T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

BELA BARTOK'UN PİYANO SONATI 1926

(Yüksek Lisans Eser Metni Çalışması)

Hazırlayan:

20116006-Elif Gökçe TUĞRUL

Danışman:

Prof.Hülya TARCAN

İstanbul - 2012

Elif Gökçe TUĞRUL tarafından hazırlanan **Bela Bartok'un Piyano Sonatı 1926** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 05 / 06 / 2012

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) : İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Hülya TARCAN (Danışman) .....

Jüri Üyesi : Prof. Seher TANRIYAR .....

Jüri Üyesi : Öğr. Gör. Ece İDİL (MSGSÜ.Sahne Sanatları) .....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ II

ÖZET III

SUMMARY IV

1.GİRİŞ: Bela Bartok'un Müzik Dilinin Tarihteki Kökenleri 1

2.Bartok'un Üç Evrede Yaşamı 12

2.1. 1881-1905 12

2.2. 1906-1921 19

2.3. 1921-1945 22

3.Bartok'un Piyano Müziği 30

3.1. Piyano Eserleri Dizini 30

3.2. Piyano Eserlerine Genel Bakış 31

3.3. Piyano Eserlerinin İncelenmesi 35

4.Bartok ve Stravinski 83

4.1. Saygı, Rekabet, Etkileşim ve 1920lerin Modernizmine Macarlar'ın Tepkisi 83

4.2. Bartok Piyano Sonatı 1926 ve Stravinski Piyano Sonatı 1924'ün Karşılaştırılması 91

5.Bartok Piyano Sonatı 1926'nın Analizi 99

6.SONUÇ 129

7.KAYNAKÇA 130

8.ÖZGEÇMİŞ 131

ÖNSÖZ

Bela Bartok üzerine tez yazma fikri öncelikle, uzun zamandır çalışmayı istediğim Piyano Sonatı 1926'dan kaynaklandı. Bu eserin piyano çalış anlayışına getirdiği yenilik ve içinde barındırdığı 'ilkellik' öğesi, bu sonatı öğrenmek ve yorumlamak istememin başlıca nedenleriydi. Sonatı çalışıp, Bartok'un diğer piyano eserlerini de incelerken, Bartok'un 20.yüzyılın en büyük ve özgün bestecilerinden olmasının nedenleri de benim için açıklığa kavuştu.

Bartok'un etnomüzikolog kimliğiyle yaptığı halk müziği araştırmalarının bir ayağı olarak Türkiye'ye gelmesi, Ahmet Adnan Saygun ile beraber Anadolu'daki kasaba ve köyleri dolaşmış olması, Türk bestecilerinin stillerini bulma süreçlerinde onları ve müziğimizi etkilemiş olması, elbette ki Bartok üzerine tez yazma isteğimi güçlendiren etmenlerdi. Ancak bunlardan ziyade, beni Bartok üzerine araştırma yapmaya özellikle iten neden, ülkemizde de hep tartışılagelmiş bir konu olan Doğu-Batı sentezi fikrini, Bartok'un sanatında yakalamayı başarmış olmasıydı. Bu teknik ve kültürel yetkinliğe hangi süreçlerden geçerek ulaştığını araştırmak, 1926 tarihli Piyano Sonatı'nın yaratım aşamasını da anlamak olacaktı, çünkü Bartok'un bu eseri, bu sentezi yakaladığı en önemli yapıtlarından biriydi. Bartok'un müzikal serüvenini incelemek, yaratıcı kimliğe sahip sanatçıların, diğer sanatçılarla, diğer kültürlerle olan etkileşimlerini görünür kılmak adına da ilginç ve zenginleştirici bir deneyim oldu. Bu noktada, Bartok'un, çağdaşı Stravinski ile olan etkileşim-rekabet-saygı ilişkisine değinmeyi yerinde bularak, tezime bu konuyu irdeleyelen karşılaştırmalı bir bölüm de ekledim.

20. yüzyıl müziğine büyük bir katkı yapmış olan Bela Bartok'un, piyano edebiyatına yaptığı gerek teknik gerek müzikal anlamda büyük ve özgün etkiyi, eserlerini inceleyerek burada göstermeye çalıştım. Bartok'un özgün besteci kimliğine kavuştuğu, 20. yüzyıl piyano repertuarının büyük bir başyapıtı olan Piyano Sonatı 1926'yı kendim çalışmış ve analiz etmiş olmaktan ötürü öğrendiklerimi, Bartok'un müziği üzerine yaptığım pek çok okuma ve araştırmadan elde ettiğim diğer bilgilerle bir araya getirerek, anlaşılır biçimde anlatmayı amaçladım.

Tezimin hazırlanış ve yazım aşamasında bilgilerini ve tecrübelerini benden esirgemeyen, tezimin konusu olan Bartok'un Piyano Sonatı'nı öğrenme ve icra etmek üzere çalışma aşamasında değerli bir piyanist olarak bana her zaman olduğu gibi yine doğru yolu gösteren hocam Prof.Hülya TARCAN'a teşekkür ederim.

