

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**MÜZİKTE ULUSALCILIK BAĞLAMINDA BELA BARTOK'UN ROMEN HALK
DANSLARI**

Hazırlayan
Roza AKIN

Danışman
Doç. Aslı TUNCAY

İzmir/ 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Müzikte Ulusalılık Bağlamında Béla Bartók’un Romen Halk Dansları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02.06.2020

Roza AKIN

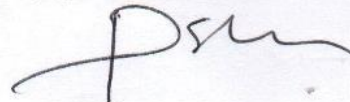


TUTANAK

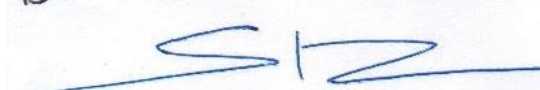
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 17/06/2020 tarih ve 14 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9. maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Roza AKIN**'ın **Müzikte Ulusalcılık Bağlamında Bela Bartok'un Romen Halk Dansları** konulu tezi incelemiş ve aday 01/07/2020 tarihinde, saat 15.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 108 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

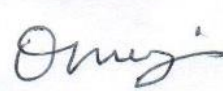
BAŞKAN

Doç. ASLI TUNCA


ÜYE

Doç. SİNAN DİZMEN


ÜYE

Doç. Dr. ONUR NURCAN


ÖZET

Bu araştırmada, piyanist, besteci ve etnomüzikolog kimliği ile 20. yüzyıl müziğinin önde gelen temsilcilerinden olan Béla Bartók'un ulusalcılık kavramı çerçevesinde müziğe kattığı değerler ile başlıca eserlerinden olan “Romen Halk Dansları” işlenmiştir.

Çalışmada, öncelikle müzik öğrencilerine, genç sanatçı adaylarına ve etnomüzikolojik araştırmalara yönelen müzisyenlere, Bartók aracılığı ile halk müziğinin derinliklerinde saklı olan zenginliğin önemini göstermek ve uluslararası çoksesli müziği kavramada halk müziğinin ne denli önemli bir yere sahip olduğunun anlaşılmasına katkı sağlaması hedeflenmiştir. Ayrıca 1936 yılında ülkemize gelerek verdiği konserler, düzenlediği konferanslar, yaptığı incelemeler ve derlemeler ile Türk müzik kültürüne büyük katkılar sağlamış olan bestecinin, ülkemiz insanları tarafından tanınmasına yardımcı olması da amaçlanmıştır. Son olarak, ulusları ayırt edici özelliklerine ulaştırmayı hedefleyen ulusalcılık bağlamında yerel tınılarla evrensel bir anlatım yaratma amacını taşıyan besteci Béla Bartók'un ünlü eseri “Romen Halk Dansları”nı bestecinin kendine has besteleme stilinin ayrıntılarını göstererek tanıtmak amaçlanmıştır.

Dört bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, Béla Bartók'un yaşam öyküsü anlatılmıştır. İkinci bölümde, ulusalcılık kavramı genel tanımlarıyla açıklandıktan sonra, ulus devlet olma yolunda, dünyada meydana gelen sanayi, bilim ve teknik alanlardaki gelişmelerden söz edilmiştir. Ayrıca, aydınlanma sürecinde meydana gelen ve tüm dünyayı etkileyen ihtilal ve devrimlerin toplumlara, sanata ve müziğe etkileri de irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ulusların kendilerine has tüm özelliklerini yansıtan halk müziği kavramı tanımlanarak bu bağlamda Béla Bartók'un Macar halk müziğine katkıları, yaptığı çalışmaların ayrıntılı anlatımıyla ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise Bartók'un müzik stili ve altı danstan oluşan ünlü eseri “Romen Halk Dansları” orijinal nota örneklerini içeren şekillerin de sunumuyla incelenmiştir. İncelemenin detaylarında, dansların konusu, anlamı, besteleme stili, kullanılan artikülasyon işaretleri, modlar, kadanslar, müzikal cümlelerin oluşumu gibi bilgiler yer almaktadır.

ABSTRACT

This research is focused on Béla Bartók's – one of the leading representatives of the 20th century music, a pianist, composer and an ethnomusicologist – “Romanian Folk Dances”, which is one of his prominent works, within the scope of nationalism as an important concept of his century.

The aim of the study is to show the importance of the richness hidden in the depths of folk music and to understand the importance of folk music in understanding international polyphonic music through Bartók, primarily for music students, young artist candidates and musicians who are oriented towards ethnomusicological research. It is also aimed to help the composer, who made great contributions to the Turkish music culture with his concerts, conferences, reviews and compilations upon his visit to our country in 1936, to be known by the people of this country. Finally, it is aimed to introduce the famous work “Romanian Folk Dances” of the composer Béla Bartók, which aims to create a universal expression with local timbres in the context of nationalism that intent nations to convey their distinctive features, by showing the details of the composer's unique composing style.

In the first part of this study, which consists of four parts, the life story of Béla Bartók is told. In the second part, after explaining the concept of nationalism with its general definitions, developments in the fields of industry, science and technical in the world are mentioned. In addition, the effects of revolution and reforms that occurred in the process of age of enlightenment and affecting the whole world on societies, art and music are also examined. In the third section, the concept of folk music reflecting all the characteristics of the nations is defined, and Béla Bartók's contributions to the Hungarian folk music is discussed in detail with his works. In the fourth section, Bartók's music style and his famous work "Romanian Folk Dances" consisting of six dances are examined with the presentation of the original score samples. The details of the review include information such as the subject of the dances, its meaning, composing style, the articulation marks used, modes, cadences, and the formation of musical phrases.

ÖNSÖZ

Béla Bartók, 20. yüzyılda çağdaş müziğin önemli temsilcilerinden biri olmuş, yerel halkların müzik geleneklerini hümanist yaklaşımıyla derleyerek birbirinden farklı ülkelerin sanatsal gelişimine ciddi katkılar sunmuştur. Bartók, halk müziğinin kolektif yapısını önemseyerek bizzat yerel halkın hayatlarına gözlemci ve derlemeci olarak nüfuz eden bir çalışma yöntemi sergilemiş, halk ezgilerinin zengin koleksiyonuna böylece ulaşmış, müziğin evrensel boyutta halklar arasındaki geçiş özelliğini de ortaya çıkarmıştır. Yaşadığı çağın kısıtlı olanaklarına rağmen sabırla inatçı bir çalışmayı üstlenmiş, müziğin ilksel kaynakları olarak halk ezgilerinin kaybolmaya yüz tutmasına izin vermemiş, tarihe kalıcı eserler bırakmıştır. Halk ezgilerinin tüm müzik dinamiklerini kullanarak sunduğu eserler ve özel olarak Romen Halk Dansları eseri besteciye özellikli kılmıştır.

Bu çalışmada, ulusal müziğin temellerini ortaya çıkarıp, bunu müziğin gelişme dinamikleri olarak kullanıp eserlerinde harmanlayan Bartók'un, bir besteci olarak eser yaratma süreci, bu sürece yön veren çalışma yöntemi ve esaslarını açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Bu sayede kendini müzik alanında tanımlayan genç sanatçılara ve etnomüzikolojik araştırmaya yönelen müzisyenlere, Bartók özelinde yoğunlaşarak müziğin gerçekleşme sürecine dair bilgiler sunmak, halk müziğinin derinliklerinde saklı olan zenginliğin önemini göstermek hedeflenmiştir.

Öğrenim hayatım süresince gelişimime katkı sağlayan, belli bir müzik kültürü ve disiplininin yaşamımın odağına yerleşmesini olanaklı kılan tüm hocalarıma, çalışma sürecimiz boyunca bana pozitif yaklaşımıyla yol gösteren, desteğini, bilgi ve birikimini paylaşan sevgili danışmanım Doç. Aslı TUNCAY'a, beni kendi öğrencisi gibi benimseyen, bilgisi, desteği, özverisiyle her zaman yanımda olan ve viyolonsel çalışmalarına büyük katkılar sunan sevgili hocam Doç. Sinan DİZMEN'e, yardımları, desteği ve değerli önerileriyle her zaman yanımda olan sevgili Öğr. Gör. Dr. Ruken ÖZTOPALAN'a, tezime farklı bir açıdan bakmamı sağlayan ve çevirilerime yardımcı olan Arş. Gör. Özden Gülsün KESKİN'e, çalışmamın biçimsel düzeni ile ilgili konularda

yardımlarını esirgemeyen sevgili Öğr. Gör. İlker AKIŞ'a ve sonsuz desteği ile her zaman yanımda olan sevgili aileme en içten teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Roza AKIN



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xii
TABLolar LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	
BÉLA BARTÓK'UN YAŞAMI VE ESERLERİ	4
1.1 Béla Bartók'un Yaşam Öyküsü	5
1.2 Béla Bartók'un Eserleri	9
2. BÖLÜM	
ULUS VE ULUS DEVLETLERİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR	12
2.1 Ulus Tanımı	13
2.2 Ulusalılık.....	13

2.3 Ulus Devletleri Hazırlayan Koşullar.....	15
2.3.1 Rönesans ve Reform.....	15
2.3.2 Rönesans ve Reform Sürecinde Müzik Alanındaki Gelişmeler.....	16
2.3.3 Matbaanın Gelişimi ve Güzel Sanatlara Etkisi	17
2.3.4 Bilimsel Devrimler ve Güzel Sanatlara Etkisi	18
2.3.5 Aydınlanma Felsefesi	19
2.3.6 Fransız Devrimi'nin Toplumsal Hayata Etkileri	20
2.3.7 Fransız Devrimi'nin Müzikteki Yansımaları	20
2.3.8 Avusturya-Macaristan'da 1848 Devrimleri	21
2.3.9 Ulusal Müzik.....	23

3. BÖLÜM

HALK MÜZİĞİ VE BÉLA BARTÓK.....	26
3.1 Halk (Folk) Müziği	27
3.2 Halk Müziği ve Béla Bartók.....	29
3.3 Bartók'un Türkiye'ye Gelişi ve Ülkemizde Yaptığı Çalışmalar	32

4. BÖLÜM

BÉLA BARTÓK'UN MÜZİK STİLİ VE ROMEN HALK DANSLARI	44
4.1 Béla Bartók'un Müzik Stili	45
4.2 Romen Halk Dansları.....	49
4.2.1 Birinci Dans “Bot tánc/Joc cu bâță” (Stick Dance/Sırık Dansı)	50

4.2.2 İkinci Dans “Brâul” (Sash Dance/Kuşak Dansı)	52
4.2.3 Üçüncü Dans “Topogó/Pe loc” (In One Spot/Tek noktada)	52
4.2.4 Dördüncü Dans “Bucsumí tánc/Buciumeana” (Dance from Bucsum/ Bucsum’dan Dans)	53
4.2.5 Beşinci Dans “Román polka/Poarga Românească” (Romanian Polka/Romen Polkası)	54
4.2.6 Altıncı Dans “Aprózó/Mărunțel” (Fast Dance/Hızlı Dans)	55
4.3 Romen Halk Danslarının İlk Düzenlemelerindeki Yorum Biçimleri	58
SONUÇ	63
KAYNAKÇA	65
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Bartók karalama defteri	35
Şekil 2- Bartók'un el yazısı “Nenni”	36
Şekil 3- Derlenen “Nenni” çalışmasının notaları	37
Şekil 4- Bartók'un el yazısı “Ağıt”	38
Şekil 5- Derlenen “Ağıt” çalışmasının notaları.....	39
Şekil 6- Bartók'un el yazısı “Karaca oğlan”	40
Şekil 7- Derlenen “Karaca oğlan” çalışmasının notaları	41
Şekil 8- Bartók'un el yazısı “Dadal oğlu”	42
Şekil 9- Derlenen “Dadal oğlu” çalışmasının notaları.....	43
Şekil 10- Romen Halk Dansları, No:1, 1-10. ölçüler	50
Şekil 11- Romen Halk Dansları, No:2, 1-10. ölçüler	52
Şekil 12- Romen Halk Dansları, No:3, 1-12. ölçüler	52
Şekil 13- Romen Halk Dansları, No:4, 1-9. ölçüler	53
Şekil 14- Romen Halk Dansları, No:5, 1-10. ölçüler	54
Şekil 15- Romen Halk Dansları, No:6, 1-13. ölçüler	55
Şekil 16- Romen Halk Dansları, viyolonsel ve piyano düzenlemesi kapak bilgisi.....	58
Şekil 17- Joseph Szigeti'nin Joc cu bâță dansı.....	59
Şekil 18- Zoltán Székely'nin Joc cu bâță dansı	61
Şekil 19- Analitik semboller için açıklama.....	62

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1- Béla Bartók’un portresi	5
Fotoğraf 2- Béla Bartók’un fonograf ile çalışma anlarından bir görsel.....	31
Fotoğraf 3- Béla Bartók ve Ahmed Adnan Saygun.....	33
Fotoğraf 4- Béla Bartók’un derleme çalışmaları seyahati	34

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1- Béla Bartók’un Eserleri	9
Tablo 2- Romen Halk Danslarının “Tempo-Donanım-Form ve Mod” Analiz Tablosu	56

KISALTMALAR

Sz. : Szöllösy

sf : Sforzando

vb. : ve benzeri.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi, birbirinden farklı toplumsal ilişkilerin biçimlendiği farklı tarihsel evrelerden geçmiş, her bir tarihsel evrede mevcut toplumsal sistem kendisiyle uyum halinde kültürel gelişmelere kaynaklık etmiştir. Kültürün gelişimi ve değişkenliği insanlık tarihinin gelişimine paralel olarak gerçekleşmiş, toplumlar tarihi günümüze kadar farklı toplumsal sistemler (ilkel toplum, köleci toplum, feodal toplum, kapitalist toplum, sosyalist toplum) olarak birbiri ardına evrilmiştir. Bu toplumsal değişim-dönüşüm süreci Mehmet Kaygısız'ın özlü anlatımında: “Kültür yoktan var edilmez. Eskinin bağrından çıkar, filizlenir, gelişir ve yeniyi yaratır. İnsan düşüncesinin bütün ürünleri bir öncekinin eleştirici bir şekilde özümsemesinden oluşur. Örneğin: Sanatta, Rönesans, barok'u; barok, klasiği; klasik, romantizmi; romantizm, modern sanatları yarattı” şeklinde ifade edilmiştir (Kaygısız, 2009: 23).

Kültürün başlıca bir bileşeni olarak müzik, tüm tarihsel dönemlerde insanoğlunun gelişimiyle birlikte var olmuş, duygular müzik yoluyla dile getirilmiş, insanların neşeleri, üzüntüleri, kızgınlıkları, inançları, başarıları müziğin doğuşuna kaynaklık etmiştir.

Müziğin oluşturulması sürecinde, doğa, toplum ve kültür gibi faktörlerin besteci üzerindeki etkileri, bestecilerin bu süreçte hangi kaynaklardan beslendiği ve hangi araştırmalara yöneldiği bilgisine Béla Bartók üzerinden inceleme yapılarak ulaşmak istenmiştir.

Toplumların gelişim sürecinde içinden geçilen tarihsel-politik dönemler çeşitli değişimlere kaynaklık edebilecek veriler ortaya koymaktadır. Batıda dinsel alanda boy gösteren reformlar, sanayideki gelişmeler, Fransız Devrimi gibi önemli tarihsel uğraklar ulusal bilinci tetiklemiş ve halkın tüm bu süreçlerde burjuvazinin yanı sıra kendi kültürü ve politik tutumu ile belli bir saf tutmasına yol açmıştır. Bu nedenle ulusalcılık ve ulusal müzik etraflıca araştırılıp, tarihsel verilerin detaylı bir şekilde ortaya konulması hedeflenmiştir. Çalışma özelinde halkın tarihsel bir özne olarak politik katılımının kültürel yaşam üzerinde etkisi ve bunun halk müziği ile klasik batı müziği arasındaki kaynaşmayı nasıl sağladığı incelenecektir.

Literatür taraması ve doküman analizi ile oluşturulacak olan bu çalışmada, Bartók aracılığı ile ulusalcılık kavramını ayrıntılı işleyip, bu kavram çerçevesinde ulusların halk müziklerinin önemini göstermek ve uluslararası çoksesli müziği kavramada halk müziğinin ne denli önemli bir yere sahip olduğunun anlaşılmasına katkı sağlamak hedeflenmiştir. Ülkemize gelerek verdiği konserler, düzenlediği konferanslar, yaptığı incelemeler ve derlemeler ile Türk müzik kültürüne de büyük katkılar sağlamış olan bestecinin, ülkemiz insanları ve yetişen yeni nesil tarafından tanınmasına yardımcı olma amacının yanında, ulusalcılık bağlamında yerel tınılarla evrensel bir anlatım yaratma amacını taşıyan besteci Béla Bartók'un, ünlü eseri "Romen Halk Dansları"nı onun kendine has besteleme stilinin ayrıntılarını açıklayarak tanıtmak amaçlanmıştır.

Dört bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, Béla Bartók'un yaşam öyküsü anlatılacak; ikinci bölümde, ulusalcılık kavramı üzerinde durulacak; üçüncü bölümde halk müziği kavramı tanımlanarak Bartók'un Macar halk müziğine katkıları ele alınacaktır. Dördüncü bölümde ise Bartók'un müzik stili ve altı danstan oluşan ünlü eseri "Romen Halk Dansları" orijinal nota örneklerini içeren şekillerin de sunumuyla incelenecektir.

Müziğin gelişimini anlamak antropoloji (insanbilimi), arkeoloji ve etnomüzikolojiden yararlanmakla mümkün olmuş, böylece müzik tarihine bütünlüklü bir bakış gerçekleştirilmiştir (Say, 2006: 21). Besteci olmasının yanı sıra aynı zamanda bir etnomüzikolog olan Béla Bartók halk ezgilerini derleme sürecinde yöre halkının yaşam biçimlerinin ezgilere yansımaları da dikkate almıştır.

