I ($\text{♩} = 132-138$)

Fl. I, 2

Ob. I, 2

Cl. I, 2 (B♭)

Bsn. I

Hn. I, 2 (F)

Tr. I (B♭)

Solo Vla.

accel. ——— al -- Tempo I ($\text{♩} = 132-138$)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

90

97

10

105

137

125

Fl. I

Ob. I

Cl. I (B♭)

Bsn. I

Solo Vla.

Harmonics*

f marc.

125

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

(sul IV)

sempre marc.

135

Fl. I

C. Ang.

Cl. I (B♭)

Bsn. 1,2

Solo Vla.

135

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

*) This direction is as it appears in the composer's sketch.

143 (mutes in Ob. 2)

C. Ang. (a 2)

Bsn. 1.2

Hn. I (F)

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Ob.

151

Fl. I

Cl. I (Bb)

Bsn. 1.2

Hn. I.3 (F)

Tr. I (Bb)

Tbne. 1.2

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

151

139

159

[169] accei. - - - - -

FL. 1.2 (a 2) G.P. (a 2)

Ob. 1.2 (a 2) (Ob. 2 muta in C. Ang.)

Cl. (Bb) 1 2

Bsn. 1.2

Hr. (F) 1.3 2. 1. senza sord. a 2

Tr. 3 (Bb) 2.4

Tbne. 1.2

Tuba

Timp.

accei. [169] G.P.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc. arco

Db. arco

178

al - Tempo I (♩ = 132 - 138)

Fl. 1.2
cresc. *f*

Cl. (B♭)
1 cresc. *f*
2 cresc. *f*

Bsn.
1 *f* cresc. *f*
2 *f* cresc. *f*

Hn. (F)
1.3
2

Tr. 1 (B♭)
f dim. *f*

Tbnc. 1.2
mp *p*

Tuba
mp *p*

Solo Vla.
f

178
al - Tempo I (♩ = 132 - 138)

VI. I
cresc. *f* *sol IV*

VI. II
cresc. *f*

Vla.
cresc. *f*

Vc.
cresc. *f*

Db.
cresc. *f*

4

185 (Bsn. 2 muta in D. Bsn.)

Bsn. 1.2

1.3 Hn. (F)

2.4

Fr. I (Bb)

Tbnc. 1.2

Tuba

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

185

2.

4. con sord.

mf

dim.

mp

cresc.

p

191

Ob. I

..2 (Bb)

Bsn. I

Solo Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

191

mp

cresc.

This image shows a page from a musical score for 'The Marriage of Figaro', specifically measures 198 through 205. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Fl. 1.2, C. Ang., Cl. 1.2 (B♭), Hn. 1.3 (F), Tr. 1 (B♭), and Solo Vla. The second system includes parts for VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Db. The music is written in 17th-century style notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *sub. p* (subito piano). A rehearsal mark '198' is placed at the beginning of the first system, and another '205' is placed at the end of the second system. The Solo Vla. part features a prominent melodic line with many sixteenth notes. The woodwind and string parts provide harmonic support with sustained notes and occasional melodic fragments.

Fl. 1,2

Cl. 1,2 (B♭)

Solo Vla.

poco a poco accel.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

mp cresc.

mp cresc.

mp cresc.

213

al - Allegro molto, ♩ = 144 - 152

213

al - Allegro molto, ♩ = 144 - 152

221

221

*) *Erederi?* (original?): the composer did not make a final decision between these two versions.

This page of the musical score contains the following staves and markings:

- Picc.**: Piccolo
- Fl. 1.2**: Flutes 1 and 2
- Ob. 1.2**: Oboes 1 and 2
- 1.2 (Bb)**: Horns 1 and 2 in B-flat
- 1.3**: Horn 3
- Hn. (F)**: Horn in F
- 2**: Second part of the Horn in F
- Solo Via.**: Solo Viola
- VI. I div.**: Violin I, divided
- VI. II div.**: Violin II, divided
- Via.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Db.**: Double Bass

Key markings and dynamics include:

- 247**: Measure number in a box at the top right.
- mf. marc.**: mezzo-forte, marcato (repeated in several staves)
- f. marc.**: forte, marcato
- mf**: mezzo-forte
- f**: forte
- ppoco**: poco (written below the Solo Viola staff)
- cresc.**: crescendo (written below the Solo Viola staff)
- fmp**: fortissimo più pesante (written in the Violin I and II staves)
- 3**: Triplet markings in the Viola, Violoncello, and Double Bass staves.

allargando - - - - - $(\text{♩} = 72)$ molto a tempo

251

Picc. *ff. marc.*

Fl. 1.2 *a 2 ff. marc.*

Ob. 1.2 *a 2 ff. marc.*

Cl. 1.2 (B♭) *a 2 f. marc. ff. marc.*

Bsn. 1 *ff. marc.*

D. Bsn. *ff. marc.*

Hn. (F) *a 2 (2.) a 2 (4. senza sord.) cresc. ff.*

Tr. 1.2.3 (B♭) *a 3 ff. marc.*

Tbne. 1 *ff. marc.*

Tbne. 2 *ff. marc.*

Tuba *ff. marc.*

Perc. *Lrg. Cym. crash B.D. ff.*

Solo Vla. *ff. cresc.*

251

VI. I *uniso. p cresc. ff. pizz. mp*

VI. II *uniso. p cresc. ff. pizz. mp*

Vla. *cresc. ff. pizz. mp*

Vc. *cresc. ff. pizz. mp*

Db. *cresc. ff.*

Picc.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl. (Bb)

Bsn. 1

D. Bsn.

Hn. (F) 1.3

2.4

Tr. (Bb) 1

2.3

Tbnc. 1

2

Tuba

Timp.

Viol. & Vla.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

Reproduced and printed by
Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

(ca. 4' 00")
(Total duration: ca. 20' 25")