Elif Gökçe Tuğrul

ÖZET

Bela Bartok, dünya çapında kariyer yapmış virtüöz bir piyanist, Budapeşte Müzik Akademisi'nde uzun yıllar ders vermiş bir pedagog, halk müziği araştırmaları yapmak adına Orta ve Doğu Avrupa'yı, Kuzey Afrika'yı, Anadolu'yu gezip köylülerin söylediği türküleri, ağıtları, çaldıkları enstrümantal müzikleri kayıt etmiş, notaya aktarmış, sınıflandırarak analiz etmiş titiz bir etnomüzikolog olmasının ona kazandırdıklarını, düşünsel ve teknik birikimiyle harmanlayarak kendisini 20.yüzyılın en büyük ve özgün bestecilerinden birisi düzeyine yükseltebilmiş, Dünya Müzik Tarihi'ne geçmiş çok önemli bir isimdir. Bartok'un, olgun besteci kimliğinin oluşumunda en etkin role sahip etmen ise Macar halk müziği olmuştur. Macar halk kültürünün doğulu oluşuna karşılık, kullanılan teknikler ve Klasik Batı Müziği'nin köken itibariyle batılı oluşu, Bartok'un, müziğinde bu ikili doğayı mükemmel biçimde harmanlayarak elde ettiği sentez sayesinde, çift kutupluluk yaratmamış; tersine çok özgün bir doku ve anlayış sentezine ulaşılmıştır.

1911 yılında bestelediği 'Allegro barbaro' eseriyle, piyanoyu vurmalı çalgı gibi kullanma prensibinin ilk denemesini yapmış olan Bartok, 1926 yılında yazdığı Piyano Sonatı'yla bu ilkeyi mükemmel formuna kavuşturmuş ve piyano edebiyatına büyük bir başyapıt kazandırmıştır. Başlangıçta kompozisyon anlayışı ve piyano yazısına hayran olduğu Stravinski ile yolları ayrılan Bartok, Rus bestecinin neoklasik 1924 Piyano Sonatı'nın tam tersi bir yöntem izleyerek, ilkel-barbar karakterin egemen olduğu, halk şarkılarına (ezgilerine) göndermelerle yüklü, modalite ve Kontrapunkt'un yıldızlaştığı bir yapıt yaratmıştır. Bartok'un 1926 Piyano Sonatı, 20.yüzyıl piyano çalma sanatına da virtüozite açısından büyük katkıda bulunmuştur.

Anahtar Sözcükler: Halk Şarkıları, Etnomüzikoloji, Modal Armoni, Vurmalı Çalgılar, Ritim, Piyano Sonatı.

SUMMARY

Bela Bartok is a very important name for universal history of music, by raising himself to one of the greatest and most distinctive composers of the 20th century through making a synthesis of his intellectual and techniqal accumulation with his gains being a world-known virtuoso, a pedagogue who taught at the Budapest Music Academy for several years, an ethnomusicologist who traveled in Middle and East Europe, North Africa and Anatolia, doing peasant music researches by recording the peasant songs, dirges, their instrumental musics and then notating, classifying and analyzing them. The leading role of Hungarian peasant music in Bartok's maturity as a composer is evident. That the Hungarian folklore has its roots in the Orient and classical music in the Occident never caused bipolarity in Bartok's music because of his ability to accomplish a synthesis between these two different natures, and thus created a new and unique concept.

Bartok made his first experiment of using the piano like a percussive instrument with his composition 'Allegro barbaro', composed in 1914. He achieved the perfection with this form in his Piano Sonata 1926; with this work he gave a masterpiece to piano literature. Bartok and Stravinsky, whose piano and composition style the Hungarian composer admired, chose to go in different ways. Bartok followed quite the opposite principles from Stravinsky's neo-classic Sonata 1924 and created a work which contains references to peasant songs (melodies) and where modality and counterpoint have predominance. Bartok made a great contribution to the art of piano playing in 20.century with the virtuosic elements of his Piano Sonata 1926.

Key Words: Peasant Songs, Ethnomusicology, Modal Harmony, Percussive Instruments, Rythm, Piano Sonata.

GİRİŞ:

BARTOK'UN MÜZİKAL DİLİNİN TARİHTEKİ KÖKENLERİ

Bartok, 20. yüzyılın tartışmasız en büyük bestecilerinden birisidir. Büyük orkestra eserlerinden opera ve baleye, piyano eserlerinden Lied'lere, konçertolardan yaylı çalgılar dörtlülerine dek pek çok farklı enstrüman için, farklı stillerde eserler bestelemiş olması, onu 20.yüzılın en üretken bestecileri arasına dahil etmemizi sağlasa da, yüzyılın en özgün bestecilerinden saymamızın asıl nedenleri başkadır. Yüzyıl başında Fransa'da Debussy[1] ve Ravel'in[2] öncülük ettiği İzlenimcilik ve Poulenc,[3] Milhaud,[4] Honneger,[5] Auric,[6] Tailleferre[7] ve Durey'in[8] Jean Cocteau'nun[9] önderliğinde kurduğu Fransız Altıları (les Six), Avusturya'da Schoenberg'in[10] kurduğu ve Webern[11] ve Berg'le[12] beraber 2.Viyana Okulu bestecileri olarak besteledikleri 12 Ton Müziği ve Seriel Müzik, Almanya'da hala süregiden Wagner[13] ve R.Strauss[14] etkisindeki Post-romantizm, Rusya'da 19.yüzyıl sonunda Mussorgski[15], Rimski-Korsakov[16], Borodin[17], Balakirev[18] ve Cui[19] tarafından