Çağdaş müziğin önemli temsilcilerinden olan Bartók, halk müziğine yönelerek belki de diğer bestecilerin o zamana dek bilgisine sahip olmadığı pek çok ezgi ve şarkıları inceleyip derleyerek gün ışığına çıkarmış, halk şarkılarına kalıcı bir nitelik kazandırmıştır. Bu durum Bartók'un besteci, müzisyen kişiliğini karakterize eden, onu diğer bestecilerden farklı kılan bir özelliği olmuştur. Macaristan sınırları içinde çalışmayla yetinmeyip, farklı ülke halklarının müziklerini de yerinde araştıran, kayıtlarını alıp derleme çalışmaları yapan besteci, denilebilir ki, tarihsel bir görev üstlenmiştir. Derleme yaptığı coğrafyanın sadece müziğini değil, o müzik üzerinde etkisi olan halkın

somut yaşam biçimi ve sosyal koşullarını da dikkate alarak çalışmalarını derinleştiren sanatçı, bu yapısıyla etnomüzikoloji alanında ders verici nitelikte bir çalışma tarzı sunmuştur. Alman müzikolog Alfred Einstein “Béla Bartók, kültür tarihinde ilkel ve sanatsal başlıkların müziksel anlatım olanakları yolunda sentezini yapan ilk sanatçıdır” derken Bartók'un müzik tarihinde edindiği önemli yere vurgu yapmıştır (Yener, 1981:19).

1848 Macar devriminin halk kahramanı Lajos Kossuth için yazdığı eserinde Macar halkıyla aidiyet duygularını dışa vuran Bartók, ulusal müziğin temeli olarak halk müziğini önemsemiş, farklı ülkelerin halk müziklerini derleme çalışmasıyla müziğe evrensel boyutta değer katmayı amaçlamış bir besteci, bir etnomüzikolog kimliğiyle anlaşılması gereken özgün bir müzik adamı olarak 20. yüzyılda yerini almıştır. Macaristan'dan sonra Cezayir, İspanya, Portekiz, Fas, Romanya, Yugoslavya, Türkiye ve daha birçok ülkenin geleneksel melodileri ve ritimlerini araştırma gezilerinin konusu yapmış, Doğu Avrupa halkları ile Asya ve Arap halklarının müziklerinin birbirleri arasındaki ilişkilerini ve etkileşimlerini açığa çıkarmayı hedeflemiştir.

Müzik literatüründe ulusal müzikten söz edilince ilk akla gelen isimlerden olan Béla Bartók, evrensel çoksesli müzik alanında kendi stilinde yer alan birçok özelliği de üretimine katarak özgün eserler oluşturmuş, klasik müzik repertuvarına önemli katkılar sunmuştur. Bu nedenle, çalışmalarıyla özgün bir kimlik sergileyen Bartók'u anlamak, müzik tarihini ve literatürünü kavramak açısından oldukça önemlidir.

1. BÖLÜM

BÉLA BARTÓK'UN YAŞAMI VE ESERLERİ

1. BÖLÜM

BÉLA BARTÓK'UN YAŞAMI VE ESERLERİ

1.1 Béla Bartók'un Yaşam Öyküsü



Fotoğraf 1- Béla Bartók'un portresi

20. yüzyıl müziğinin önde gelen temsilcilerinden olan piyanist, besteci ve etnomüzikolojinin¹ kurucularından biri olarak tanınan Béla Bartók, 25 Mart 1881'de Nagyszentmiklós'ta doğmuştur. O günlerde Macaristan sınırları içinde olan Nagyszentmiklós, şu an Romanya'nın sınırları içindedir ve Sannicolau Mare adını almıştır. Babası Béla Bartók bir tarım okulunun müdürlüğünü yapmış, aynı zamanda amatör olarak müzikle uğraşmış, amatör orkestralarda viyolonsel çalmıştır. Annesi Paula

¹ Etnomüzikoloji: Kent dışı bölgelerde ağızdan ağıza geçerek yaşayan müzik, çalgılar ve dansla, ülkelerin yerel müziğiyle ilgilenen müzik dalı.

Voit ise iyi bir seviyede piyano çalıcısı olup, müzik öğretmenliği yapmıştır. Müzikle iç içe olan bir ailede dünyaya gelen Bartók'a babasının adı verilmiştir (Saydam, 1989:161).

Böyle bir ortamda bestecinin üstün müzik yeteneği hızlıca keşfedilmiştir. Çocukluğu hastalıklarla geçen Bartók, 5 yaşına girdiğinde annesiyle piyano çalışmalarına başlamıştır. Bartók'un babasının beklenmedik ölümüyle ailesi zor duruma düşmüştür. Annesi, Béla ve kız kardeşi Elza'nın tüm sorumluluğunu üstlenmiştir (The New Grove Modern Masters, 1984: 1).

Bartók ilk bestelerini 9 yaşındayken yapmaya başlamış, 1891'de yazdığı *Radegundi Visszhang* parçasını babasıyla geçirdiği yaz tatillerine ithafen bestelemiş, coğrafya derslerinden esinlenerek ise *Duna Folyasa* eserini yazmıştır (The New Grove Modern Masters, 1984: 1-2).

Bartók'un öğrencilik yılları ve yaşamı hem aile durumu hem de ulusal sınırların değişmesinden dolayı Ukrayna, Romanya, Bratislava, Transilvanya olmak üzere 4 farklı şehirde geçmiştir. Bartók birbirinden farklı şehirlerde ve okullarda müzik eğitimi almasının yanı sıra, yeni besteler üretmeye ve resitaller vermeye başlamıştır. Alanındaki başarısı sayesinde 1899 yılında Budapeşte Konservatuvarı'na girmeye hak kazanmıştır. Hans Koessler'den kompozisyon, Istvan Thoman'dan ise piyano dersleri almıştır (Ayan, 2018: XVI-XVII). Wagner, Brahms, List ve R.Strauss'un, eserlerini tanıma imkanı bulan Bartók bu bestecilerden çok etkilenmiştir. 1903'te Budapeşte Konservatuvarı'ndan mezun olan Bartók, piyano çalarak ve dersler vererek geçimini sağlamıştır (Saydam, 1989:162).

Bartók 1905 yılında Paris'te gerçekleşen uluslararası Rubinstein beste ve piyano yarışmasına katılmıştır. Debussy'nin eserlerinden çok etkilenen sanatçı ülkesine döndüğünde halk şarkılarını araştırmaya karar vermiş, Macar halk müziğinin zenginliğini fark edip önemseyerek, yakın arkadaşı Kodály ile birlikte halk şarkılarını biçimsel ve müzikal olarak incelemişler ve bu konuda çalışmalarını derinleştirmişlerdir. 1906'da Kodály ile birlikte 20 halk şarkısını tekrar düzenleyip, bir derleme yayınlamışlardır (Grolier International Americana Encyclopedia, 1993: 88).

Bu süreç, Bartók'un müzikal görüşlerini oldukça etkilemiştir. Başlangıçta bestecinin halk müziği anlayışı Franz Liszt'in eserlerindeki çingene ezgileriyle sınırlı kalmıştır. Bu yıllarda kendisini Macar milliyetçisi olarak tanımlayan Bartók, 1848 Macar devriminin halk kahramanı Lajos Kossuth'u yüceltmek amacıyla 1903 senesinde ona ithafen yazdığı senfonik şiiri *Kossuth* eserinde benzeri Çingene ezgilerini kullanmıştır. Bartók, gerçek Macar halk müziği ezgileriyle tanıştıktan sonra halk müziği ezgilerini kendi eserlerinde kullanmış ve farklı ezgiler bestelemiştir (Altun, 2007: 11). Sonraki dönemlerinde ise çeşitli halkları ve onların müziklerini tanıdıkça, düşünce yapısı hümanizme doğru evrilmiştir (Müzik Ansiklopedisi, 1992: 159).

Bartók, 1905 yılında Macaristan, Bulgaristan ve Romanya köylerinde yöresel ezgileri araştırmaya başlamıştır. Kayıt altına alıp derlediği, halk müziği örneklerinin, alıştığımız Avrupa müziğindeki armoni kurallarından farklı tekniklerle oluştuğunu tespit etmiş ve bestelerinde halk müziği öğelerini kullanmıştır. Bartók, eserlerinde Macar halk müziğine özgü tınılar yaratmak ve ulusal bir müzik stili oluşturmayı amaçlamıştır. Eserlerinde kendi halkından ve ülkesinden tınılara rastlanır, bu durum onun eserlerinin 20. yüzyıl müziğinde büyük bir etki uyandırıp, dikkat çekmesini sağlamıştır (Temel Britannica, 1992: 48).

Bartók 1907 senesinde Budapeşte Konservatuarı'nda Profesör olarak çalışmaya başlayarak, 1909 senesinde Marta Ziegler ile evlenmiş ve küçük oğlu Béla doğmuştur. "Bu arada önemli bestelerini yapmıştır: *"Mavi Sakal Şatosu, Tahtadan Oyma Prens, Harikulade Mandaren, İkinci Suit, Birinci Kuartet, İki Hayal"* (Ayan, 2018: XVII).

Bartók, halk müziği araştırmalarına komşu ülkelerde de devam etmiştir. Slovakya, Romanya, Sırbistan ve Bulgaristan köylerini dolaşmış ve o zamanların ses kayıt cihazı olan fonograf ile kayıtlar almıştır. İzine çıktığı zamanlarda da Türkiye, Güney Afrika, Arabistan'ı dolaşarak oradaki halk müziklerini yerinde tanımış ve incelemiştir (Saydam, 1989:162-163).

Bartók, bu araştırmalarına devam ederken 1908'de *op. 5, 2 büyük orkestra eseri, op. 7 1. Yaylı çalgılar dörtlüsünü*, 1914 ile 1916 arasında *op. 13 Tahtadan Yontma Prens*

adında 2 balesini, 1918’de *op.19 Der Wunderbare Mandarin* dans müziğini ve birçok bestelerini üretmiştir (Saydam, 1989: 163).

1914'te 1. Dünya Savaşı’nın başlaması ile Bartók kabuğuna çekilmiştir. Sonraları ruhsal dinginliğe ulaşan Bartók, serbest çokseslilik ve sıra dışı bir armoni kullandığı yenilikçi düşünceyle *Orman Prensi* adlı balesini ve *İkinci Kuartet*’ini bestelemiştir. Ardından besteci ve müzikolog kimliğinin ışığında, *Danslar Suiti*, *İki Tel Kuarteti*, *On dört Bagatel*, *On dört Ninni*, *Allegro Barbaro* eserlerini bestelemiş, Macar ve Romen halk türkülerinden başarılı derlemeler yapmıştır (Ayan, 2018: XVIII).

Béla Bartók 1936 senesinde ülkemizden aldığı davet üzerine Türkiye’ye gelmiştir. Burada bulunduğu süreçte konserler vermiş, konferanslar düzenlemiş, incelemeler ve derlemeler yapmıştır. Türk Beşleri’nden biri olan bestecimiz A. Adnan Saygun ile birlikte Ankara ve Çorum illerinin halk şarkıları üzerine çalışmalar yapmışlar, daha sonra İç Anadolu’ya uzanarak Adana, Mersin, Osmaniye ve yakın civardaki köylerde halktan insanlara bildikleri halk ezgilerini söyletip fonograf ile ses kayıtları almışlardır. Bu kayıtları derleyip notaya dökmüşler, bu kayıtlar ışığında derlemeler yaparak Türk Halk müziğinin ezgilerini inceleme fırsatı bulmuşlardır (Saydam, 1989: 163). Bu derlemelerin bulunduğu kitap Bülent AKSOY tarafından 1991 yılında “*Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*” başlığı ile yayınlanmıştır.

Bartók, 1939 senesinde annesini kaybetmiştir. Bu olayla birlikte kesin olarak ülkesinden ayrılma kararı almıştır. Türkiye’de önceden başlattığı derleme çalışmalarını sürdürmek için Türkiye’ye göç etmeyi düşünmüş, bunun üzerine Adnan Saygun’dan, Türkiye’de mütevazı bir maaş karşılığında müzikolog olarak çalışma imkanı olup olmadığını araştırmasını istemiştir. Saygun, başlarda olumlu dönüşlerde bulunsa da Türkiye’nin siyasi durumlarındaki belirsizliklerden dolayı, Bartók’un Türkiye’ye yerleşme talebine ilgisiz kalınmış ve dönemin uluslararası politik koşullarının da etkisiyle Bartók’un bu isteği gerçekleştirilememiştir (Bartok, 2017:10).

1940’ta 2. Dünya Savaşının başlamasıyla Macaristan’ın politik durumunun belirsizliği ile birlikte Alman faşizmine karşı olan Bartók, ailesiyle beraber Amerika’ya göç etmiştir. New York Columbia Üniversitesi tarafından besteciye doktor unvanı

verilmiştir. Amerika’da büyük bir ilgi ve saygıyla karşılanmasına rağmen maddi olarak sıkıntılı günler geçirmiş, yaşadığı stresle beraber 1942 senesinde hastalanmıştır. Hastalıkla boğuşurken eserlerini bitirmek isteyen Bartók’a oğlu Peter moral vermiş ve destek olmuştur (Saydam, 1989: 164). Hastalığına rağmen Amerika yıllarını yaratıcılıkla geçirmiş, ulusal Macar müziğine olağanüstü eserler bırakmıştır. Bartók, memleketi Macaristan’ı ne kadar özlese ve dönmek istese de bu durum mümkün olmamıştır. New York’ta 1945 senesinde hayata gözlerini yummuştur (Müzik Ansiklopedisi, 1992: 160).

1.2 Béla Bartók’un Eserleri

Besteci, çok sayıda eser bestelemiştir. Tecimer Kasap (2005: 153), Bartók’un pek çok piyano eserinin *Boosey & Hawkes* tarafından yayımlandığını belirterek, Opus numaralarının Op. 20’ye kadar Bartok tarafından verildiğini, András Szöllösy’nin ise Bartok’un diğer eserlerini 1957’de kronolojik ve tematik olarak Sz.² numarası ile sıraladığı bilgisini vermiştir. Bestecinin en bilinen yapıtları türlere göre şu şekilde listelenmiştir:

Tablo 1- Béla Bartók’un Eserleri

Piyano Eserleri
• Dört Parça (1903)
• 14 Bagatel, op.6 (1907)
• İki ağıt, op.8b (1908-1909)
• Çocuklar için (1908-1909)
• Yedi Eskiz, op.9a (1908-1910)
• Dört Ağıt, op.9a (1909-1910)
• Üç Burlesk (Harom burleszk), op.8c (1908-1910-1911)
• İki Roman Dansı, op.8a (1910)

² Sz (Szöllösy) (Katalogu): Kodály’ın öğrencisi, Macar besteci ve müzikolog András Szöllösy’nin Budapeşte’de 1956’da yayımladığı, 1966’da yenilediği, Béla Bartók’un 120’yi aşkın eserini numaraladığı ve kısaca Sz harfleriyle gösterilen katalogu.

• Allegro Barbaro (1911)
• Debutantlar İçin Piyano Müziği, 18 parça (1913)
• Oryantal Dans (1913)
• Romen Halk Havaları Üzerine Sonatin (1915)
• Altı Romen Halk Dansı (1915)
• Romen Noel Şarkıları (1915)
• Piyano için Suit op.14 (1916)
• Üç Macar Halk Şarkısı (1914-1917)
• 15 Macar Köylü Melodisi (1914-1918)
• Üç Skeç, op.18 (1918)
• Sekiz Macar Halk Şarkıları Üzerine Empvizasyon, op.20 (1920)
• Piyano için Sonat (1926)
• Beş Parça: Açık Hava: Davullar ve kavallar, Barkarol, Müzet, Gece Müziği, Kovalama (1926)
• Dokuz Küçük Parça (1926)
• Halk Melodileri Üzerine Üç Rondo (1916-1927)
• Mikrokosmos, 6 kitap halinde hazırlanmış 153 parça (1926-1939)
Oda Müziği Eserleri
• Piyano ve Yaylı Çalgılar için Kuintet (1904)
• İki Keman ve Piyano için Sonat (1921-1922)
• İki Keman ve Piyano için Rapsodi (1928)
• 44 İki Keman için İkili (1931)
• İki Piyano ve Vurmalı için Sonat (1937)
• Keman, Klarnet ve Piyano için Kontrastlar (1938)
• Altı Yaylı Çalgılar için Kuartet
• Solo Keman için Sonat (1944)
Orkestra Müziği Eserleri
• Kossuth (1903)
• İki Orkestra için Suit op.3 ve op.4 (1904-1907)

• İki Görüntü op.10 (1910)
• Orkestra için Dört Parça op.12 (1912)
• Danslar Suiti (1923)
• Yaylı Çalgılar, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta için Müzik (1936)
• Orkestra ve Yaylı Çalgılar için Divertimento (1939)
• Orkestra için Konçerto (1943)
• Romen Halk Dansları (1915)
Solo Çalgı ve Orkestra için Eserler
• Piyano için Rhapsodie, op.1 (1904)
• Piyano için Scherzo, op.2 (1904)
• Piyano için Konçerto No:1 (1926)
• Piyano için Konçerto No:2 (1930-1931)
• Piyano için Konçerto No:3 (1945)
• İki Piyano ve Orkestra için Konçerto (1941)
• Keman ve Orkestra için Rhapsodie No:1 (1928-1929)
• Keman ve Orkestra için Rhapsodie No:2 (1928)
Sahne Eserleri
• Mavi Sakalın Şatosu, op.11 Opera (1911-1918)
• Korunun Prensi, op.13 Bale (1914-1916)
• Harika Mandarin, op.19 Bale Pantomim (1918-1919)
Koro Eserleri
• Dört Eski Erkek Korusu için Dört Eski Macar Popüler Melodisi (1910-1912)
• Dört Ses ile Erkek Korusu için Beş Slovak Popüler Melodiler (1917)
• Dört Ses ve Piyano ile Erkek Korusu için Dört Slovak Popüler Melodisi (1917)
• Köy Sahneleri, Kadın Sesi ve Piyano için Beş Slovak Halk Şarkısı (1924)
• Dört Sesli Karışık Koro için Dört Macar Popüler Melodisi (1930)
• Altı Sesli Erkek Korusu için Altı Şarkı (1932)



2. BÖLÜM

ULUS VE ULUS DEVLETLERİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

2. BÖLÜM

ULUS VE ULUS DEVLETLERİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

2.1 Ulus Tanımı

Ulus; dil, toprak, ekonomik hayat ve ortak kültür şeklinde var olan, geleneksel moral şekillenışıyle tarihsel bir süreçte bir araya gelen insan topluluklarına verilen ad olmuştur. Bu öğelerden her biri ulus olmanın olmazsa olmaz koşullarından olmuş, birinin yokluğu ulusal varoluşu tarihsel olarak geçersiz kılmıştır. İnsan topluluklarının bir ulus olarak tanımlanabilmeleri için kapitalizmin gelişip feodal³, yerel hakimiyeti ortadan kaldırması ve kapitalizmin egemen üretim biçimi haline gelmesi gerekmiş, kapitalist üretimin güçlenip artışı ve sömürge ülkelerin pazar haline getirilmesinden sonra uluslar ortaya çıkmıştır (Hançerlioğlu, 1980: 14).