---

[1] Claude Debussy (1862-1918): Fransız besteci ve piyanist. İzlenimci müziğin Ravel ile beraber iki büyük temsilcisinden biri.

[2] Maurice Ravel (1875-1937): Fransız besteci ve piyanist. İzlenimci müziğin Debussy ile beraber iki büyük temsilcisinden biri.

[3] Francis Poulenc (1899-1963): Fransız besteci ve piyanist. Fransız Altıları'nın üyesi.

[4] Darius Milhaud (1892-1974): Fransız besteci. Fransız Altıları'nın üyesi.

[5] Arthur Honneger (1892-1955): İsviçreli besteci. Fransız Altıları'nın üyesi.

[6] Georges Auric (1899-1983): Fransız besteci. Fransız Altıları'nın üyesi.

[7] Germaine Tailleferre (1892-1983): Fransız besteci. Fransız Altıları'nın üyesi.

[8] Louis Durey (1888-1979): Fransız besteci. Fransız Altıları'nın üyesi.

[9] Jean Cocteau (1889-1963): Fransız Altıları'nın kurulmasında öncülük etmiş ünlü Fransız yazar.

[10] Arnold Schoenberg (1874-1951): Avusturyalı-Amerikalı besteci. 12 Ton Sistemi'nin kurucusu.

[11] Anton Webern (1883-1945): Avusturyalı besteci. 12 Tonculuğun Schoenberg ve Berg'le beraber üç büyük temsilcisinden biri.

[12] Alban Berg (1885-1935): Avusturyalı besteci. 12 Tonculuğun Schoenberg ve Webern'le beraber üç büyük temsilcisinden biri.

[13] Richard Wagner (1813-1883): Alman besteci ve orkestra şefi. Operanın libretto'sundan, müziğine ve sahne tasarımına dek her ayrıntısını tek bir kişinin tasarlamasına dayalı 'Bütünsel sanat eseri-Gesamtkunstwerk' anlayışının kurucusu, post-romantik opera bestecisi.

[14] Richard Strauss (1864-1949): Alman besteci. Post-romantizm'in en önemli isimlerinden biri.

[15] Modest Mussorgski (1839-1881): Rus besteci. Rus Beşleri'nin üyesi.

[16] Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908): Rus besteci. Rus Beşleri'nin üyesi.

[17] Alexander Borodin (1833-1887): Rus besteci ve kimyacı. Rus Beşleri'nin üyesi.

[18] Mili Balakirev (1837-1910): Rus besteci ve orkestra şefi. Rus Beşleri'nin üyesi.

[19] Cesar Cui (1835-1918): Rus besteci ve eleştirmen. Rus Beşleri'nin üyesi.

kurulan Rus Beşleri'nin devam eden etkisi ve yıldızı yeni parlayan Stravinski[20] mevcutken Bartok, çok çalkantılı koşullar altındaki Budapeşte'de, yüzyılın bir başka çok önemli akımı olan Folklorizm-Ulusalcılık'ın baş ismi olarak anılmasını sağlayacak çalışmalar yapmış, yaratıcı bir besteci olarak eserler üretmiştir. Bu akımın ortaya çıkışı Bartok'un, arkadaşı Macar besteci Zoltan Kodaly[21] ile yaptığı halk müziği araştırmalarına dayanmaktadır. Kodaly ile birlikte Macaristan ve çevresinden başlayarak Orta ve Doğu Avrupa, Kuzey Afrika ve Türkiye'deki kasaba ve köylere yayılan kapsamlı saha çalışmaları sonucunda halk müziği materyalleri toplamış ve bilimsel biçimde değerlendirmişlerdir ve bu çalışmalar etnomüzikolojik alanda yapılan ilk büyük çalışma olarak tarihe geçmiştir. Bartok, bu çalışmaları akademik araştırmalar bazında bırakmayarak, Macar, Romen, Slovak halk müzikleri başta olmak üzere topladıkları halk müziği materyallerinden yararlanarak özgün bir Doğu-Batı sentezine ulaşmış ve müzikte yeni bir anlayışın doğmasını sağlamıştır. Bartok'un 20.yüzyılın en özgün bestecilerinden biri olmasını sağlayan neden, kurduğu bu yeni müzikal anlayışla açıklanabilir.