Buradan anlaşılacağı üzere, ulus tarihsel bir olgu olarak tanımlanmıştır. Meta⁴ üretiminin yanı sıra, ulusal kültürel gelişimin belli bir evresinde yaratılmış eserler, içerik ve biçim olarak daima bir ulusal özgünlük taşımışlardır. Yazınsal üretim gibi ulusal kültürün bir bileşeni olarak müzik; ulusal karakteristik içeriğiyle, tarihsel olarak, ekonomik ilişkiler ve siyasi açıdan, halkın kültür ve müzik gelenekleri temelinde meydana gelen genel ulusal çizgileri ve ulusal özgünlüğü ortaya koymayı hedeflemiş, ulus için bir anlam ve önem taşımıştır.

2.2 Ulusalçılık

Ulusalçılık, kurulan ulus devletin ideolojik anlayışını temsil etmiş, oluşturulan ulus devletin hangi ekonomik ve siyasi temel üzerinde yapılandırılıp, şekillendirileceğini belirleyen bir yaklaşım olmuştur. Bu yaklaşım üzerinde beliren ulusal kimlik, mevcut siyasi yapıyla uygunluk halinde bir aidiyet duygusu yaratmış, ulusal gelişme bu çerçevede dahilinde gerçekleşmiştir (Cerrah, 2018: 29).

³ Feodal: Derebeylikle ilgili.

⁴ Meta: Mal, ticaret malı.

Ulus, ulus devlet, ulusalcılık ve ulusal kimlik birbirleriyle bağlantılı olarak birbirlerinin varoluşuna kaynaklık eden kavramlar olmuştur. Ulusalcılık, modern çağın ideolojisi olarak; toprak, ulusal sınırlar, ulusal dil, ulusal ekonomi, ulusal kültür, ortak değerler ve tüm bu ortak süreçleri bir araya getirip toplumda bir saflık yaratmayı amaçlamıştır. Böylece ulusalcılık, aynılıklar üzerine kurulu bir toplum inşa etme ve ulusu ayırt edici özelliklerine ulaştırmayı hedeflemiştir (Cerrah, 2018: 29-30).

Erken modern çağda (1450'ler sonrası) ortaya çıkan, üretim sürecini belirlemeye başlayan gelişmeler (sınai alanındaki buluşlar) ve tarihsel olaylar Modern çağa (1789 sonrası) geçiş koşullarını oluşturmuştur. Özellikle Fransız Devrimi Avrupa coğrafyasını bütünüyle sarsan etkisiyle toplumsal dinamikleri tetiklemiş, "İnsan Hakları Bildirisi", erkeklerle sınırlı kalsa da genel oy hakkı ve kilisenin hegemonyasının dağıtılması gibi gelişmeler süreci belirlemiştir. Bunun yanı sıra; Coğrafi keşifler, Rönesans, Reform, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi sürecin temel değişim unsurları arasında yerlerini almışlardır. Yeni teknolojik buluşlar, icatlar ve bunların üretime aktarılması toplumsal-sosyal yapıyı sarsıcı şekilde değiştirmiş ve özellikle Batı Avrupa tarihinde tarihsel bir geçiş dönemi yaratmıştır. Üretimin artması ve bununla birlikte gelişen ticaret, yeni burjuvazi sınıfının doğup gelişmesine kaynaklık etmiştir. Fabrika üretiminin artışı, çalışan kitlenin işçi sınıfı olarak şekillenmesi ve çeşitli talepler etrafında örgütlenmesi ile birlikte fabrika sahiplerinin artan üretim ve gelişen ticarete paralel olarak zenginleşmesi Avrupa'da toplumsal yapıyı değiştiren etkide bulunmuştur (Cerrah, 2018: 30).

Sanayi Devrimi'nin sonuçları olarak üretim, işgücü, hammadde ve ticaret toplumsal yapıyı köklü değişikliğe uğratmıştır. Tarımsal üretime dayalı feodal yapıların bu gelişme karşısında ciddi bir engel olduğu görülmüş ve bunun aşılması yönündeki mücadele feodal yapıların güçlerinin kırılmasıyla sonuçlanmış, ulusal devletler kurulmuştur. Yeni bir siyasi-toplumsal yapının kuruluşu bu yeni düzenle uyumlu, kalkınmayı ve gelişmeyi kendi üzerinde temellendirecek bir ideoloji olarak ulusalcılığı ortaya çıkarmıştır (Cerrah, 2018: 30-31).

2.3 Ulus Devletleri Hazırlayan Koşullar

2.3.1 Rönesans ve Reform

Rönesans yeni bir çağın başlangıcında ciddi bir uğrak olmuş, Avrupa kültürünün gelişim sürecinde yeniden doğuş olarak tarihte yer almıştır. İlk ve Orta Çağ'da insanlığın tarih sahnesine kendi öncellerini aşması anlamında yeni bir sentezleme süreci olmuştur. Orta Çağ düşüncesinin temelleri ve bunun belirlediği kavramsal çerçevesi “dinsel özellik” taşıırken, Rönesans döneminde, düşünce, kendini her tür bağımlılıktan kurtarmak üzerine biçimlemiş, deney ve aklın ışığında şekillenmiştir (Say, 2006: 114-115).

Yüzyıllarca bilim yalnızca manastırlarda yapılırken, entelektüel üretimlerin çoğu dini öğretilere odaklanmış, resim, mimari ve müzik kilisenin hizmetine sunulmuştur. 14. yüzyılı izleyen süreçte Avrupa bir kültür devrimi anlamında yeni gelişmelere tanıklık etmiştir. Özellikle felsefe ve sanatta, Rönesans ile birlikte bilimsel araştırma temelli yeni eserler ortaya konulmuş, bilimsel yaklaşım öne çıkmıştır. Din alanında Protestan Reformu, Roma Katolik kilisesinin hegemonyasına karşı çıkmış ve Katolik kilisesinin sanattan edebiyata tüm alanlardaki mutlak hakimiyetini sorgulamıştır (Crafton ve Black, 2017:159).

Rönesans'la beraber insanlık büyük buluşlar yapmıştır. Araştırmaya, sorgulamaya, gerçeğe ulaşmaya çabalamıştır. İnsanlar dünyayı dolaşmaya, keşfetmeye başlamış ve keşfettikçe ufku genişletmiştir. İnsanoğlu bunlarla birlikte kendisini tanıyıp sınırlarının farkına varmıştır (Kaygısız, 2009: 92).

1517'de Alman teolog Martin Luther, Wittenberg'deki Kale Kilisesi'nin kapısına parayla günah bağışlamayı sorgulayıp, reddeden düşüncelerine ilişkin "95 Maddelik Tez" (95 Thesen) isimli eleştirel yazısını çivilemiştir ve bu durum reform için atılmış önemli bir adım olmuştur. Luther ve takipçileri Kilise hiyerarşisinin birey ile Tanrı arasındaki aracı olma iddiasını yanlış bulmuştur. Kilise'nin, İncil'i kendi hegemonyasını güçlendirme yönünde yorumlayıp faydacı kullanımına karşı, Kilise hegemonyasından kurtuluş çareleri önermişlerdir. 16. yüzyılın başında başlayan Reform, Protestanlarla Katolikler arasında kanlı savaşları körüklemiştir. Avrupa Otuz Yıl Savaşı (1618-1648)

boyunca açlık ve hastalıklarla pençeleşmiş, savaşın yıkıcı sonuçları ağır olmuştur (Crafton ve Black, 2017:160-163).

2.3.2 Rönesans ve Reform Sürecinde Müzik Alanındaki Gelişmeler

Hristiyan dünyasında reform hareketinin öncüsü Martin Luther, din adamlığının yanı sıra flüt ve lavta çalan bir müzisyen oluşuyla kilise tören müziğini gözetken düzenlemeler önermiştir. Halk müziği ile kilise müziğini birleştirmiş, müziğin din eksenli yapısını geleneksel bağlarından koparmaya öncülük etmiş, müziğin özgürleşmesi yönünde ilk adımları atmıştır. Kilise melodilerinin içeriği halk dili ve halk müziği ile zenginleştirilmiştir. Kiliselerde söylenilen koro şarkıları halkın farklı yerlerde kullandığı müziğin söz ve melodileriyle yeniden biçimlendirilmiştir (Mimaroğlu, 2012: 31- 32).

Reform hareketinin Katolik kilise dogmalarına karşı çıkması sadece müziğin değil tüm sanat alanlarındaki kısıtlamaları hafifletmiştir. Bunun sayesinde dönemin tüm sanatçıları ve düşünürleri kendilerini geliştirme yönünde yüreklenmiş, cesaret kazanmışlardır. Protestan kilisesinin halk ezgilerine kapılarını açıp destek vermesi, özgürlük tanınması müziğe dair kuramsal çalışmaları boyutlandırmış, çoksesli müziğin gelişmesine kaynaklık etmiştir. Bu sayede armonik zenginlik taşıyan pek çok eser üretilmiştir. Ezgisel yönden karmaşık olmayan, yalın, halkın yaşamından kesitler içeren sözleriyle, halkla bütünleşmiş bir hal alan yeni kilise müziği kitlesel desteği beraberinde taşımıştır (Kaygısız, 2009: 80).

Müziğin gelişiminin temelleri halk müziği ve halk ezgileri ile kendini tanımlayan halka dayanmış, bu halk aynı zamanda müzikçilerin de gelişme koşullarını belirlemiş, sanatçıların koruyuculuğunu üstlenmiştir. Bu durum daha çok Almanya'da böyle olmuştur, orada soylulardan ziyade, taşralı diyebileceğimiz halk, müziğin gelişim koşullarını yaratmıştır. Bu arada 12. ve 13. yüzyıllarda Troubadour⁵ ve Trouvère⁶ adlı gezgin Fransız ozanları, Fransızca ve yöresel halk şivesiyle şiirler yazıp, bunları çalgıları eşliğinde söylemişlerdir. Bu ozanlar içerik olarak din dışı şarkı biçimlerini yaratmışlar,

⁵ Troubadour: Güney Fransa'da yaşayan, şair ve bestecilere verilen ad.

⁶ Trouvère: Kuzey Fransa'da yaşayan, şair ve bestecilere verilen ad.

müziğin gelişiminde rol üstlenmişlerdir. Kiliselerde ise, Kantoreien olarak adlandırılan dinsel koro topluluklarında yer alan halk, inanç temelli coşkuyla şarkılar söylemiş ve korolar halinde örgütlenmiştir (Say, 2006: 87-88-130-131).

Rönesans sürecinde tek sesli müzikten çoksesli müziğe geçiş ve nota değerlerinin bulunup, yeni ritimlerle şarkıların yazılması müzik alanındaki üretimin özgürleşmesini de beraberinde getirmiş, kiliselerde sadece orga dayalı müzik üretimi yeni çalgıların bulunmasıyla aşılmıştır. İnsan sesine destek vermek amacıyla başlangıçta org ve lavta ile lir kullanılmıştır. Bunu başka çalgıların keşfedilmesi izlemiş, insanlar zamanla tulumlu gayda, basit flütler (pan ve blok), trompet, arp ve ut eşliğinde şarkılar söylemişlerdir. Aynı süreçte Orta Doğu ve Uzak Doğu kökenli küçük el davulları “nakkare”, Arapların çaldığı “rebap” gibi çalgılar yaygınlaşmıştır. Açık mekanlarda trompet, trampet, davul, gayda, korno, çifte flüt çalınmakta iken, kapalı mekanlarda yaylı-mızraplı çalgılar, flüt, arp, lavta, zil, keman, obua, timpani ise şarkılara eşlik olarak çalınmıştır. Kilisenin sosyal yaşamda eski egemen etkinliğini büyük oranda yitirmesiyle çalgılar da özgürleşmiş, müziği geliştirici faktörler içinde çalgı çeşitleri çoğalmıştır. Avrupalı gezgin şarkıcılar ile Haçlı Seferleri yoluyla farklı çalgıların Avrupa’ya taşınması bu gelişmede rol oynamıştır. Birbirinden farklı çalgıların bir arada kullanılması çoksesli müziği boyutlandırmış, çalgılarla birlikte polifoni (çokseslilik) ortaya çıkmıştır. Devrim niteliğinde olan bu gelişme ile majör-minör sistemi bu yapı içerisinde şekillenmiş, çalgılar ile insan sesinin bir arada kullanıldığı yeni müzik stili oluşmuştur. Yaylılar, üflemliler, vurmaliolar olarak adlandırabileceğimiz çalgılar, müziği yükselebileceği forma ulaştırmışlardır. Yani vokal müziğe dayalı önceki müzik türü, yerini, daha çok çalgı müziğine bırakmış, koro müziğindeki dört ses “soprano, alto, tenor, bas” ses grupları çalgılara uyarlanmıştır. Bu durum müzik tarihinde önemli bir gelişme olarak yer almıştır (Kaygısız, 2009: 93-96).

2.3.3 Matbaanın Gelişimi ve Güzel Sanatlara Etkisi

15. yüzyılda, Johannes Gutenberg, matbaayı icat etmiştir. Nüshalar tek tek çoğaltılmak yerine binlerce basılabilmiş, hızlı ve yaygın bir kitap basımı gerçekleştirilebilmiştir. Kitaplar, tek sayfalık gazeteler, dergiler, baladlar ve kitapçıkların

basımı ve dağıtımıyla zenginleşen bilgi, düşünce ve kültürel gelişme süreci okur yazarlıkta ciddi bir artış yaratmış, döneme hakim olan rahiplerin ve azınlık elit kesimin halk üzerindeki hegemonyası üzerinde kırııcı etkide bulunmuştur (Crafton ve Black, 2017:164-165).

Matbaa teknolojisinin gelişimi sosyal, kültürel ve entelektüel tüm hayat süreçlerini derinden etkilemiş, sanat eserlerinin basılıp, yayılmasını sağlamıştır. Denilebilir ki, matbaa sanata katkıda bulunmuş ve insanlığı özgürleştirmiştir (Kaygısız, 2009: 90).

2.3.4 Bilimsel Devrimler ve Güzel Sanatlara Etkisi

16. yüzyılda Polonyalı Gökbilimci Nicolaus Copernicus (Kopernik) Dünya'nın Güneş etrafında döndüğü tezini ortaya atmıştır. Fakat bu tezini destekleyen gözlemlerini somut olarak yazıya dökme cesaretini gösterememiştir. İtalyan fizikçi ve gökbilimci Galileo Galilei, Kopernik'i doğrulayan kanıtlara ulaşınca Roma Katolik Kilisesi'yle karşı karşıya kalmış, yapılan yargılamada yakılmakla tehdit edilince bilimsel tezlerini geri çekmiştir (Crafton ve Black, 2017:166).

Crafton ve Black (2017:166), yeni döneme ait tezlere ilişkin savlarını şu sözlerle sunmuştur: “Gözlem ve deneyi matematiksel analizle birleştirmek, yeni bilimsel yöntemin alametifarikası haline geldi”. Yeni bilimsel yöntem, önü alınmaz ufuklara yönelmek anlamına gelmiş, artık yeni teoriler temel bilimsel özelliği ile süreci kuşatmaya başlamıştır.

1678'de, Isaac Newton'un kuvvetler ile cisimler arasındaki etkileşmeyi anlattığı yer çekimi kanunu bilimsel teorik sürecin gelişiminin bir sonucu olmuştur. Bu ve benzeri gelişmeler bilimin dinsel otoriteye karşı duruşu anlamına gelmiştir (Crafton ve Black, 2017:166).

Güzel Sanatlar da bilimsel gelişmelerden doğrudan etkilenmiştir. Leonardo da Vinci'nin “*El Yazmaları*” adlı kitabında; ışığın, yansımaların ve perspektifin resim açısından ne kadar önemli olduğu vurgulanmıştır, aynı şekilde tüm sanat dallarında teknik

gelişmelerin ilerleme sağladığı gözlemlenmiştir. Bilimsel ve teknik buluşlar sanatın daha anlaşılır olmasını sağlamış ve halkın sanata olan ilgisini artırmıştır. Madenlerin işlenebilmesi, çamurun ve mermerin şekillendirilmesinde bilimden yararlanılmıştır. Örneğin o dönem ressamaları çizimlerinde ve resimlerinde anatomiden yararlanmış ve halkı da bilinçlendirmişlerdir. Okuma yazma bilmeyen insanlar resimlere bakarak kendi vücutlarıyla ilgili anatomik bilgilere ulaşabilmişlerdir.

Müzik için de aynı durum geçerli olmuştur. Teknik gelişmeler daha yetkin enstrümanların yapılmasına katkı sağlamıştır. El sanatlarının gelişmesiyle enstrüman yapımında daha iyi işçilikler ortaya konulmuştur. Madenlerin araştırılıp değişik teknikler kullanılarak işlenebilmesi, enstrüman yapımına ışık tutmuştur. Daha iyi teller üretilmiş, tasarımlar geliştirilmiş ve bununla birlikte çalgıların kapasitelerinin geliştirilmesi müziği zenginleştirmiştir (Kaygısız, 2009: 91).

2.3.5 Aydınlanma Felsefesi

18. yüzyılda Avrupa’da birçok düşünür, devlet yönetimine egemen olan kiliseyi ve dinsel dogmaları aklın ve bilimin ışığında sorgulamaya başlamış, insanlığın gelişmesi önünde engel olarak gördüğü bu geriliği aşmasına yardımcı olacak mantığı ve bilimsel düşüncüyü kılavuz edinmiştir. Entelektüel hareketin öncülerinden Fransız yazar Voltaire: “Batıl inanç, tüm dünyayı ateşe verirken felsefe o alevleri söndürür” sözleriyle bu çağa özgü felsefi düşüncüyü dile getirmiştir (Crafton ve Black, 2017:171). Bu sürecin temel mantığı, her şeyin sorgulanabilir ve tüm varsayımların eleştirel biçimde araştırılabilir olmasını öngörmesi olmuştur. Gözlem ve deneyime dayalı bir sürecin sonucu olarak bilgiye ulaşmak mantığın temel amacı olmuştur.

Voltaire, Montesquieu, Denis Diderot gibi aydınlanma düşünürleri ekonomiden psikolojiye, eğitim ve tarihe kadar birçok alana dair yeni düşüncelere yönelmişlerdir. Somut, akla yatkın, teorik makaleler üretmişlerdir (Crafton ve Black, 2017:172).

William Godwin, “*Siyasal Adalet ile İlgili Bir İnceleme*” adlı makalesinde şu sözlere yer vermiştir: “Bir halkın kurumlarını geliştirmenin tek etkin yolu, o halkın algısını aydınlatmaktan geçer” (Crafton ve Black, 2017:173).

2.3.6 Fransız Devrimi'nin Toplumsal Hayata Etkileri

Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik söylemlerinin hakim olduğu hareket, Fransa sınırlarını aşır tüm Avrupa'yı etkilemiş ve modern dönemi şekillendirmiştir. Avrupa'da Sanayi Devrimi ile oluşan, burjuvazinin mutlakiyetçi rejim sahiplerine ve feodaliteye karşı siyasal tepkisi üzerine kurulu bir mücadele olarak biçimlenmiştir. Burjuvazi, bu mücadelede, aristokrat-yönetici sınıf ile ittifak halindeki kiliseye karşı yoksul köylü kitleyi de yanına alarak verdiği mücadelede Avrupa'nın sosyal, kültürel ve politik yapısını kökten değişikliğe uğratmıştır (Cerrah, 2018: 84).

Fransız Devrimi'nin yaydığı ulusçuluk anlayışı Avrupa'da ulus-devletleşme sürecini hızlandırmış fakat bu ideoloji zamanla burjuva sınıfının milliyetçiliğine dönüşmüştür. Avrupa'da feodal düzene dayalı mutlakiyetçi rejimlerin yıkılarak, yerine daha geniş pazarları hedefleyen ulus devletlerin kurulmasını isteyen burjuvazi, zenginleşme ve egemenlik uğruna sömürgecilik politikalarını da geliştirerek ulus devlete bir özellik kazandırmıştır. Yani, devletin üzerinde temellendiği eşitlik, özgürlük ve kardeşlik gibi temel değerlerin yerini burjuvazinin uzak ülkeleri pazar haline getirme isteği almış ve devlet bu ülkeleri sömürgeleştirme siyasetinin bir aracı olmuştur. Böylece, Fransız Devrimi'nin evrensel değerleri, burjuvazinin egemenlik arayışına feda edilmiştir (Cerrah, 2018: 84).

Fransız Devrimi'nin önemli bir sonucu olarak modern bir Avrupa inşasının yolu açılmış ve Avrupa, Hristiyan söyleminden bağımsız laik bir kimlik kazanmıştır.

2.3.7 Fransız Devrimi'nin Müzikteki Yansımaları

Fransız besteciler devrime dolaylı veya dolaysız farklı biçimlerde katılarak devrim şarkıları yazmışlar ve korolar oluşturarak halka konserler vermişlerdir. Müziğin, soylu egemenliğinden ve kilisenin hegemonyasından kurtuluşunu sağlayıp, saray ve kilise sınırlarından sıyrılıp halka inmesini sağlamışlardır. Halkın Fransız Devrimi'nde oynadığı aktif rolde sanatçıların bu politik ve aydın duruşlarının ciddi bir etkisi olmuştur (Kaygısız, 2009:183).

Devrime kayıtsız kalmayan besteciler yeni toplum düzeninin halkta yarattığı coşkuyu, sevinci müziğe taşımışlardır. Bu bestecilerin içinde önemli bir yer tutan François-Joseph Gossec (1734- 1829) öyle ileri gitmiştir ki on iki bin kişilik bir koroya öncülük ederek devrimin kitlesel seslenişini yaratmıştır. Müziğin halk için üretilip yaygınlaşmasından hareketle denilebilir ki, müzik bu tarihsel dönemde demokratlaşmış, kitlesel bir dinleyici potansiyeline kavuşmuştur (Mimaroğlu, 2012: 81-82).

Fransız Devrimi'nin estirdiği rüzgar kuşaklar boyunca tüm tarihsel süreçleri etkilemiş, özgürlük ve kardeşlik ilkeleri, hedeflenen ideal olmuştur. İnsanların hangi sınıftan geldiğine bakılmaksızın herkesin eşit yurttaşlar olduğu ilkesi devrimin temel yol göstericisi olmuş, yurtseverlik tüm sanatsal üretimlere yön vermiştir. Dönemin genç müzisyen ve bestecisi Beethoven gençlik döneminde bu devrimci atmosferden bir sanatçı olarak oldukça etkilenmiş, bilincinde oluşan ideali; “Özgürlüğü her şeyin üstünde sevmek, hatta taht ve taç önünde bile olsa gerçeğe asla hıyanet etmemek” sözleriyle dile getirmiştir (Say, 2006: 313-314).

2.3.8 Avusturya-Macaristan'da 1848 Devrimleri

1848 devrimleri öncesinde Almanya'da ciddi bir hareketlilik tüm toplumsal katmanlarda gözlenirken, Avusturya-Macaristan'da toplumun bütününe kapsayan bir hareket görülmemiştir. Yoksul kır emekçilerinin (köylüler) yer yer ayaklanmaları lokal bir özellik taşımıştır. Paris'teki Şubat Devrimi'nden sonradır ki Avusturya-Macaristan İmparatorluğu devrim söylemiyle yüzleşmiş, Salzburg, Pressburg ve Viyana gibi büyük şehirler toplumsal çatışmanın içine girmişlerdir. Viyana'da baş gösteren ayaklanma, burjuvazinin, öğrencilerin ve işçilerin katıldığı boyutuyla ülkeyi sarsmış, hükümet ise aldığı sert tedbirlere rağmen bu gelişmenin önünü kesememiştir. Viyana burjuvazisinin geleceğe dair kaygılarıyla reform süreci önermesinin ardından yeni kabine atanmış, yapılanlar ise ülkede reform yapmaktan ziyade halkın öfkesini yatıştırmaktan öteye gitmemiştir (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988: 116-117).

1848 yılı 13 Mart akşamı Viyana'da öğrencilerin askeri kışlayı basıp halkı da silahlandırması ikili iktidar sürecini oluşturmuştur. Bunun baskısıyla liberal burjuvazinin⁷ temsilcilerinin de yer aldığı yeni hükümet, temel hak ve özgürlüklerin tanınması ve yeni bir anayasa sözü vermiştir. Bu sürecin önemli bir sonucu olarak burjuvazi egemen bir sınıf katı olarak yönetime ağırlığını koymuştur. Ayaklanma sürecinin önemli bir bileşeni olarak öğrencilerin çoğu burjuva kökenli, bir kısmı ise mevcut konumlarından daha geriye gitmek istemeyen zanaatkar kökenli ailelerden gelmişlerdir. Üniversitelerin siyaset yapmayı suç sayan dar kalıpları, basın ve yayın süreci üzerindeki baskıcı sansür, üniversite mezunlarının kitlesel işsizliği ile birleşince öğrenci kitle hızla radikalizme⁸ savrulmuştur. Öğrencileri destekleyen başlıca kesim işçiler olmuştur, işçi sınıfı bir toplumsal güç niteliğinde örgütlü olmadığından siyasal mücadelede tek başına varlık gösterememiştir. Yine de bu koşullarda Avusturya-Macaristan tarihinde işçi sınıfı örgütlenmesi olarak Viyana İşçi Birliği oluşumu kurulmuştur (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988: 118).

Köylülüğün bu sürece katılımı, köylüler üzerindeki feodal yükümlülüklerin kaldırılmasıyla engellenmiş, böylece köylülüğün kent muhalifleriyle (öğrenciler, işçiler..) bağ kurmasının önü kapatılmış ve bu nedenle demokratik devrimin köylü ayağı eksik kalmıştır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988: 120).

1844'de Macar milliyetçilerinin en önemli adımı Macarca'nın resmi dil olarak kabul edilmesini sağlamak olmuştur. Dönemin ulusal aktörü Lajos Kossuth'un Macar özerklik bayrağını yükseltmesinin temeli buna dayanmıştır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988: 122).

Viyana'nın yanı sıra Macaristan da devrim merkezi olmuş, soylular ile burjuvazi, parlamento ve hükümetteki çoğunluk yapılarıyla bir dizi yasalar çıkarmışlar, fakat bu yasaların önemli bir sonucu olarak da serflik (köylü köleliği) yeniden, sürekli yasal hale getirilmiştir. Macarlar ulusal bağımsızlıklarını kazanmalarının yanı sıra, milliyetçi ulusal

⁷ Liberal burjuvazi: Kendi sınıf katmanı dışındaki kesimlere belli bir politik esneklikle demokratik yaklaşım sunan burjuva kesim.

⁸ Radikalizm: Kökten, köklü ya da aşırı nitelikte değişikliği savunan görüşlere denir.

yaklaşım, Macar olmayan uluslar üzerinde hegemonya kurmaya kalkışmışlar, Macarca'yı resmi bir dil olarak dayatmışlar, işçi ve köylüleri de yönetimden dışlayarak toplumsal çelişkileri boyutlandırmışlardır. Kossuth, ırkçı öğelerin ağır bastığı Macar milliyetçiliğini arkalamak ve böylece güç kazanmak istemiştir. Ayaklanma süreci içerisinde yer alan Yahudiler, Slovenler ve Romenler ile birlikte bu süreci örmelerine karşın Macarlar dışında hepsi seçme ve seçilme hakkından yoksun bırakılmışlardır. Azınlık uluslara yapılan bu haksızlık ve ortaya çıkan huzursuzluğun yanı sıra Macaristan'ın imparatorluk dışı özerk yönetim yapısı imparatorlukça hoş karşılanmamış ve Mart yasaları ile Macaristan'ın özerkliği yürürlükten fiilen kaldırılmıştır. Macaristan işgal edilmiş, Avusturya, Macar milliyetçiliğine tavizsiz yaklaşmış, Macar parlamentosu dağıtılmıştır. Viyana ve Macaristan'da ortaya çıkan genel huzursuzluk ve devrimci ayaklanmalar, aristokratların devrimcilere olan güvensizliği ve köylülere dönük özgürleştirici bir programın da yokluğuyla birleşince hareket diğer toplumsal dinamiklerin desteğinden yoksun kalmıştır. Bu koşullarda ciddi bir kıyım yaşanmış, işçiler ve öğrenciler deneyimsizlik ve dağınıklığın hakim olduğu direniş sonucunda mücadeleyi kaybetmişler, binlercesi ölmüş, idam edilmiş ve tutuklanmıştır. Burjuva demokratik devrim süreci yukarıdaki gelişmeler çerçevesinde tamamlanamamış, burjuvazi tarihsel ilerici misyonunu gereğince yerine getirememiştir (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988: 126-128).

2.3.9 Ulusal Müzik

Ulusal müzik bir ulusa ait tüm tarihsel ve kültürel ilişkileri içinde bulunduran evrensel bir müzik olarak şekillenmiştir. Ulusal müzik, bir ulusa ait özellikler olarak; doğa, coğrafya, üretim, iklim, dil, din, farklı tapınımlar ve kültürel farklılıkların yerelliği üzerinde var olmuştur. Kendisini ezgi, ritim ve biçim olarak dışa vurmuştur. Ulusal müziği karakterize eden başlıca özelliği, yerel tınılarla evrensel bir anlatım yaratma amacı olmuştur (Kaygısız, 2009: 242).

Besteci ise, halkın içinden geçtiği toplumsal, tarihsel, ekonomik ve kültürel süreçlerin tanıklığını üstlenen halk müziğinden yararlanarak, bunu insanlığın tarihsel-

toplumsal birikim süreci ile harmanlamış, böylece evrensel müziğe ulaşmış ve eserler vermiştir (Kaygısız, 2009: 242).

İnsanlığın topluluk halinde yaşamaya başladığı çağlardan günümüze kadar geçirmiş olduğu evrim süreci içerisinde halk müziği de farklı uğraklarda, farklı şekillenmelere kavuşarak kendisini var etmiştir. Kent aristokrasisine⁹ ve kiliseye tabi biçimlenen halk ezgileri ve kilise müziği, Rönesans ve Reformlar sonrası daha bağımsız bir karaktere kavuşmuş, sanatsal biçime yönelmiştir. Müzik, birbirinden farklı tüm sosyal süreçlerde üretilmiş ve her dönemde ayrı bir özgünlüğe sahip olmuştur.

Avrupa’da yerel gezgin halk ozanları feodal kültürün ürünü köylü müziğini, kent sınırlarına taşıdıkça dönemin bestecilerine halk ezgisi materyalleri sunmuşlardır. Bu sunuların çokluğu ve çeşitliliğinde Haydn, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn ve Liszt gibi birçok besteci bu zenginlikten yararlanarak halk ezgilerini bir araya getirmiş ve yeni eserler üretmişlerdir (Kaygısız, 2009: 243). Yerel müzikten esinlenen besteciler halk ezgilerinin dar kalıplarını aşmışlar, tüm insanlığa hitap eden evrensel müzik kültürünü somutlamışlardır.

İngiliz Devrimi, Amerikan Devrimi ve özellikle Fransız Devrimi “eşitlik, özgürlük ve kardeşlik” söylemleriyle müziğe toplumsal bir karakter kazandırmış, kilise ve sarayın hegemonyasından kurtulmasını sağlamıştır. Alanlarında bağımsız olma bilincine ulaşan sanatçılar halka yaklaşmışlar ve bu sayede halk müziğine geliştirici etkide bulunmuşlardır. Bu süreçte sanatçılar ulusal bağımsızlık ideolojisi etrafında kendilerince bir duruş sergilemişlerdir (Kaygısız, 2009: 243).

Ulusal müzik, esas olarak kapitalizme has gelişmelerle biçimlenmiş olup burjuvazinin desteğiyle kendisine gelişme zemini bulmuştur. Orta Çağ’ın köhne düzenine karşı Rönesans’ın aydınlanma sürecinde burjuvazi ve halk katmanlarının (öğrenciler,

⁹ Aristokrasi: Soylular sınıfı.

işçiler, aydınlar, köylüler) desteklediđi ulusal müzik, ulusal kültürün temel özelliklerinden biri olmuştur.

Halk müziğinden yararlanılırken başvurulan yöntem halk müziğinin doğrudan alıntılanması olmayıp, aksine müziğin içinde var olan halk müziğinin folklorik canlı özünün yaratıcı özelliğinden yararlanmak olmuştur. Halk müziğinin geleneksel biçimi çağın gelişimiyle uygunluk halinde geliştirilmiş yeni müzikal biçimlere kaynaklık etmiştir. Müzik anlayışını bu temel üzerinde şekillendiren besteciler olarak; Vaughan Williams ve Sibelius'un yanı sıra, Çekoslavakya'dan Leoř Janáček, Macaristan'dan Béla Bartók, ABD'den Roy Harris, Aaron Copland, George Gershwin ve Virgil Thomson, İspanya'dan Manuel de Falla, Sovyetler Birliđi'nden Sergey Prokofyev ve Aram Haçaturyan, Brezilya'dan Heitor Villa-Lobos ve Meksika'dan Carlos Chávez bulunmaktadır (Finkelstein, 1995: 20). Her biri ulusal, özgün besteciler olarak bu anlayışla eserler üretmişlerdir.

3. BÖLÜM

HALK MÜZİĞİ VE BÉLA BARTÓK

3. BÖLÜM

HALK MÜZİĞİ VE BÉLA BARTÓK

3.1 Halk (Folk) Müziği

Müziğin sosyal hayatla etkileşimi daha çok köylü kesimde olmuştur. Köylüler arasında kulaktan kulağa anıların aktarılıp kalıcılılaşması, farklı kuşaklarda yer etmesinin yanı sıra halk ozanları tarafından söylenegelen destansı şarkılardan oluşan müzik kültürü daimi bir miras halini almıştır. Geçmiş kabile yaşamına kadar uzanan karnavallar, baharın başlangıcı ve elde edilen tarımsal ürünlerin hasadını betimleyen danslar, kadın erkek ilişkilerini dışa vuran töreni kutlamalar, düğün törenleri gibi pek çok gelenek geçmiş yaşamla iç içe geçmiştir. Şiir ile müziğin, dansla mimiğin birbiriyle kaynaştığı halk sanatı olarak törenler ve ayinler köylülüğün kendine ait bağımsız bir kültürü olarak şekillenmiştir. Feodal yaşamın acımasız zalimliğine karşı köylülüğün mevcut ezilme koşullarına karşı bir mücadele biçimi ve kendisini ifade etme şekli olarak bu sanata ihtiyacı tüm süreçlerde öne çıkmıştır. Birleşik Devletler’de siyah kölelerin, Afrika’daki boyunduruk altındaki kabile insanların bir iletişim aracı ve kendilerini ifade etme sanatı olarak var olan müzik, zamanla Orta Çağ Avrupa’sında dönüşüme uğrayarak Orta Çağ köylülüğünün yaşam biçimini, moral, kültürel varoluşunun anlatısını üstlenmiştir. Tarla ve köy işliklerinde aşk, sevdâ, ninni, kahramanlık ve iş şarkıları ortaya çıkmıştır. Bu müzik türünün insanların toprakla yalın ilişkisinin üzerinde basit şekillenışı beste müziğinin gelişmesine ciddi katkılar sunmuş, ulusal müziğin özünü oluşturmuştur (Finkelstein, 2000: 20-21).

Tarihsel bir dönem olan Orta Çağ’ın sona ermesiyle olgusal bir gerçekleşme olarak ulusların doğuşu ile birlikte belli bir eğitimden geçmeyen, halkın yaşamında kendiliğinden biçimlenen bu geleneksel müziğe, ulusların kültür hayatının gelişimi sürecinde, ilerletici bir kaynak olarak başvurulmuştur. Sonraları bu müzik “halk” olarak adlandırılmıştır. Halk müziğini zengin kılan başlıca özelliği yalınlıkla sanatı bir arada kullanması ve gelişme koşulu olarak yaşamla doğrudan bağ kurması olmuştur. Denilebilir ki, halk müziği kendi çağını seslendirmiş, ulusal kimliğin temellerini sunmuştur (Finkelstein, 1995: 30-31). Köylü müziğini karakterize eden şey, hayatın içinde

kendiliğinden ve biraz da içgüdüsel olarak ortaya çıkması olmuş, hayata dair sevinçler, üzüntüler, tepkiler basit bir şekilde kurgulanıp dile gelmiş ve söze dökülmüştür.