Bartok, 20.yüzyılda ulusalcılığın simgesi olmuştur. Yarattığı bu akım, zamanında yeterince anlaşılamamış, kullandığı ritmik ve 'barbar'[22] unsurlar pek çokları için 'katlanılmaz, sert ve gürültülü' olarak algılanmıştır. Ancak, Bartok'un Folklorizm üzerine burada alıntılayacağımız asıl düşüncesi ve amacı, zamanla müzisyenler ve dinleyiciler tarafından da anlaşıldığında, eserleri orkestralar ve solistler tarafından sıklıkla icra edilen, sevilen büyük bir besteci kimliğine kavuşmuştur.

"Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi öz anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir."[23]

---

[20] Igor Stravinski (1882-1971): Rus besteci, piyanist ve orkestra şefi. Olgunluk döneminde Klasisizm'e yönelmeden önce, erken dönem yapıtları olan Bahar Ayini, Petruşka ve Ateş Kuşu baleleriyle 'ilkel' öğeler içeren sanatı yücelten anlayışın ilk temsilcilerinden.

[21] Zoltan Kodaly (1882-1967): Macar besteci ve etnomüzikolog.

[22] Bu 'barbar' unsurlar arasında 'Aksak ritim' öncelikli olarak yer alır. Aksak ritim, Klasik Batı Müziği'nde alışılmış kalıp olan ikişerli veya üçerli sabit alt bölünmelere değil de, değişken alt bölünme yapısına sahiptir. Örnek :5/8lik için 2+3 veya 3+2, 7/8lik için 2+2+3 veya 2+3+2 veya 3+2+2. Özellikle Macar, Balkan ve Türk halk müziğinde mevcuttur.

[23] İlhan MİMAROĞLU, Müzik Tarihi, 138.

Bartok, Kodaly ile beraber, Macar müziğinin Liszt'in[24] tanıttığı Çigan müziğinden apayrı olduğunu kanıtlamak amacıyla, köylere gidip Macar türkülerini, halk danslarını kaydetmiş, daha sonra notaya geçirerek, sınıflandırmış ve etno-müzikolojik çalışma olarak yayımlamıştır.[25] Bartok, bu araştırmalarıyla şunu ortaya koymuştur ki, ilkel müzik, ritmik bakımdan, çoğunlukla Avrupa'nın sanat müziğine kıyasla daha zengindir. Doğduğu toprakların bu zenginliğini de en iyi biçimde işleyerek, çağdaş bir sentez yaratmış ve 20.yüzyılın en büyük ve özgün bestecilerinden biri olarak müzik tarihinde yerini almıştır.

Bartok'un, besteci olarak kimliğinin oluşması elbette ki pek çok aşamadan geçerek gerçekleşmiştir. Gençlik yıllarında, dönemin yükselen siyasi ve sanatsal akımlarından ve incelediği bestecilerden elbette ki çok etkilenmiş, ancak zamanla, tüm bu etmenleri kendi Macar kimliğinin getirisi olan özelliklerle beraber harmanlayarak, farklı anlayış biçimlerini sindirmiş, büyük bir besteci olarak kendisini yetiştirmiştir. Bach'ın[26] müziğindeki kontrapunktal ve armonik matematikten, İtalyan klavsencilerin enstrüman kullanımından, Brahms'ın[27] armonik dilinden, R.Strauss'un müziğiyle yakaladığı anlatımcı ve zengin dünyadan, Liszt'in virtüözitesi ve armonik arayışlarından (özellikle geç eserleri), Debussy'nin İzlenimciliği'nden, Schoenberg'in 12 Tonculuğu'ndan, Stravinski'nin müziğinde sergilediği ilkel öğelerden etkilenmiş olan Bartok, tüm bu özellikleri kendi besteci kimliği içerisinde sentezleştirmiştir. Tüm bu unsurları içinde barındırmasının müziğine kazandırdığı sağlam yapının üzerine yepyeni bir müzik dünyası inşa etmiştir.

Halk Müziği ve Sanat Müziği Kaynakları

Bartok'un müzikal diline iki ayrı bakış açısıyla yaklaşılabilir. İlk bakış açısı, halk müziği kaynaklarından yola çıkan bir anlayış ve terminolojiden, ikincisi ise çağdaş sanat müziğinin Bartok'un zamanındaki kesin doğrularından, analitik araç ve

---

[24] Franz Liszt (1811-1886): Macar piyanist, besteci, pedagog ve orkestra şefi. 19.yüzyıl piyano edebiyatının en önemli bestecilerinden ve piyano virtüözlerinden biri.

[25] Liszt yanlış bir izlenim sonucu Macar Folkloru'nu Çigan müziği ile, çağdaşı Ferenc Erkel'in uyarılarına rağmen özdeşleştirmiştir.

[26] Johann Sebastian Bach (1685-1750): Alman besteci ve organist. Barok Dönem'in en önemli ismi.

[27] Johannes Brahms (1833-1897): Alman besteci ve piyanist. 19.yüzyıl piyano edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan büyük Alman Romantiği.

anlayışından türemiştir. Bu iki farklı yaklaşım ancak beraber kullanıldığında Bartok'un müzikal dilinin gelişimi tam olarak anlaşılabilir ve diyatonik halk müziği modları ve çağdaş müzikte çokça yer alan soyut ses oluşumları arasındaki yapısal ilişki doğru olarak kavranabilir.