Halk müziği sezgisel, içgüdüsel ve doğaçlama olarak yapılan bir müzik olduğu için, diyebiliriz ki ulusal niteliklerin aynası olmuştur. Halk müziği araştırmacıları, türlü halk müziklerinin ritimleri, melodileri, çalgıları gibi unsurlara bakarak bu müziklerle ulus özellikleri, yaşam koşulları, iklim ve doğa arasında bir ilgi kurmaya çalışmışlardır. Bu araştırmalarda görülmüştür ki kuzey ülkelerinde yaşayan halklar minör ses dizilerine eğilim gösterirken, bunun nedeni kuzey ülkelerinde iklim ve doğa koşullarının insan üzerinde üzüntü yaratacak türden olması ve bunu minör dizilerle ifade etmeleri olmuştur. Sıcak ülkelerde ise minör dizisi ile karşılaşılması oradaki toplumların baskı altında yaşıyor olmalarıyla açıklanmıştır. Minör dizisi halkın yaşam biçimiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir (Mimaroglu, 2012: 215).

Dünya halk müziği, müziğin oldukça çeşitli ve zengin alt yapısını oluşturmuş, güçlü bir temel sağlamıştır. Geçmiş 400 yılın majör ve minör ses dizilerine dayanan batı müziği, köken olarak bu kaynaktan beslenmiş ve gelişimini bu temel üzerine kurmuştur. Teknik olarak halk müziği özgün nota ve ritim kalıplarıyla var olmuştur. Geçmiş yüzyılların majör ve minör dizilerindeki müziğe alışan insanlar, Orta Çağ'ın çoksesli melodilerini beğendikleri gibi Asya kökenli halk ezgilerini de yadırgamadan beğeniyle dinleyebilmişlerdir (Finkelstein, 1995: 37- 38).

Halk müziğinde önde gelen temel özellikler süreklilik, değişim ve gelenekselleşme olarak belirmiş ve bu niteliğiyle bestecilere esin kaynağı olmuştur. Farklı ülkelerde yerel halkın yaşamında yer almış, kuşaktan kuşağa aktarılıp taşınışında söz ve melodi olarak değişikliğe uğramış, halk tarafından kabul görerek içselleşmiştir. Bu haliyle halk şarkıları kolektif, anonim özellik kazanmıştır. Halk şarkıları lirik karakteriyle şiirle iç içe geçmiştir. Halk kültürüne has temsil özelliği ile yöresel dil ve üslup öne çıkmış olup, içeriğinde sanat kaygısı olmadığı gibi, bir abartı, ikiyüzlülük, şiddet ve kabalık da olmamıştır. Gösterişten uzak, yalın, içtenlikli, yürekten bir sesleniş ifade etmiştir (Say, 2009: 220- 221).

3.2 Halk Müziği ve Béla Bartók

20. yüzyılda bestecilerin müziği geliştirmek ve kitleye doğru yaygınlaştırmak için başvurdukları başlıca kaynak kentsel hayatın dışında var olan halk müziği olmuştur. Bu konuda Béla Bartók'un çalışmaları döneminin bestecileri ve sonraki dönem bestecilerince örnek alınmış ve yol gösterici olmuştur. Macar köy müziğini yerinde araştırıp, müziğin hammaddesi niteliğindeki yerel müzik örneklerini toplayan Bartók, ulusal müzik için gerekli verileri ortaya koymuştur. Bir ülkenin dünya ölçeğinde ayırt edici ulusal müziği ile tanınabileceğine ve bunun da ancak halk katındaki yerel müziği gün ışığına çıkaran besteciler yoluyla mümkün olduğuna vurgu yapmıştır. Bartók halk müziği ile besteci arasındaki ilişkiyi şöyle betimlemiştir: "... Amaç, bu müzikteki özü, anlatımı bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi anadiliymiş, kendi öz anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir" (Mimaroğlu, 2012: 143-144).

Bartók, Macaristan'ın halk müziğinin temellerini araştırmaya 1905 yılında başlamıştır. Bunda, o zamana kadar Brahms ve Strauss'tan etkilenmesinin kendisi için gerçekte geliştirici olmadığını fark etmesinin ciddi bir rolü olmuştur. Arkadaşı Zoltán Kodály ile beraber Macar müziği ile çingene müziğini aynılaştıran anlayışın yanlışlığını ortaya koymak üzere köylere gidip Macar halk melodilerini toplamışlardır (Mimaroğlu, 2012: 144). Liszt, Macar halk ezgilerini işlerken 1861 yılında yazdığı "*Macaristan'da Çingeneler ve Çingene Müziği*" adlı derlemesinde aslında çingene ezgileri olan ezgilerin Macar halk müziği olduğunu düşünmüş ve ileri sürmüştür. 19. yüzyılda Macar halk müziği ile çingene müziğinin ayrımları Liszt'te olduğu gibi pek anlaşılamamıştır. Oysa çingene müziğinin kendine özgü ritmi, ezgisel melodileri ve çalgı bileşenleri onu farklı kılan özellikleri olmuştur. Örneğin, çimbal (cimbalon), tremolo ve hızlı motiflerde kullanılan çingene müziğine özgü bir çalgı olarak kullanılmıştır. Liszt, *Macar Rapsodisi No.2* adlı eserinde bu çalgı için yazılan partileri piyano için düzenlemiştir (Say, 2006: 354-355).

Bartók'un bu konuda Liszt'in yanılması kanıtlamak üzere yaptığı araştırmalar, Çingene müziği ile Macar müziğinin birbirinden ayrı kaynaklarca beslendiğini ve ayrı müzik türleri olduğunu ortaya koymak olmuştur (Mimaroglu, 2012: 144).

Bartók, esin kaynağı olarak köylülüğe yönelişinin nedenlerini şu sözlerle dile getirmiştir: “Bu müzik (köylü müziği) ideal bir müzik Rönesans'ının başlangıç noktasıdır; besteciye köylülükten daha iyi yol gösterebilecek hiçbir usta yoktur” (Finkelstein, 2000: 111). Bartók, tüm Balkanları kapsayan halk müziği derlemeleri, incelemeleri ve çok sayıda halk şarkıları ile müzik alanına çok ciddi kaynak sunmuştur. Halk müziği üzerinde temellendirdiği eğitsel eserleri armonik, çoksesli ve ritim kalıpları olarak halk müziğinin gelişim süreçlerine açıklık kazandırmıştır (Finkelstein, 2000: 111).

1905'te besteci Zoltán Kodály ile birlikte Macar köylü müziğini araştırmaya girişen Bartók, 1911'de bu derinlikli incelemelerini bir kurumsal çatı altında toplamak amacıyla Kodály ile birlikte Macar Müzik Derneği'ni kurmuşlardır. O tarihlerde Avusturya imparatorluğu tarafından yönetilen Macaristan krallığı, biçimsel özerk yapısıyla demokrasiye ve sınai gelişmeye kapalı oluşu nedeniyle Macar halkı devasa bir yoksulluk içinde yaşamış olduğundan Bartók bu halkla yakınlaşmayı önemsemiş, bölge halklarının kardeşliğine inanmıştır. Balkan ülkeleri, Kuzey Afrika ve Türkiye'deki köylü müziğine dönük incelemelerini bu düşünce temelinde şekillendirmiştir. Türkiye'de bir köylüden alıntılacağı bir ezgiyi dinlediğinde şöyle yazmıştır: “Kulaklarıma inanmadım. Aman Tanrım, bu ezgi, tıpkı eski bir Macar melodisinin bir çeşitlemesi gibiydi. Müthiş keyif duydum” (Finkelstein, 1995: 350-351). Halkların karşılıklı etkileşiminin müzik üzerinde yansması ancak bu şekilde anlatılabilirdi, Bartók bunu yukarıdaki sözlerinde içtenlikle ifade etmiştir.

Bartók'un besteleri, içinden geçtiği tarihsel sürecin izlerini de taşımış, büyük devletlerin politik baskılarıyla çevrelenmiş ve savaşların yıkıcı sonuçları altında ezilmiş Macar ve Balkan köylülerinin bu dramatik hallerine karşı bazen kederli, bazen de şiddetli tepkisini dışa vurmuştur (Finkelstein, 1995: 353).

Sözlü halk müziği geleneğini ele alıp müziğin temelleri olarak çalışmalarını bu ekseninde sürdüren Bartók, kırsal kesimin kültürel yalnızlığını, unutulmuşluğunu ortadan

kaldırmış, halk müziğinin eski formlarını toplayıp derleyerek ulusal müziğe yaşamsal süreklilik vermiş, yeni müzik yönelimlerine ilerletici katkıda bulunmuştur.

Bir müzikolog olarak Bartók'u diğer çağdaşlarından farklı kılan başlıca olgu, sadece kendi ülkesinde değil diğer ülkelerin de halk ezgilerini yerinde incelemesi olmuştur. Macar türkülerinin yanı sıra Romanya, Slovakya ve Türkiye’de Osmaniye bölgesinde türkü derlemeleri yapmıştır. Bu kapsamda kayıt altına aldığı türkülerin fonograf silindiri sayıları 614 Romen, 480 Macar, 106 Slovak, 65 Türk ezgisi olarak sonuçlanmıştır. Bu, bir etnomüzikolog olarak Bartók’un bilimsel temeller üzerinde çalışmalarını derinleştiren bir müzik adamı olma özelliğini ortaya koymuştur (Ayan, 2018: 2).



Fotoğraf 2- Béla Bartók’un fonograf ile çalışma anlarından bir görsel

Bela Bartók, derleme alanında çalışma yürüten araştırmacıların, başarılı bir sonuç alabilmelerinin ana temellerini aşağıdaki satırlarda açıklığıyla ortaya koymuştur:

“Toplayıcı şive telaffuzlarının en ufak nüanslarını fark ile kaydedebilmek için dil ve fonetik bilmeli; halk musıkisi ile raks arasındaki münasebetleri tam olarak

tasvir için koreograf olmalı; halk musıkisi ile halk adetlerinin ilgisini en ufak noktalara kadar tespit için umumi folklor bilgileri mücehhez olmalı; köyün içtimai verimini sarsan değişiklikleri halk musıkisi üzerine olan tesirlerini kontrol için biraz da sosyolog olmalıdır. Nihai hükümler çıkarmak için de tarih ve bilhassa yerleşme tarihi bakımından muayyen bilgiler edinmek lazımdır. Kendi memleketindeki malzemeyi yabancı dil konuşan halkların malzemesi ile mukayese etmek isterse yabancı dillere vakıf olmak ve bunların hepsinin fevkinde iyi işiten, dikkatli musikişinas olmak şarttır” (Bartok, 2017: 300).

Bartók'un halk ezgileri üzerine yaptığı geniş araştırmalar ve bu ezgileri eserlerinde kullanması, kendisinden sonra gelen önemli 20.yüzyıl bestecilerine de çeşitli şekillerde ilham kaynağı olmuştur. Örneğin, Olivier Messiaen, Bartók'un halk ezgileri üzerine yaptığı araştırmaların ve halk ezgilerini toplamasının kendisini, kuş seslerine olan ilgisine yönelttiğini, ve kendisinin kuş sesleri üzerinde yoğun bir araştırma yaparak bir kolleksiyon oluşturmaya ilham kaynağı olduğunu dile getirmiştir (Hsu, 1996: 183). Soylar (2018: 2) da, 20. yüzyılın en önde gelen bestecilerinden olan Olivier Messiaen'ın aynı zamanda bir kuş bilimcisi olduğunu, bestecinin zamanının çoğunu Fransa ve Avrupa'da çeşitli kuşlardan çıkan seslerin ritimlerini ve melodilerini kağıda dökmekle geçirdiğini, bu ritimleri ve melodileri eserlerinde sıkça kullandığını belirtmiştir.

3.3 Bartók'un Türkiye'ye Gelişi ve Ülkemizde Yaptığı Çalışmalar

Bartók'u Macar topraklarından Anadolu'ya yönlendiren süreç, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Cumhuriyet döneminde izlenilmek istenilen “Türk Müzik” politikası olmuştur. Atatürk'ün 1930'lu yılların başlarında Türk Dil ve Tarih kurumlarının kuruluşlarına öncülük etmesiyle birlikte Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ni açtırması ile birlikte Macar dili ve kültürünü araştırma amaçlı Hungaroloji bölümü kurulmuştur. Bu bölümün başkanı olan Türkolog Prof. László Rásonyi'nin eski Türk müziğiyle eski Macar müziği arasında benzerlikler, ortak özellikler olduğuna dair düşüncüsüyle birlikte ilk akla gelen isim Béla Bartók olmuştur. Her iki halkın müziğinin pentatonik yapısı bu çağrıştırmayı yapmıştır. 1935 sonunda Rásonyi'nin Bartók ile yaptığı yazışmalar sonrası Türkiye'de konferans verme ve türkü derleme çalışmaları için Bartók

2 Kasım 1936 tarihinde Türkiye'ye gelmiştir (Ayan, 2018: 3). Bu geliş sürecini Türkiye Müzeler Genel Müdürü olmasının yanı sıra aynı zamanda Halkevi yöneticilerinden biri olan Dr. Hamit Koşay düzenlemiştir (Bartok, 2017: 6).

Türk müzik politikasının belirlenmesi sırasında Alman besteci Hindemith ile Macar besteci Bartók arasında Alman ve Macar ekollerinden birini seçme konusu üzerinde durulmuş, bu arada Alman ekolünün seçilmesi sonucu Hindemith de Türkiye'ye gelmiştir. Bartók, Hindemith ile olan dostluğu nedeniyle rekabete girmek istememiş ve bu konu üzerinde durmamıştır (Ayan, 2018: 3).

Bartók, İstanbul Konservatuvarı müzik arşivinde yaptığı incelemelerde mevcut türkü derlemeleri üzerinde çalışmaya yöneldiğinde, mevcut veriler üzerinden sistemli ve bilimsel bir çalışma yapmanın mümkün olmadığını görmüştür. Derlenen türküler söz ve nota olarak yazılmadığından, sözcüklerin gelişigüzel kullanılışı ve anlaşılmazlığı düzeltilememiştir, bu durum besteciyi yerinde araştırma yapmaya yöneltmiştir (Ayan, 2018: 4).



Fotoğraf 3- Béla Bartók ve Ahmed Adnan Saygun

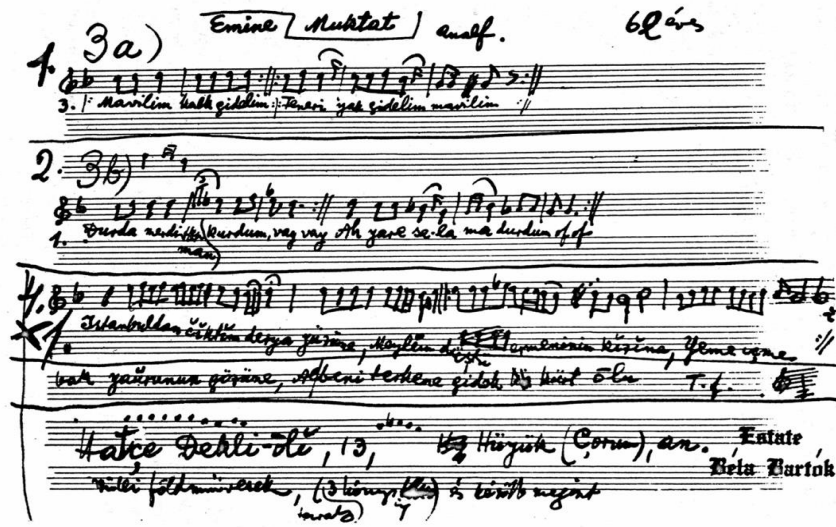
(Birlikte Türkiye gezileri esnasında çekilmiş bir fotoğraf. Oturan kişi: Osman Pehlivan, Soldan üçüncü kişi: Béla Bartók, Sağ baştaki kişi: Ahmed Adnan Saygun)

Bartók, 4 Kasım günü A. Adnan Saygun ile beraber Ankara'ya gidip 3 sunum yapmış, 7 Kasım'da ise konser vermiştir. Çorum'da kısa bir derleme çalışması yapma isteği hastalığı nedeniyle gerçekleşmemiştir ama bu zaman aralığında Ankara'da farklı ezgiler derlemiş ve kayıt altına almıştır. Rásonyi'nin önerisi ile Adana Osmaniye'ye Saygun ile birlikte gitmiştir. Bu bölgeyi seçme nedeni göçebe aşiretlerin kışlık yerleşim yeri olması ve bu göçebe unsurların eski müzik formlarını korumakta daha başarılı olduklarını varsaymak olmuştur. Buradan da Mersin'e geçilmiş ve burada da farklı ezgiler kaydetmişlerdir. Bu bölgelerde derlenen ezgi sayısı 101 adet olmuştur. Kayıtların yetersiz teknik donanım koşullarında kaydedilmesinden dolayı bazı parçaların derleme çalışması yapılamamış, ancak 87 türkünün derlenip yayımlanması düşünülmüştür. Yayımlanamayan 14 ezgiden 10'unu Adnan Saygun incelemiş ve 1976 Macar yayımında ilişik notlarla birlikte yayımlamıştır (Bartók, 2017: 8-9).



Fotoğraf 4- Béla Bartók'un derleme çalışmaları seyahati

(Kışlık yerleşim yerlerindeki göçebelerle buluşma anlarından bir kare)



Şekil 1- Bartók karalama defteri

(Bartók'un Türkiye gezisi esnasında derlemeler için kullandığı karalama defterinden bir sayfa) (Bartok, 2017: 42).