Bartok'un Kodaly ve Macar halk müziği ile olan karşılaşmasından hemen sonra bestelediği erken dönem başyapıtlarında, halk ve sanat müziğini sentezlemekteki yeteneğinin ilk önemli işaretleri fark edilebilir. Bu erken eserleri arasında yer alan 'Piyano için On dört Bagatel, op.6 (1908)'de Bartok'un daha sonraki ustalık dönemi eserlerinde de göreceğimiz ve onun müzikal dilinin yapı taşlarını oluşturan sentezleri içerecek biçimde bir dönüşüm ve halk müziği ve sanat müziği öğelerini yan yana kullanmak açısından önemli bir yenilik gözlemlenebilir. Bartok, tüm bu etmenlerin bileşkesine, farklı akor ve gamlardan oluşturduğu son derece karmaşık ve sistematik bir ağ kurarak ulaşmıştır. Bartok yazdığı makalelerinde, kendi armonilerini modal halk müziğinden türettiğini ve tüm bu çabasının ne ifade ettiğini anlatmış; halk müziği ve seriyel müziğin kimi kesin ilkeleri arasında kurduğu bağlantıya dair önermeler sunmuştur. (*Seri* terimi, tıpkı Schoenberg'in on iki ton sistemindeki gibi, belirlenmiş bir sıra dahilinde, öğelerin art arda gelmesini ifade etmektedir. Bartok'un müziği, düzenlenmemiş ve 12 Ton Sistemi dahilinde olmayan kalıplar üzerine kurulmuş olsa da, bunlar belirlenmiş aralıksal yapıya sahiptir. Şöyle açıklanabilir: Bartok melodik ve armonik düzlemler arasında, Seriel müzik kurgusuna benzer bir bağlantı oluşturmaktaydı.[28]) Besteci halk müziği öğelerini, organize edilmemiş soyut ses düzenine nasıl dönüştürdüğünü şöyle açıklıyor:

"Çevirim yoluyla ve modal akorları yan yana yerleştirerek, pek çok farklı akor elde edilebiliyor ve günümüz on iki ton sisteminin melodik ve armonik yaklaşımına benzer bir sistem oluşuyor... Tabi ki, halk müziğine ilgi göstermeyen pek çok yabancı besteci de benzer sonuçlara aynı zamanda ulaştı - sadece sezgisel ve spekülatif bir biçimde... Tek fark, bizim bunu spekülasyonla değil, doğal kaynaklardan faydalanarak oluşturmamızdır".[29]

---

[28] Schoenberg'e göre 12 Ton'un kullanıldığı ve özgün hareket ettiği müzik cümlesi Seri'nin (Serie) temelidir (Grundgestalt=Temel biçem). Gerisi bu cümlenin (Seri'nin) kontrapunkt kurallarına göre değişik biçimlerde yapılandırılmasından ibarettir.

[29] Elliott ANTOKOLETZ, The Music of Bela Bartok, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music, 2.

Bartok'un da açıkça ifade etmiş olduğu üzere, yüzyıl başında geleneksel tonal yapının çözülmesiyle, farklı stilistik geçmişlere sahip besteciler, kromatik sürekliliği içeren ilişkilerden yola çıkan yeni bir anlayış geliştirmekteydiler. 12 Toncular Tonik-Dominant ilişkisini reddettiler. Bartok ve bazıları ise modal armonizasyondan yararlandılar. Modal armonide böylece Mesius kavramı fonksiyonların yerini almıştı. Seriel yaklaşım kontrapunktal bazda etkili olabilmişti.

Fransız, Rus ve Halk Müziği Kaynaklarına Yönelim: Pentatonik, Modal ve Tam Ton Müziklerde Fonksiyonu Olmayan Baslar

Bartok'un bazı eserleri ve Viyanalı bestecilerin atonal (atonikal) ve 12 Ton eserleri, uç noktada kromatik tonal gelenekteki geç Romantik müzikle ortak bir kökene sahip olsa da, Bartok'un müziği ayrıca Atonalistler'in Alman geleneğinden tamamen ayrı olan başka kökenlere de sahiptir. Wagner-Strauss döneminin aşırı kromatizmine karşı duyduğu tepki, Bartok'u iki yeni yöne sevk etmiştir. Ulusal Macar sanatı için duyduğu yoğun arzusuyla Bartok yüzünü Doğu Avrupa'nın otantik halk müziğine çevirmiştir. Aynı zamanda Macar kültürel yaşamının uzun süredir etkisi altında kaldığı Alman geleneğinden sıyrılarak Fransa'ya yönelmesiyle, Bartok Debussy'nin eserlerini inceleme fırsatı ve beraberinde kendi müzikal dili için yeni bir kaynak bulmuş oldu. Bartok, Debussy'nin müziğinde bulduğu Macar halk müziğindekine benzer 'pentatonik motifler' karşısında çok şaşırdı. Bu durumu Doğu Avrupa'nın halk müziğinin etkisine , özellikle Rusya'ya bağladı ve benzer Rus halk müziği etkilerinin Stravinski'nin eserlerinde izinin sürülebileceğini düşündü.[31] [32] Bartok kendi eserlerinin gelişiminin Debussy ve Stravinski'yle benzer kaynaklara dayandığını düşünüyordu. Ayrıca Bartok'un yaklaşımının kökenleri daha geniş bir zaman dilimi ve coğrafyada aranacak olunursa, Mussorgski'nin müziğine de eğilmek gerekir. Mussorgski, halk müziğinden yararlanmaya yönelik anlayışın başlıca yol göstericisidir, Debussy'nin de Mussorgski'nin müziğindeki halk müziği öğelerinden çokça etkilendiğinin ve bunları kendi müziklerinde kullandığının pek çok kanıtı vardır. Benzer şekilde, Stravinski'nin Bahar Ayini'nde de daha önce Rus Nasyonalistleri tarafından zaten kullanılmış olan halk müziği öğelerine rastlanır. Böylece, Rus Nasyonalistleri'nin, Fransız İzlenimcileri'nin, Macar bestecilerin (Kodaly ve Bartok) müziklerinde ortak bir özellik olarak, fonksiyonu olmayan baslar

[31] Elliott ANTOKOLETZ, The Music of Bela Bartok, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music, 3.

[32] Debussy'le ilgili bu düşünceye itiraz edilebilir. Fransız besteci Yunan gamlarından etkileniyordu.

Bartok'un da açıkça ifade etmiş olduğu üzere, yüzyıl başında geleneksel tonal yapının çözülmesiyle, farklı stilistik geçmişlere sahip besteciler, kromatik sürekliliği içeren ilişkilerden yola çıkan yeni bir anlayış geliştirmekteydiler. 12 Toncular Tonik-Dominant ilişkisini reddettiler. Bartok ve bazıları ise modal armonizasyondan yararlandılar. Modal armonide böylece Mesius kavramı fonksiyonların yerini almıştı. Seriel yaklaşım kontrapunktal bazda etkili olabilmişti.

Fransız, Rus ve Halk Müziği Kaynaklarına Yönelim: Pentatonik, Modal ve Tam Ton Müziklerde Fonksiyonu Olmayan Baslar

Bartok'un bazı eserleri ve Viyanalı bestecilerin atonal (atonikal) ve 12 Ton eserleri, uç noktada kromatik tonal gelenekteki geç Romantik müzikle ortak bir kökene sahip olsa da, Bartok'un müziği ayrıca Atonalistler'in Alman geleneğinden tamamen ayrı olan başka kökenlere de sahiptir. Wagner-Strauss döneminin aşırı kromatizmine karşı duyduğu tepki, Bartok'u iki yeni yöne sevk etmiştir. Ulusal Macar sanatı için duyduğu yoğun arzusuyla Bartok yüzünü Doğu Avrupa'nın otantik halk müziğine çevirmiştir. Aynı zamanda Macar kültürel yaşamının uzun süredir etkisi altında kaldığı Alman geleneğinden sıyrılarak Fransa'ya yönelmesiyle, Bartok Debussy'nin eserlerini inceleme fırsatı ve beraberinde kendi müzikal dili için yeni bir kaynak bulmuş oldu. Bartok, Debussy'nin müziğinde bulduğu Macar halk müziğindekine benzer 'pentatonik motifler' karşısında çok şaşırdı. Bu durumu Doğu Avrupa'nın halk müziğinin etkisine , özellikle Rusya'ya bağladı ve benzer Rus halk müziği etkilerinin Stravinski'nin eserlerinde izinin sürülebileceğini düşündü.[30] [31] Bartok kendi eserlerinin gelişiminin Debussy ve Stravinski'yle benzer kaynaklara dayandığını düşünüyordu. Ayrıca Bartok'un yaklaşımının kökenleri daha geniş bir zaman dilimi ve coğrafyada aranacak olunursa, Mussorgski'nin müziğine de eğilmek gerekir. Mussorgski, halk müziğinden yararlanmaya yönelik anlayışın başlıca yol göstericisidir, Debussy'nin de Mussorgski'nin müziğindeki halk müziği öğelerinden çokça etkilendiğinin ve bunları kendi müziklerinde kullandığının pek çok kanıtı vardır. Benzer şekilde, Stravinski'nin Bahar Ayini'nde de daha önce Rus Nasyonalistleri tarafından zaten kullanılmış olan halk müziği öğelerine rastlanır. Böylece, Rus Nasyonalistleri'nin, Fransız İzlenimcileri'nin, Macar bestecilerin (Kodaly ve Bartok) müziklerinde ortak bir özellik olarak, fonksiyonu olmayan baslar

[30] Elliott ANTOKOLETZ, The Music of Bela Bartok, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music, 3.