Besteci ülkesine dönüşü sonrası kaydedilen ezgileri notaya dökmeye başlamış ve çalışmasını Mayıs 1937'de tamamlayınca Türk-Macar ortak yayım önerisinde bulunmuştur. Ancak Adnan Saygun ile konu hakkındaki yazışmalarından sonuç alamamış ve 29 Aralık'ta Bilimler Akademisi'nde "Adana Yöresi Türk Halk Müziği" başlıklı bir sunum yapmıştır. 1938 Mayıs ayında Türkiye araştırmasını tekrardan ele almış, mevcut Türkçe metinleri Rásonyi'ye göndermiştir (Bartok, 2017: 9).

Yayımlama sürecinin başarısız sonuçlanmasından sonra Bartók 1 Haziran 1944 tarihinde "*Turkish Folk Music from Asia Minor*" adını verdiği çalışmasını tamamlanmış haliyle Columbia Üniversitesi'nin müzik kütüphanesine teslim etmiştir. Nihayetinde 1976 yılında yayımlanması gerçekleştirilen kitap iki ayrı yerde okuyucuya sunulmuştur. Biri Ahmet Saygun'un makalesi ile İngilizce olarak Macaristan'da, diğeri de Amerika'da yayımlanmıştır. Bartók'un oğlu Peter Bartók 2012'de Amerika'da bestecinin metninin, notalarının ve notlarının yer aldığı bir yayın daha yapmıştır. 1976 tarihli İngilizce yayının Türkçe çevirisi 1991 yılında İstanbul'da Bülent Aksoy çevirisiyle yayımlanmıştır (Bartok, 2017: 10).

1 a. Nenni

(Nenni) 1. Damaular | dama doldu, a
 Dam başıma | zindan oldu. a
 Baban duydu, | Samdan geldi, a
 (refr.?) { Nenni yaurum, | nenni
 Yedi yılda | bir bulduğum
 Nenni guxum, | nenni.

2. Nenni çaldım | sadesine, a
 Atlım inmiş | odasına. a
 Cığrın¹⁾ bunun²⁾ | babasına, a
 (refr.?) { Nenni görpen, | nenni,
 Yedi yılda | bir bulduğum,
 Nenni yaurum, | nenni.

1) = çağırın
 2) Derleme mahallindeki yazıma göre. Kayıttan "dyarçın" gibi bir kelime çıkıyor.
 3) "Dam" aynı zamanda "oda" demektir.

Şekil 2- Bartók'un el yazısı "Nenni"

(Béla Bartók'un el yazısıyla, derleme çalışmalarından "Nenni" örneği) (Bartok, 2017: 211).

1

1a. *Nenni **

i-7, 8 (> 8, 8, 8, 6,)

♩=276

1. Ba- - ul- cu- lar da- ma dol- du,
 Dam ba- sı- ma nın- dan ol- du.
 Ba- ban duy- du, lım- dan gel- di,
 Nen- ni ya- nım, nen- ni;
 Ye- di yıl- da bir bul- du- ğum.
 Nen- ni gu- rum, nen- ni;
 2. Nen- ni çal- dım sa- de- si- ne - - - iy,
 At- lım in- miş o- da- sı- na,
 Çiğ- nın- dı- ğın ba- ba- sı- na,
 Nen- ni göt- pen, nen- ni;
 Ye- di yıl- da bir bul- du- ğu- m
 Nen- ni ya- nım,

A. F. 3156 b), Kama Isali (Seyhan), Zekeriya Culha (23), ill., 20. 31. 1936.

Şekil 3- Derlenen “Nenni” çalışmasının notaları

(Bartok, 2017: 69)

1 b.

Ağıt

1. Gıpları geldi | bağırmaya, a
Yaşı değdi | yirmiye. a
Her annenin | kârı değil b
Böyle yeğit | doğurmaya. a

2. Yüce dağda | çam yikildi, a
İtalı, budağı | yere döküldü. a
Kalk - sana (ya) | Sar' Ahmedim, b
Koca babayın (sic) | beli büküldü, a

3. Üzüm gara, | düzüm gara, a
Salkımcıgımi¹⁾ | yüzüm gara. a
Şimdi emim, | dayım durar, b
Ağlamaya | yüzüm gara. a

1) Bu kelimenin anlamı belirlenemedi.

Şekil 4- Bartók'un el yazısı "Ağıt"

Béla Bartók'un el yazısıyla, derleme çalışmalarından "Ağıt" örneği (Bartók, 2017: 211).

2

1b. *Ağıt**

1-7, < 8,

p = 270

1. Gap - - lan gel - di ba - ğır - ma - ya,
Ya - ıt de ğ - di yir - mi - ye,
Her an - ne - nin kâ - rî de ğil
Bâ - le ye - ğit do - ğur - ma - ya.
Of,
2. Yü - ce da ğ - da, çam - ğı kıl - dı,
Da - li, bu - da - ğı ye - re dö - kül - dü,
Kalk - sa - ra - - - ya Lat'le - ho - me - düm,
Ko - ca ba - ba - yın be - li bü - kül - dü.
Of, Of!
3. Ü - rüm ga - ra, dü - rüm ga - ra,

Şekil 5- Derlenen “Ağıt” çalışmasının notaları

(Bartók, 2017: 70).

10a.

1. Alla gözlerini | sevdiğim dilber,
 Senin baxışların | bana yar gelir.
 Bu dünyede yavru | güzel sevmeyen
 Ahrete hayvan gelmiş | bün (sic) gider.

2. Tilli mahramasın | atmış başına, a
 Kudiretten¹⁾ galem | çekmiş gasına; a
 Bir yığitte düşmeyince eşine a
 Ah dedikçe | yüreğinden | qan gelir. b

1) =kudretten.

Şekil 6- Bartók'un el yazısı "Karaca oğlan"

Béla Bartók'un el yazısıyla, derleme çalışmalarından "Karaca oğlan" örneği (Bartók, 2017: 214).

136.

1. Diğnen¹⁾ ağalar da, | birem birem söyle/yim:
Afşır çafşır | yolun var, dağlar.
2. Gamalaklu, garardıçlı²⁾, sekipli²⁾
Selvili, söğütlü | çalın var, dağlar.
3. Ahar dağında²⁾ gördüm²⁾ Maras²⁾ beyi,
Engizekte derler | elin çoğulnu.
4. Beyti Saracıda | Göğür²⁾ dağı²⁾ ni,²⁾
Göğsün güzeli derler | elin var, dağlar.

1) =dinleyin.

2) Derleme mahallindeki yazılışı; kayıttaki kelimeler farklı ama anlaşılmıyor.

Şekil 8- Bartók'un el yazısı "Dadal oğlu"

Béla Bartók'un el yazısıyla, derleme çalışmalarından "Dadal oğlu" örneği (Bartók, 2017: 215).

[illegible]

M. F. 31926, Turyūn (Soghan), Ali oglu Kasi (40-35?), ill., of the Teyisti tribe, 24. II. 1936.

Şekil 9- Derlenen “Dadal oğlu” çalışmasının notaları

(Bartok, 2017: 94).

4. BÖLÜM

BÉLA BARTÓK'UN MÜZİK STİLİ VE ROMEN HALK DANSLARI

4. BÖLÜM

BÉLA BARTÓK'UN MÜZİK STİLİ VE ROMEN HALK DANSLARI

4.1 Béla Bartók'un Müzik Stili

Barok, klasik, empresyonist dönem bestecileri ile çağının bestecilerinden de etkilenmiş olan Béla Bartók, müziğinde yalnızca ülkesinin değil, farklı kültürlerin müziklerindeki folklorik materyalleri işlemiştir. Tecimer Kasap (2005: 153), Bartók'un bestelerinde kullandığı müzikal elementlerin genel olarak şöyle sıralanabileceğinden söz eder: Fonksiyonel ton, halk şarkılarında kullanılan modlar, simetrik ses kombinasyonları ve atonal kromatizm. Kolçak (2005: 117), bütün yaşamı boyunca folklor araştırmaları yapan Bartók'un bu araştırmalarının, onu adım adım eski modlara ve pentatonik gamlara¹⁰ götürdüğünü, folk müziğin kendine has modal sistemini ve gam dizilerini incelemesiyle, bestelerinde bu kaynaklardan faydalandığını belirtmiştir. Pamir (1989: 132) ise bestecinin Liszt'in yolundan giderek genişlettiği armoni dünyasında yürüdüğünü, bu müzik maddesine tüm Doğu Avrupa folklorunu ve Türk folklorunu da katarak Liszt'in Weimar döneminin ilericiliğini içeren tüm beste figürlerini tam bir mükemmelliğe vardırıldığını eklemiştir. Bartók'un popüler müziğe olan ilgisinin, ilham kaynakları bulma amacıyla yapılmış araştırmaların bir sonucundan öte, kendi memleketinin müzikal geleneğini erken yaşta tanınması ve içselleştirmesiyle oluştuğu görülmüştür (Pena, tarihsiz: 1).

Gillies, Bartók'un 1890'lardaki ilk bestelerinin genellikle, arkadaşları ya da aile üyelerine adanmış vals, ländler, mazurka ve özellikle polka gibi dans parçalarından oluştuğunu belirtmiştir (Pena, tarihsiz: 1).

Bartók bir besteci olarak çok yeni teoriler ortaya atmamış, müziği oluşturan ana unsurları (armoni, melodi, form vb.) geliştirme yolunu izlemiştir. Politonalite¹¹,

¹⁰ Pentatonik (Pentafonik) gam: Genellikle yarım seslerden kaçınılan, yalnızca 5 sesi temel alan ve 6. notada oktava ulaşan gam.

¹¹ Politonalite: Çok tonluluk, iki ya da daha çok tonalitenin aynı anda kullanılması.

bitonalite¹², atonalite¹³ gibi çağın öncü formlarına da ilgi göstermiş, fakat tamamıyla bu tarzda kalmak yerine, “genişletilmiş ton sistemi” adı altında geliştirdiği kendi stiline yönelmiş, tam ton, diyatonik, modal, pentatonik, kromatik ve kendine özgü ton dizilerini kullanmıştır (Çakıcı, 2007:11).

Bartók’un müziğinde, düzenli olmayan (aksak) ölçülere çok sık rastlanmaktadır. Bu ölçülerin her birinin birinci vuruşu özellikle belli edilmelidir. Bundan dolayı eserlerinde sanki sürekli “rubato”¹⁴ varmış izlenimi hissedilir. Bartók eserlerinde, halk müziğinden etkilenerek, halk şarkılarındaki ritmik öğeleri, alışılmamış dizileri, pentatonik ve bitonal yapıları, dörtlü akorları ve düzensiz ölçü birimlerini kullanmıştır. Bartók’un gözünde halk müziği, majör-minör tonalitelerinin çözümünün ve polimodalitenin kromatik gelişimine olanaklar sağlar. Bartók’un eserlerinde halk müziği unsurlarının kullanımı, farklı biçimlerde kendini gösterir. Melodinin özelliğini taşıyan süslü eşlikle beraber, asıl melodinin taklidi olan ve kendine özgü bir melodi yaratır (Çakıcı, 2007:12). Bartók melodide basitlikten yana olmuştur. Bir melodi ne kadar basit ise eşlik partisi o derece karmaşık bir yapıya sahip olacağı düşüncesindedir. Eserlerinde bağımsız bir anlayış benimseyen Bartók, temel ton merkezi ağırlıklı olmakla beraber, modalite ve kromatizm ile ton duygusunu arka plana almıştır. Bazı eserlerinde de bu duyguyu yaratmak için politonaliteyi kullanmıştır (Uzun, 2007:18). Pamir (1989: 267) Bartók’un, bir nota dizisini bir yapıtın önemli bir ögesi ya da temeli olarak kullanmış besteciler arasında yer aldığını belirtmiştir.

Bartók’un çalışmaları ve halk müziğini kendi müziğine dahil etmesi, stilize Avrupa dansları seviyesinde kalmamıştır. Bestecinin halk müziği materyallerini kullanması, dinamik ritimler ve alışılmışın dışında melodilerin, duygusal ve ruhsal içeriğini daha derin kavramasını sağlamıştır. Gillies, müzikal elementlerin yüksek kullanımıyla ilgili, “analitik çalışmaların çoğunluğu... aralıksal hücreler, dizisel yapılar, aralık çemberleri ve kırılan simetrilerin (simetrinin bozulması) etkileşimine yoğunlaşma

¹² Bitonalite: Çokseslilikte en çok rastlanan form, armonide 2 tonaliteli oluş.

¹³ Atonalite: Tonalitesi olmayan, geleneksel klasik tonalitenin armoni çerçevesinin dışına çıkan.

¹⁴ Rubato: Tempo ve ritimde özgür, esnek davranarak melodinin seslerini, akorlarını kendi istediği anlatımda, geciktirerek seslendirmek.

yoluyla, Bartók'un folk müziği etkili biçimde, kendi kompozisyonlarının daha soyut prensiplerine doğru nasıl dönüştürdüğünü gösterir" diyerek ifade etmiştir. Bartók'un kompozisyon stili, bazı bilim insanlarınca eklektik¹⁵ veya Schoenberg ve Stravinsky'den son derece etkilenmiş olarak da tanımlanmıştır (Pena, tarihsiz: 1).

Orta ve Doğu Avrupa, Béla Bartók'un etnomüzikoloji çalışmalarında, politik çelişkilerle bölünmüş değil, derin kültürel geleneklerle bütünleşmiştir. Jemnitz ve Baker da (1933: 264) "Bartók'un basitçe açıkladığı gibi Orta ve Doğu Avrupa, ayrılmaz bir şekilde kaynaşmış folklorü ile birbirine bağlıdır" ifadesini kullanmışlardır (Pena, tarihsiz: 3). Doğu Avrupa halk müziğinin Bartók üzerindeki etkisi, artikülasyon işaretleri, modlar, diziler ve modalite kullanımında açıkça görülmüştür. Modlar, Doğu Avrupa halk müziğinin önemli bir özelliği olmuştur ve Bartók'un piyano müziğinde de yaygın şekilde kullanılmışlardır. Bu modlar, Macaristan, Romanya, Yugoslavya ve diğer Doğu Avrupa ulusları ile Asya halk müziklerinde de gelişmeye devam etmişlerdir. Frijyen modu 150 yıl boyunca Macaristan müziklerinde çokça kullanılmıştır (Lin, 2018:17).

Bartók'un bestelerindeki Macar müziğinin etkisi, yerel ezgilere dayanan piyano albümünde görülmüştür. Örneğin, bestecinin *Piyano için On dört Bagatelle* adlı eseri Macar müziğinde sıkça rastlanan karakteristik bir eşlik biçimiyle bestelenmiştir. Besteci, bu şekilde, kaynağın otantikliğini korumak istemiştir. Ayrıca, Bartók müziğindeki yerel etki, diğer bagatellerinde kullandığı melodinin modal karakterinde de görülmüştür. Böylece diyatonik bir çözümlemeden kaçınmıştır. Macar ritimlerine ise neredeyse tüm eserlerinde rastlanmıştır (Pena, tarihsiz:1-2).

Bartók'un halk müziğine ilgisi, Macar müziğiyle sınırlı kalmamış, bir müzikolog olarak, geleneksel melodiler ve ritimleri Cezayir'e dek araştırmıştır. Bir çalıcı olarak, İspanya ve Portekiz'de çıktığı bir seyahatten sonra, Arap müziğini tanımak amacıyla, Cebelitarık Boğazı'ndan Fas'a gitmiştir (Pena, tarihsiz: 2). Modlar ve pentatonik dizilerin yanı sıra, Arap halk müziği de Artık 2'li aralığının kullanımı ve ezgi alanının (range) darlığı açısından Bartók'un piyano müziğini etkilemiştir (Lin, 2018: 19-20). Bu

¹⁵ Eklektik: seçmeci.

etkilenme, Bartók'un müziğinin ezgi, ritim, enstrümantasyon, artikülasyon vb. müzikal elementlerinde de görülmüştür (Pena, tarihsiz: 2). Bestecinin Arap dünyasına yolculuğu sırasında yaptığı kayıtlar, Arap dünyasının ezgi, ritim ve özellikle dizisel sisteminin müzikolojik analizi, Bartók'un derin araştırmalarının önemli bir parçası olmuştur. Arap müziğinin mikrotonal¹⁶ sistemi, Bartók'un besteleme stilinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Béla Bartók, glissando ve melismatik¹⁷ ezgilerin kullanımı yoluyla, Arap ezgilerinin duyusunu yansıtmaya çalışmıştır. Aynı şekilde, 9/8 Macar ölçüsünü farklı kalıplarla (örneğin 3+3+3, 3+2+4, ya da 2+2+3+2 gibi) kullanmıştır. Parker'ın (2008: 436) belirttiğine göre Bartók, mod adı verilen ve *dum-tak-taka* gibi yankısal izlencelere dayanan Arap ritim örüntülerine, eşit vuruşlu ölçülerdense, "uzun" ve "kısa" değerlerin çeşitli bileşimlerini kullanarak ele almıştır (Pena, tarihsiz: 3).

Bartók hayatı boyunca sürdüreceği etnomüzikolojik yolculuğuna 1904'te başladıktan sonra, kullandığı artikülasyon işaretleri çeşitlenmiş ve Romantik dönemde alışılanın dışında anlamlar taşımaya başlamışlardır (Lin, 2018: 14). Artikülasyon işaretleri, Bartók müziğini yorumlamak isteyen çalıcıların yüzleştiği önemli bir konu olmuştur (Lin, 2018: 13-14). László Somfai'e (1987: 89) göre Bartók'un piyano müziğinde kullandığı artikülasyon işaretleri iki temel grupta incelenmiştir. İlkinin, didaktik bir amaçla detaylı bir şekilde notalanmış bir stil olduğu görülmüştür. *On Kolay Parça* ve *Romen Halk Dansları* bu stile örnek olarak gösterilmiştir. İkinci stilde ise, Bartók kendi yorumuna gönderme yapmak amacıyla ilkinden daha az detaylı bir yöntem kullanmıştır. İkinci stilde pedal ve parmak numarası gibi belirteçler, yalnızca armoni ya da yorumda amaçlanan özel bir etki olduğunda notaya yazılmıştır. Somfai (1987: 90), *Piyano Suiti*, op.14 ve *Sonati* bu stile örnek olarak göstermiştir. Ayrıca iki stili de kullanmadığı eserler de bestelemiştir. Somfai (1987: 90), Bartók'un çok kez seslendirdiği eserlerinden biri olmasına rağmen *Macar Köylü Şarkılarındaki doğaçlamalar*, op.20'de, kesin olarak notalanmış artikülasyon işaretleri kullanıldığına dikkat çekmiştir. *Romen Halk Dansları* ve *Doğaçlamalar* karşılaştırıldığında ise karakter ve teknik bakımdan

¹⁶ Mikrotonal: Yarım sesten daha az olan aralıklara klasik Batı müziği teorisinde mikroton denmektedir. Mikrotonların kullanıldığı çağdaş klasik Batı müziği eserleri mikrotonal müzik olarak adlandırılmaktadır.