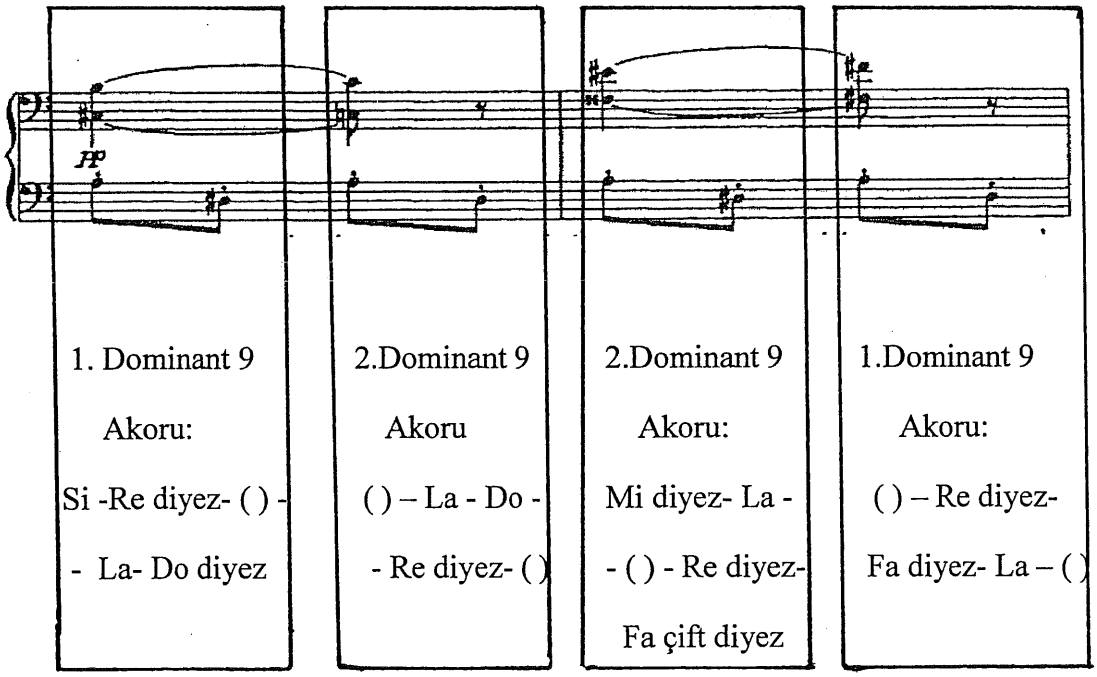
[31] Debussy'le ilgili bu düşünceye itiraz edilebilir. Fransız besteci Yunan gamlarından etkileniyordu.

gözlemlenir ve halk müziğinin pentatonik ve modal yapısına benzer bir yapı görülür.[33]

Rus, Fransız ve Macar Bestecilerin Simetrik Ses Kullanımı

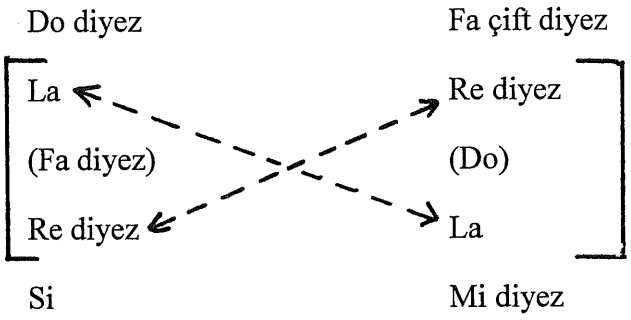
On iki sesi birbirine eşit öneme kavuşturmak yönelimiyle beraber, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında simetrik ses kullanımı da eserlerde yapısal bir öğe olarak görülmeye başlandı. Simetrik biçimler geleneksel tonal fonksiyonlara katkıda bulunmakla beraber, aynı zamanda yenilik adına atılan adımların kuruluşuna da katkı sağladı. Bartok'un simetriyi müziğinin her çeşidinde kullanması, sesleri sınıflandırmada yeni bir öncelik kurmasıyla onun müziğinde özel bir anlam kazandı. Bu yeni sistemle kurulan tonal öncelik fikri aslında Rus Nasyonalistleri'nin daha önce eserlerinde yer verdikleri bir fikirdi, sonradan Fransız ve Macar besteciler de simetrik yapılar kullanmaya başladılar.

Örnek 1[34]



[32] Aslında Macar müziği gerçek anlamda kökenini Orta Asya Uygarlıkları'ndan alıyordu. Ural-Altay kökenine dikkat etmek gerekir.

[33] Elliott ANTOKOLETZ, The Music of Bela Bartok, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music, 5.