¹⁷ Melismatik: Birden fazla notanın tek bir hecede söylenmesi.

tamamen farklı oldukları görülmüştür (Lin, 2018: 16). Eserler, eğitim ve konser parçaları olarak farklı amaçlara hizmet etmişlerdir. Yine de iki eserdeki ezgiler de gerçek halk ezgilerinden kayda alınmıştır ve Bartók, orijinal halk ezgisindeki vurgulamaları sergilemek amacıyla farklı artikülasyonları titizlikle notaya almıştır. Sonuç olarak, Bartók'un kullandığı detaylı artikülasyonlar, yalnızca temel yorumlama için değil aynı zamanda halk müziğinin vurgularının etkisini aktarmak için kullanılmıştır. Halk müziği vurgulamalarının birçok çalıcı için yabancı olabileceği hesaba katıldığında, Bartók, halk müziğine dayanan parçalarında artikülasyon işaretlerini detaylı bir biçimde belirterek, çalıcılara halk müziği vurgulamaları ile ilgili yeterli bilgiyi vermeyi amaçlamıştır. Bartók'un piyano müziğinde kullandığı modlar ve diziler de halk müziği etkisinin bir yansıması olmuştur (Lin, 2018: 17).

Bartók, piyanonun perküsif¹⁸ doğasını keşfetmiştir. Bu fikri piyano eserlerinde, farklı aksanlar, aksan kaydırma/yer değiştirme, çeşitli ritmik dokular ve ölçüsel kaydırmalar aracılığıyla, piyano eserlerinin yaygın bir özelliği olarak kullanmıştır. Perküsif karakter, bir müzikal cümleye dikey bakış açısını vurgulamıştır. Bartók'un eserlerinin kendi çaldığı kayıtları, perküsif karaktere ek olarak, lirik bir nitelik de sergilemiştir (Lin, 2018: iii). Bartók, eklenmiş notalar da kullanarak, halk müziğinin doğaçlamaya yatkınlığını da gözler önüne sermiştir. “*Romen Halk Dansları*” ve “*Bulgar Ritminde Altı Dans*” kayıtlarının ikisinde de ek notalar çalmıştır. *Romen Halk Dansları*nın ikincisi “*Kuşak Dansı*” ve dördüncüsü “*Gemici Dansı*” kayıtlarının ikisinde de dansların tekrarıyla birlikte ezginin oktavlarını çalmıştır (Lin, 2018: 27-28). *Piyano Suiti*, op.14, no.1'deki ritmik değişiklik uygulamasına benzer olarak, eklenmiş notalar halk müziğinin doğaçlamaya yatkın karakterini yansıtmıştır (Lin, 2018: 27-28).

4.2 Romen Halk Dansları

Romen Halk Dansları altı kısa bölüm olarak bestelenmiştir. İlk beşinin her biri birer dansın, sonuncusu ise iki farklı dansın düzenlemesidir. Bu düzenleme ve

¹⁸ Perküsif: Vurmalı çalgılara benzer.

Transilvanya’da keman ve *furulya*¹⁹ ile çalınan kaynaklarının arasındaki bağı net bir şekilde göstermek amacıyla, Bartók ve yayıncı tarafından eserlerin basımına öğretici bir içerik de eklenmiştir (Walden, 2009: 152).

Romen Halk Dansları’ndaki artikülasyon işaretleri, tuşlara farklı dokunuşların yanı sıra, geleneksel halk müziğinin vurgulamalarını da ifade etmiştir. Bu sebeple yorumcuların ayrıca tuşe-formlarındaki açıklamaları da göz önünde bulundurmaları ve ezgideki nüansları ifade edebilmek için farklı ton özelliklerini de ele almaları gerekmiştir. *Romen Halk Dansları*, dört ya da sekiz ölçülük cümlelere dayanmaktadır. Bartók genellikle *sf* (*sforzando*)²⁰ ve *tenuto*²¹ artikülasyonlarını her cümlelerin sonunda birlikte kullanmış, böylece çalıcılar dansın yapısını sezdirebilmek için sondaki coşkulu vurguları kullanabilmişlerdir (Lin, 2018: 30).

4.2.1 Birinci Dans “Bot tánc/Joc cu bâță” (Stick Dance/Sırık Dansı)



Şekil 10- Romen Halk Dansları, No:1, 1-10. ölçüler

Romen Halk Dansları eserinin ilk parçası “Çubukla/Sırıkla Dans”ta, iki çingene tarafından çalınan ve besteci tarafından Transilvanya’da 1912 yılında kaydedilen bir Romen halk ezgisi kullanılmıştır (Lin, 2018: 14-15). *Joc cu bâță*, olarak adlandırılan ilk

¹⁹ Furulya: Bir çeşit flüt.

²⁰ Sforzando: Tek bir sesi ya da bir akoru birden güçlendiren vurgulama işareti.

²¹ Tenuto: Tutmak, sürdürmek anlamında, genelde sesi değerinde tutmak anlamına gelir.

dansın, neşeli ve enerjik bir çubuk/sırık dansı olduğu ve içki içme şarkısı olabileceği de düşünülmüştür. Eğer kollarını birbirine dolamış, bir ellerinde bira bardakları, bir ellerinde de belli ki bir sırıkla, bir grup Transilvanyalı hayal edilebilirse, parçanın karakteri ile ilgili bir fikre ulaşılacağı öngörülmüştür. Bir çeşit tutuk, sallanan bir ritim ve aksama biçiminde tırmanan cümle ortasına yıkılmadan önce kapıya kadar gidebilen bir ayyaş (4. ölçüde staccato²² tonik akoruna ulaşan çarpma notası V. derece) bir melodiyle ve sonra, bu kez ilk cümlelerin sonunda tonik Majöre doğru tekrar durgunlaşmadan önce bir kez daha yarı hevesli bir baştan başlama girişimi ile başlamıştır. Bu durum, bu ezgiye ilginç bir bakış açısı getirmiştir. Bartók, özellikle melodik minör gamın taslağına kadar uzağa gitse de, şarkıya sıkıca la minör gamı ile başlamıştır. Ve V-I kadansı kullanmış ama bu durumda aslında v-I şeklinde olmuştur, çünkü dominant minörleştirilmiş ve cümle re'ye doğru yarım kadans yapar gibi görünmüştür ve aslında sonraki cümle Re Majör akoruyla armonize edilmiş şekilde başlamış ama hemen la minöre ve V-I kadansına dönmeden önce ilgili Majörü olan Do Majöre dönmüştür. Bu, dans boyunca devam etmiş, tüm cümleler la minörün alanında gibi görünmüş ama her seferinde hiç değişmeksizin kadanslar Majör akorda kullanılmıştır. Parça, Majör ya da minör donanım kullanmak yerine, çoklu modaliteler arasında dönüp duran tek notalık (la) bir merkez ile baş başa bırakılmıştır. Tonalitenin bu kaygan hissi ile ilerde tekrar karşılaşılacağı öngörülmüştür (Califano, 2008). Lin (2018:17) de “Çubukla/Sırıkla Dans”ın 1-8 ölçüleri arasında Doryen modu²³ ve 17-32 ölçüleri arasında Eolien modu²⁴ kullanılmış bir Romanya halk ezgisi olup, iki modun tonik sesinin de la sesi olduğunu belirterek yukarıdaki bilgileri desteklemiştir. Ezginin Bartók tarafından kaydedilmiş asıl hali, *Romen Halk Müziği Antolojisi*nde bulunmaktadır. Pişano versiyonunda, Romantik dönem boyunca da kullanılan artikülasyon işaretlerinden *legato*, *staccato*, ve *tenuto* kullanılmıştır, fakat Bartók bu işaretleri farklı anlamlarda kullanmıştır. Bu işaretler, halk müziği özelliğini tasvir etme rolünü üstlenmişlerdir (Lin, 2018: 14-15).

²² Staccato: Sesleri kesik kesik duyurmak.

²³ Doryen modu: Eski Yunan'da, Dorya (Muğla) bölgesinin, dominantı La olan, Re-re dizisi modu, makamı. Kilise müziğinin 12 modunun otantiklerinden biri.

²⁴ Eolien modu: Antik Yunan çağında Batı Anadolu'da Eolya (Ayvalık, Bergama) bölgesinde çıktığı öne sürülen, La-la eski minör dizisi olan 5. otantik kilise makamı.

4.2.2 İkinci Dans “Brâul” (Sash Dance/Kuşak Dansı)



Şekil 11- Romen Halk Dansları, No:2, 1-10. ölçüler

İkinci dansın başlığı *Brâul* ya da “kuşak dansı” ki bir parça uygunsuz olabilir gibi duyuluyor. Gerçekte dans öyle ya da böyle, başlığını ödünç aldığı kumaş bir kuşak gerektirmektedir. Donanımsız re minörde, çabuk mutlu küçük bir şey ve altı dansın en kısası olmuştur. Yapısal olarak üst ve alt melodik çizgilerin neredeyse aynı olduğu ve aynı şekilde ortadaki iki melodik çizginin birbirine benzediği, bir çeşit kendinin aynası gibi betimlenmiştir. Bazı afacan ya da parmak uçlarına basarak sinsice dolanan ve tekrar başlamadan bir ağacın arkasında saklanan karakterlerin olduğu bir çizgi film sahnesine benzetilmiştir (Califano, 2008).

4.2.3 Üçüncü Dans “Topogó/Pe loc” (In One Spot/Tek noktada)



Şekil 12- Romen Halk Dansları, No:3, 1-12. ölçüler

Üçüncü dans olan *Pe loc*, dans edenlerin belirlenmiş yerlerinden ayrılmadığı bir damgalama dansı olarak betimlenmiştir. Analizi, ezginin Büyük 6'lı aralık genişliğinde, küçük süslemeli ve çember çizen figürlü küçük aralıklarına dikkat çekmiş ve oldukça hafif olması gerektiği çünkü gürlüğü *pianonun*²⁵ üstüne çıkmaması gerektiği düşünülmüştür. Gayda müziğine benzer olarak tanımlanmış bu dans, oldukça etnik duyulmaktadır. Bir çeşit shakuhachi²⁶ gibi kabaca yontulmuş bir tahta flüt ezgisi gibidir. Altı dansın içinde sembolik de olsa tonalite donanımı bulunan tek dans olsa da, yine de armoni kesinlikle fonksiyonel değildir (Califano, 2008).

Romen Halk Danslarından üçüncü dans, “Dimdik ayakta durmak” (Standing Still) op.14, ezgi alanının Si5 ile Sol#6 arasında olduğu ve kullanılan en büyük aralığın Büyük 3'lüyü geçmediği bir örnek olmuştur. Şekil 12'da görüleceği gibi Re-Mi# Artık 2'li aralığı, tüm dans boyunca vurgulanmıştır. Yeomans'a (1988: 11) göre, iki unsur da Arap etkisi izlenimi uyandırmıştır (Lin, 2018: 19-20).

4.2.4 Dördüncü Dans “Bucsumí tánc/Buciumeana” (Dance from Bucsum/Bucsum'dan Dans)



Şekil 13- Romen Halk Dansları, No:4, 1-9. ölçüler

²⁵ Piano: Hafif, yumuşak sesle.

²⁶ Shakuhachi: Bambudan yapılan Japon flütü.

Dördüncü dans olan *Buciumeana* bir gemici dansı olarak betimlenmiştir. Çoğunlukla iki zamanlı ölçüde, çok uzakta olmayan cenaze çanlarını²⁷ hatırlatan bir eşliğin üstünde, üç zamanlı ölçüde akılda kalıcı ve anlamlı bir ezgi niteliği taşımaktadır. Bartók'un kaygan tonalitesi burada da görülmektedir. Parça yine la eksenli etrafında dönüyor, ama perde kümesi²⁸ analiz edilirse sonuç, neredeyse şüpheye yer bırakmayacak şekilde re minör olur. Hal böyleyken, bu perde kümesinin yarım ses aralığı dağılımı ile Bartók do#’i yalnızca bir La majör akoru belirtmek için kullanabilmekte ve sib, toniğe çıkmak yerine inerek, tanımlayıcı yarım ses aralığı haline gelmektedir. Bunların hepsinin, ezginin bir çeşit egzotik ve yapayalnız doğasına şık bir şekilde katkıda bulunduğu düşünülmüştür (Califano, 2008).

4.2.5 Beşinci Dans “Román polka/Poarga Românească” (Romanian Polka/Romen Polkası)



Şekil 14- Romen Halk Dansları, No:5, 1-10. ölçüler

Beşinci dans olan *Poarga românească* bir polka ve bir çocuk dansı olarak betimlenmiştir. Sol eldeki *bum-çak* gibi staccato figür de bunu açıkça göstermiştir. Yapısal olarak, ana ezgi aynı melodinin dört cümlede tekrarlanan, tonalite değiştirilen ve yeniden armonize edilen hali olarak düşünülmektedir. Teorik olarak bir önceki dansın, temsili bir Re Majör donanımındaki re eksenli perde kümesi, bu dans için de açık bir

²⁷ Cenaze çanları: Arasında uzun zaman olan çan vuruşları.

²⁸ Perde kümesi: İki veya üç aralık içeren ve ritmik olmayan küçük ölçekli melodik hatlar.

anlam ifade etmiştir. Böylece Buciumeana'nın final tonik akoru La Majör akoru (fermata²⁹ eklenmiş olması önemli) beşinci dans başlar başlamaz çözülen bir yarım kadansa dönüşmüştür. Final cümlesi bir diğer yarım kadans ve final dansına durmaksızın geçişi sağlamıştır (Califano, 2008).

4.2.6 Altıncı Dans “Aprózó/Mărunțel” (Fast Dance/Hızlı Dans)



Şekil 15- Romen Halk Dansları, No:6, 1-13. ölçüler

Altıncı dans olan, dans setinin hızlı ve canlı finali *Mărunțel*, hareketlerde küçük adımları gerektirmiş, bu durumu zorunlu kılan faktör ise hızlı temposu olmuştur. Bu dansa Bartók'un kayan modalitesiyle son bir kez karşılaşmıştır. Şarkı, önceki dansın bitimindeki yarım kadansla, donanımın da gösterdiği şekilde re sesi ile başlamıştır. Fakat iki ölçü sonra kesinlikle, ezgide önemli bir rolü olan sol# ile beraber, Re lidyen moduna³⁰ geçmiştir. İlk kısım bir diğer yarım kadansla kapanmış, tam sürprizli ve serideki armonik olarak en neşeli yerlerden birisinde, biraz daha hızlı bir tempoda, do ekseni etrafında odaklanan ya da Sol'e donanım değişimine uygun olarak, yeni fakat benzer bir melodi ile tekrar hareketlenmiştir. Diğer her şeyden daha çok Do Lydian gibi duyulmuş ve

²⁹ Fermata: Notanın süresinin göstereceği normal sürenin ötesine uzatılması gerektiğini gösteren semboldür.

³⁰ Lidyen modu: Eski Yunan'da Do gamı, Orta Çağ kilise müziğinde Fa-fa gamıyla 3. otantik makam.

görünmüştür. Çok sayıda fa# sesi görülmekte ama bununla beraber sol sesi etrafında yapılan çok sayıda ima edilmiş bir dominant ilişkiselliği de bulunmaktadır. Ve muhtemelen sub-dominantta³¹, fa seslerinin ağırlıkta olduğu ve solde yarım kadans ile sonlanan yeni bir cümle tarafından takip edilmektedir. Ezginin do sesine döndüğü düşünülmüş ama bu kez la miksolidyen modunda armonize edilmiş ve ikinci tema döndüğünde do ekseninde armonize edilmiş fakat kadanslar la eksenli ve tekrarında parçanın gürültülü ve enerjik bitiminden önce, La majör armonizasyonunu sağlamlaştırmak için Bartók yine sib ve la arasındaki yarım perdeyi kullanmıştır.

Tablo 2- Romen Halk Danslarının “Tempo-Donanım-Form ve Mod” Analiz Tablosu

Bölüm	Tempo	Donanım	Form	Mod
<i>Bot tánc/Joc cu bâță</i>	Allegro moderato, ♩ = 80	la minör	A -B	La eksenli Doryen ve Aeoliyen
<i>Brâul</i>	Allegro, ♩ = 144	re minör	A - B	Re eksenli Doryen
<i>Topogó / Pe loc</i>	Andante, ♩ = 90	si minör	A - B	Aeoliyen ve Arap etkisi (artık ikili) Si eksenli ya da Yedensiz Çingene dizisi

³¹ Sub-dominant: Gamın IV. Derecesi ve bu derece üstünde çıkan akordur.

<i>Bucsumí tánc / Buciumeana</i>	Moderato, ♩ = 100	La Majör	2 temalı A - B	Mixolid yen ve Arap etkisi, La eksenli
<i>Román polka / Poarga Românească</i>	Allegro, ♩ = 152	Re Majör	2 temalı A - B	Re eksenli Lidyen
<i>Aprózó / Mărunțel</i>	Allegro, ♩ = 152 (ve sonra, Più Allegro, ♩ = 160)	Re Majör, La Majöre modülasyon yapıyor.	3 tema ve koda	La eksenli; ilk kısım Lidyen başlayıp Miksoli dyen devam ediyor; ikinci kısım Doryen

Romen Halk Dansları, günümüze kadar olan süreçte birçok çalgı ve çalgı grubu için düzenlenmesi yanında, senfoni orkestrasına da uyarlanmıştır. Sözü geçen bu düzenlemeler, imslp.org internet sitesinde her partinin notasyonuna ulaşılabilecek şekilde yer almaktadır.

Eserin ilk viyolonsel- piyano için olan düzenlemesi *Universal Edition* tarafından basılan 1918 yılındaki telif hakkı ile yer alır. 1945 yılında ise eserin basımı yenilenmiştir. Son olarak, eserin viyolonsel ve piyano için olan düzenlemesi, *Boosey ve Hawkes* tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nde tekrar basılmıştır. Bu basımın viyolonsel-piyano düzenlemesi *Luigi Silva*'ya aittir.



Şekil 16- Romen Halk Dansları, viyolonsel ve piyano düzenlemesi kapak bilgisi

4.3 Romen Halk Danslarının İlk Düzenlemelerindeki Yorum Biçimleri

Béla Bartók'un 1915'te piyano eseri olarak basılan ve daha sonra küçük bir çalıcı grup için düzenlenen *Altı Romen Halk Dansı Sz. 56* (Califano, 2008), didaktik/eğitici bir eser olarak değerlendirilmiştir (Lin, 2018: 28).

1926 yılında Zoltán Székely tarafından yapılan piyano-keman düeti düzenlemesinin basımı da, sunulan dansların başlıklarının çevirisi, coğrafi kökeni, dans koreografisi ve ritüeller ile ilgili bilgilerin bulunduğu bir açıklama içermektedir (Walden, 2009: 152). Bu şekilde Bartók, bir besteci olarak, etnografik araştırmanın kendisi için önemli bir dayanak noktası olan ve eserlerinin yaratımı ve performansının dayandığı saha çalışmasının önemini vurgulamıştır.

Bartók, bir keman sanatçısı olan Székely ile 1921 yılında Zoltán Kodály aracılığıyla tanışmıştır. Tanışmalarından sonra 1938'e dek birlikte çalışmışlardır. Székely, Universal Edition ile anlaşmalı olarak *Romen Halk Dansları*'nı keman-piyano düeti için Bartók'un desteğiyle uyarlamıştır. Székely ve Szigeti (Bartók ile çalışan bir diğer keman sanatçısı), performanslarına Bartók ile birlikte etnomüzikolojik derlemelerini dinleyerek hazırlanmışlardır (Walden, 2009: 153). Székely ve Szigeti, aldıkları konservatuvar eğitimi ve yetkin çalgıları ile net ve temiz bir tonda, kusursuz bir akortla çalmaktaydılar. Fakat Bartók ile derlemeleri dinleyip bu konuda tartışarak, yerel çalma teknikleri ve işitsel jestleri de yorumlarına eklemişlerdir (Walden, 2009: 154). İki müzisyen de bir halk

çalgıcısının stereotip³² karakterini göstergesel jestlerle yansıttılar. Székely ve Szigeti, birtakım işitsel öğeleri sıralayarak bu karakteri anımsatır. Şekil 17’de bu işitsel teknikler nota üzerinde gösterilmiştir. Bu teknikler, Szigeti’nin Bartók ile yaptığı 1930 Columbia Records, Székely’nin ise Géza Frid’in eşlik ettiği 1936 Decca (matrix number TA 3025-1) kayıtlarından derlenmiştir. Nota gövdesinin altındaki işaretler basıma, üstündekiler ise işitsel olarak derlenenlere aittir (Walden, 2009: 156).



Şekil 17- Joseph Szigeti’nin Joc cu bâță dansı

Joseph Szigeti’nin 1930 tarihli *Romen Halk Dansları* kaydında çaldığı, *Joc cu bâță* dansının notasyonu

³² Stereotip: Basmakalıp.

Eserin basılı notasyon sayfasındaki tempo dörtlük notaya 80 olduğu halde Szigeti ve Bartók daha hızlı, yaklaşık olarak 100 metronomda çalmaktalar. Székely ve Szigeti, genellikle tellere sıkıca tutunmuş hızlı yaylarla *marcato* stilde çalışıyorlar. Yay değişimleri, yay telden kaldırılmaksızın ya da gerilim azaltılmaksızın yapılıyor. Böylece gürültülü bir yay değişimi elde ediliyor (Walden, 2009: 157). Çoğunlukla ölçüler senkoplu bir dörtlük nota tarafından takip edilen iki onaltılık nota ile başlıyor. Szigeti, bu onaltılıkları temponun öngördüğünden hızlı çalmaktadır. Ayrıca bir onaltılık kısaltma ve ölçüleri eksiltme eğilimindedir, bazı ölçülerde tempoyu hızlandırmakta bazılarında ise yavaşlatmaktadır. Szigeti, ölçünün ilk vuruşlarında vurgulu çalmakta ve bu şekilde her mısranın vurgulu bir hece ile başladığı Macar şiiri ve halk şarkılarını taklit etmektedir. Çünkü Macarca'da her sözcüğün ilk hecesi aksanlıdır ve cümleler yüksek perdeden (sesten) başlayıp, biterken yavaşça düşmeye eğilimlidir. Szigeti, partisyonunda bulunmayan çarpma notalarına ve iki nota arasındaki glissandolara yer veriyor. Ezginin arasında, özellikle cümlelerin arasında ve uzun seslerden önce kısa soluklanmalar ya da durgular ekliyor. Çoğu çift tel aralıklar ve üç telde çalınan akorları tek ve şiddetli bir yay vuruşuyla çalışıyor. 49. ve 50. ölçüde partisyonda bulunmayan doğal armonikler ekliyor (Walden, 2009: 159).

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves. The first staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 12 and includes a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff starts at measure 22 and includes a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff starts at measure 31 and includes a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fifth staff starts at measure 41 and includes a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The sixth staff starts at measure 47 and includes a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'f', 'sf', 'mf', 'cresc. molto', 'pizz', 'arco', and 'poco allarg.'. Performance instructions like 'Added grace', 'shorter', and 'sweet timbre, quiet' are also present.

Şekil 18- Zoltán Székely'nin Joc cu bâță dansı

Zoltán Székely'nin 1936 tarihli *Romen Halk Dansları* kaydında çaldığı, *Joc cu bâță* dansının notasyonu



Şekil 19- Analitik semboller için açıklama

Szigeti'nin kullandığı dikkate değer *rubato*ya nazaran Székely stilize edilmiş bir ritmik yorum sergiliyor. Tekrarlı inici ezgisel motifleri aceleci şekilde sıkıştırıyor. Bazı ölçülere partisyonda olmayan aksanlı notalar ekliyor. Sonraki ölçünün ilk vuruşunda gelen aksanlı akorlara bağlanan ölçülerin sonunda tempoyu yavaşlatıyor. Bu şekilde aksanların daha da güçlü duyulmasını sağlıyor. Haşın ve sert bir tını ile çalışıyor (Walden, 2009: 159). Son iki vuruştaki aksanlı *tenutolar* ile son üç ölçüde dramatik şekilde yavaşlıyor.

Székely'nin yorumu büyük ölçüde Bartók'un 1920 Welte-Mignon piyano kaydına öykünmektedir. Ritimlerin abartılı stilize edilişi, Bartók'un sahada tecrübe ettiği, eserlerin güçlü ve dansa benzer doğasının yansımasıdır.

Székely ve Szigeti, Bartók'un halk müziği düzenlemelerinin performansı için bir stil yaratırken, Bartók'un halk müzisyenlerinin performans tekniklerini milliyetçi kavramlarla ilişkilendiren unsurlar hakkındaki etnografik keşiflerinin etkisini de katarak birleştirmektedirler (Walden, 2009: 160).

SONUÇ

İnsanlık tarihinde farklı zaman dilimlerinde, insanoğlunun gelişimine koşut ve ihtiyaçtan doğan müzik, tüm tarihsel süreçlerde var olmuştur. Öncelikle, içinde bulunulan coğrafyanın iklimsel, duygusal, sosyal, ekonomik ve politik gelişimlerinin de etkisiyle biçimlenen müzik, ulusal varoluşun temel dayanaklarından, belirleyenlerinden biri olmuştur.

Müziğin gelişme dinamiği olarak, araştırmalarının odağında halkı ve halk müziğini ortaya koyan Béla Bartók, öncellerinden farklı özgün çalışma sürecinde “köy müziği” olarak adlandırdığı yerel halk müziğini yerinde inceleme ve derleme çalışmalarıyla, müzikte ulusallığı önemsemiş, halklar arasındaki kardeşliğin temeli olarak müziği öngörmüş, halklar arası kültürel geçişin müzikle olanaklı olduğuna işaret etmiştir.

Türkiye’de de araştırmalarını derleme ve ezgi toplama ile derinleştiren besteci, dönemin uluslararası tarihsel-siyasal koşulları nedeniyle Türkiye üzerine çalışmasını tam anlamıyla sonuçlandıramamış, hayatını ülkemizde gerçekleştirme isteğine olumlu karşılık bulamaması ise ülkemiz açısından bir talihsizlik olmuştur.

Bartók’u anlamak ve onun etnomüzikoloji alanına dair üretimini daha anlaşılır kılmak için ulus tanımından yola çıkarak, tarihsel-toplumsal süreçlerin gelişimi incelenerek, dünya ölçeğinde değişim etkisine sahip olan Reform, Rönesans, bilim ve buluşlar, Fransız ihtilali ve burjuva demokratik devrimlerden kesitler sunarak ulusallaşma ve ulus devletlerin oluşumuna değinilmiştir. Halk müziğinin yerel olanaklarıyla dünya müziğinin gelişimi arasındaki bağı göstermeye çalışan bu araştırma, benzer konularda yapılacak olan başka araştırmalara destek olabilir niteliktedir.

Bu çalışmada ulusal müziğin oluşumunu anlamak için tarihi derinlemesine irdeleyerek ulus-ulusalcılık üzerine birçok kaynak kitaba başvurulmuştur. Ulusalcılığın ortaya çıktığı tarihsel döneme ilişkin veri taramasında, elde edilen kaynak zenginliği çalışmada değerlendirilmiştir. Ancak Romen Halk Dansları eseriyle ilgili Türkçe kaynaklara ulaşılammış, İngilizce kaynaklara ulaşılsa da özellikle bu eser için o kaynakların da yeterli olmadığı görülmüştür.

1517'de Martin Luther'in Wittenberg'deki Kale Kilisesi'nin kapısına 95 Maddelik Tez'ini çivilemesi sonrasında müziğin Kilisenin hegemonyasından kurtulup özgürleşmesiyle birlikte, klasik müziğin halk müziği ile kaynaşmasının yolu açılmış, katı kurallarla biçimlenen klasik müzik esnek kurallarla şekillenen halk müziği kaynağından da beslenmeye başlamıştır. Bu gelişme, halk müziğine verilen değeri arttırmış, yerel halk müziği melodilerinin klasik müziğe kattığı zenginlik öne çıkmıştır. Halk müziği ile birleşen klasik müziğin, dinsel içeriğinden sıyrılarak halk şarkılarının zenginliğini kapsamaya başlaması ile müzikte ulusalcılığın önü açılmış ve bu durumun ulusal müzik için önemli bir atılım olduğu görülmüştür.

Bartók'un, Romen Halk Dansları eserinde halk müziğiyle klasik müziği kaynaştırmanın olanaklarından yararlanarak, folklorik melodilerle zenginleştirdiği eseriyile, klasik müzik repertuvarına belli bir anlam ve özellik kattığı düşüncesine ulaşılmıştır.

Müziğin oluşturulması sürecinde halk müziğinin eşsiz bir kaynak sunduğu gerçeğinden hareketle yaşanan coğrafyada halklar mozaığının varlığı ve bunun ortaya çıkarttığı kültürel çeşitlenmenin müzik için geniş olanaklar sunduğu gözlemlenmiştir.

Besteci olmak, aynı zamanda yaşadığı çağın tanıklığını yapmak ise, bunun örneğini Bartók yaşamında araştırmacı kimliğiyle sergilemiştir. Bu çalışmada, “Folk” tanımıyla karşımızda beliren halk ve onun yaşamının dışavurumu olarak halk müziğine Bartók'un verdiği önem incelenmiştir.

Bu araştırma sonucunda, besteci olmasının yanı sıra değerli bir müzikolog olan Bartók'un, halk müziği alanında farklı ulusal yapılarda gerçekleştirdiği derleme çalışmalarıyla müzik tarihine ciddi bir miras bırakan, etnomüzikoloji alanına katkı koyan ender sanatçılardan biri olduğu gerçeği de gözler önüne serilmiştir. Bartók'un diğer tüm eserlerinin de ayrıntılı bir şekilde incelenip müzik literatürüne kazandırılması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

Grolier International Americana Encyclopedia, (1993). Cilt 3, İstanbul: Grolier Incorporated - Sabah, Danbury, Connecticut

Müzik Ansiklopedisi, (1992). Cilt 1, Ankara: Başkent Yayınevi

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, (1988). Cilt 1, İletişim Yayınları

Temel Britannica, (1992). Ana Yayıncılık A.Ş.

The New Grove Modern Masters, (1984). New York, London: W. W. Norton & Company

- Kitaplar

AYAN, Dursun (2018). Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

BARTOK, Bela (2017). Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayınları.

CERRAH, Ufuk (2018). Avrupa Birliği'nin Yeniden İnşası, Ankara: Kitabevi Yayınları.

CROFTON, Ian.- BLACK, Jeremy. (2017). Bir Solukta Evren Ve Dünya Tarihi, İstanbul: Say Yayınları.

FINKELSTEIN, Sidney (1995). Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası), İstanbul: Pencere Yayınları.

FINKELSTEIN, Sidney (2000). Müzik Neyi Anlatır, İstanbul: Kaynak Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1980). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 7 (U-Z), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

HSU, Madeleine (1996). Olivier Messiaen, The Musical Mediator, and His Major Influences, Liszt, Debussy and Bartok, London: Associated University Presses.

KAYGISIZ, Mehmet (2009). Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KOLÇAK, Olcay (2005). Müziği Öğreniyoruz, İstanbul: Pan Yayıncılık.

MİMAROĞLU, İlhan (2012). Müzik Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları A.Ş.

PAMİR, Leyla (1989). Müzikte Geniş Soluklar, İstanbul: Ada Yayınları.

SAY, Ahmet (2006). Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAY, Ahmet (2009). Müziğin Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAYDAM, Akif (1989). Dünyaca Ünlü Müzisyenler De Çocuktu, Ankara: Arkadaş Kitabevi Yayınları.

SOYLAR, Cagdas (2018). Messiaen's Musical Language on the Holy Child, Eugene: Wipf and Stock Publishers.

YEOMANS, David (1988). Bartók for Piano, Bloomington: Indiana University Press.

- Basılmamış Kaynaklar

ALTUN, Mehmet Efdal (2007). Béla Bartók Viyola Konçertosu'nun Yazılış Hikayesi Ve Tibor Serly Edisyonu İle Peter Bartók-Nelson Dellamaggiore Edisyonunun Detaylı Karşılaştırması, Sanatta Yeterlik Tezi'nden. Yard. Doç. Burcu Evren Tunca, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Eskişehir.

ÇAKICI, Aylin (2007). Bela Bartok'un Müzik Stili ve 3. Piyano Konçertosu, Yüksek Lisans Tezi'nden. Doç. İsmail M. Göğüş, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konservatuvar, Müzik Anasanat Dalı, Bursa.

UZUN, Müşfik Galip (2007). Bela Bartok İki Piyano Ve Perküsyon İçin Sonat'ın İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi'nden. Prof. Ova Sünder, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.

- **Makaleler**

YENER, Faruk (1981). Bela Bartok Yüzyılımızın Bir Büyük Müzik Adamı. A. Atilla (Dizi Ed.), *Milliyet Sanat Dergisi: Cilt 22* (s. 19) içinde.

- **İnternet Kaynakları**

Baker, T, Jemnitz (1933). “A. *Béla Bartók* The Musical Quarterly”, Vol. 19, No.3 pp. 260-266 Published by: Oxford University Press Stable <http://www.jstor.org/stable/739076> [10 Mart 2020].

Califano, Tony (2008). Bartok’s Romanian Folk Dances. <http://tonycalifano.blogspot.com/2008/07/bartoks-romanian-folk-dances.html> [26 Mart 2020].

Lin, C-A (2018). The Percussive Character and the Lyrical Quality in Bartok’s Piano Music. <http://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/27111> [26 Mart 2020].

Nijhoff, Martinus (1968). Rumanian Folk Music. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2479/2%282%29%2057-61.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [26 Mart 2020].

Parker, Sylvia B (2008). *Béla Bartók's Arab Music Research and Composition* Studia Musicologica, Vol. 49, No. 3/4, pp. 407- 458 Published by: Akadémiai Kiadó Stable <http://www.jstor.org/stable/25598331> [10 Mart 2020].

Pena, J. A. “Discuss The Importance Of Folk Music İn The Compositions Of Bela Bartok, 20th Century Music History Essay 1”. https://www.academia.edu/29184242/Bela_Bartok [10 Mart 2020].

Somfai, László (1987). “Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907–14.” *19th-Century Music* 11, no. 1 pp. 89–90. <http://www.jstor.org/stable/746633> [26 Mart 2020].

Tecimer Kasap, B (2005). Mikrokosmos: Çocukların Dünyası. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, XVIII,151-165. <http://static.dergipark.org.tr/article-download/imported5000152314/500013823.pdf>? [28 Nisan 2020].

Walden, Joshua (2009). “On the String in the Peasant Style”: Performance Style in Early Recordings of Béla Bartók's Romanian Folk Dances”, Selected Proceedings of The 2009 Performer's Voice International Symposium - Performers' Voices Across Centuries and Cultures, Editor: Anne Marshman, 2009, Imperial College Press.

[https://www.academia.edu/12805127/ On the String in the Peasant Style Performance Style in Early Recordings of B%C3%A9la Bart%C3%B3k s Romanian Folk Dances](https://www.academia.edu/12805127/On_the_String_in_the_Peasant_Style_Performance_Style_in_Early_Recordings_of_B%C3%A9la_Bart%C3%B3k's_Romanian_Folk_Dances) [26 Nisan 2020].

[https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_\(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/Romanian_Folk_Dances%2C_Sz.56_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la)) [30 Nisan 2020].

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Roza AKIN

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1995

Eğitim:

Lisans, 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü,
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Viyolonsel Bölümü

2017, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon
Eğitimi Sertifika Programı

İş Tecrübesi:

2016 Barış Çocuk Senfoni Orkestrası- Eğitimlik

2016 Sinema Senfoni Orkestrası

2017 İzmir Devlet Tiyatrosu

2019 İzmir Festival Orkestrası

2019 Bodrum Oda Orkestrası

2019 Antalya Devlet Senfoni Orkestrası

2019 İzmir Devlet Senfoni Orkestrası