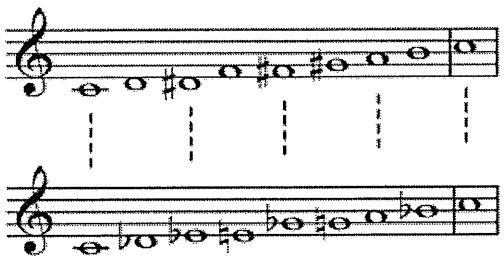


Mussorgski, Boris Godunov operası, 2.Perde, 'Saat sahnesi'

Rus Nasyonalistleri, Skriabin ve Kodaly'nın Oktatonik Gamları Simetrik Olarak Ayrıştırması

1867 gibi erken bir tarihte, sekiz notalık tam ve yarım tonlara dayalı simetrik bir gam olan oktatonik gam, Rimski-Korsakov tarafından 'Sadko' senfonik şiirinde kullanılmıştı. Bu kullanım da aslında Glinka'nın 'Russlan ve Ludmilla' operasında kullandığı inici tam ton gamı bir hatırlayış niteliğindeydi. Rimski-Korsakov'un müziklerinde önemli bir yere sahip olan oktatonik gam Stravinski, Kodaly, Skriabin ve Bartok'un eserlerinde de önemli bir yere sahipti.

Örnek 2



Oktatonik Gam

Skriabin'in 'op.74 No.3 Piyano Prelüdü'nde, 'Yedinci Sonatı (1911-12)'nda, Kodaly'ın 'Viyolonsel ve Piyano için op.4 Sonatı'nda ve Bartok'un 'Piyano için Bagatelleri'nde de belirgin biçimde oktatonik gam kullanımına rastlanır.

Geç 19.- Erken 20.Yüzyılda Alman Etkileri: Kromatik İlişkideki Notaların Simetrik Düzeni

Yüzyıl başında Budapeşte'de hüküm süren Alman etkisine karşı Macarlar'ın gösterdiği tepki sonucunda sanatçıların eserleri için ilham kaynağı olacak yeni kaynak arayışlarına rağmen, Bartok pek çok eserinde Alman müzik geleneğinin temel karakteristik özelliklerini kullanmaya devam etti. Bu geleneğin temel yapı taşları olan halk müziği melodileri, Fransız ve Rus müzik kaynaklarıyla beraber Bartok'un müziğinde birbiri içinde eriyerek bir sentez yaratacaktı. Bartok'un erken döneminde Pozsony'de 1890lar'da bestelediği müziklerinin Brahmsien stili, Budapeşte'de Müzik Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarında Wagner'in yoğun kromatik eserleri üzerine yaptığı derinlemesine incelemelerin etkisiyle başkalaşıma uğramıştı. Bartok'a göre ise bu değişimin nedeni Şubat 1902'de Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirildiğinde dinlediği Richard Strauss'un 'Also Sprach Zarathustra' senfonik şiirinin onu derinden etkilemiş olmasıydı. Strauss'un eseri Bartok için 'yeni bir yaşamın tohumları'nı taşıyordu.[34]

Bartok'un Strauss'un müziğini incelemesi, onu 'Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde belirgin biçimde fark edilen yeni tarzda bir anlayışla kromatik melodiler yazmaya yönlendirmiştir. Bu melodik hat her ne kadar Wagner'in 'Tristan ve Isolde' operasında dışavurulan Romantikler'e özgü huzursuzluğu içerse de, Bartok'un daha serbest tonalite anlayışı (ani majör-minör karışımlarını kullanmasıyla ulaştığı büyük başarı) ve neredeyse sürekli devam eden disonant yapısı (yaygın arpej ve yedili kullanımına dayanan) daha çok Richard Strauss'un 'Elektra' operasının armoni fabrikasını andıran yapısıyla ilişkilendirilebilir. Bartok'un 'Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü' ve Strauss'un 'Elektra' operası her ne kadar klasik, üçlülerden oluşan akorların tonal armonizasyonu ile bestelenmişlerse de, ani ton değişimleriyle çoğunlukla politonal bir sonuç doğurmaktadırlar.

---

[34] Elliott ANTOKOLETZ, The Music of Bela Bartok, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music, 14.

Schoenberg Okulu: Serbest Atonal Bestelerin Gelişiminde Temel İlke Olarak Simetrik Biçimler

Strauss'un 'Elektra' operası ve Bartok'un 'Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü', post-romantik müzik çerçevesinde değerlendirilse ve yeni kromatizm anlayışı üzerine kurulu olsa da, hala tonalitenin sınırları içinde kalan yapıtlardır. Dışavurumcu niteliği ve tonal olmayan öğeleriyle 'Elektra', Schoenberg'in 'Erwartung' (1909) operasının ve Berg'in 'Wozzeck' (1914-22) operasının serbest atonal fikrine öncüllük etmiş kabul edilebilir; ancak Strauss her zaman klasik teknik ve formlara bağlı kalmış, sınırı asla geçmemiştir. Bartok'un aynı dönemdeki eserleri, onun kendi kromatizm anlayışının henüz ilk eserleri olsa da, kimi özel yönler bakımından bu eserlerle Viyanalı besteciler Schoenberg, Berg ve Webern'in kimi eserleri arasında bağlantı kurulabilir. Bartok'un eserleri stilistik açıdan Schoenberg Okulu'ndan apayrı bir noktada durmaktadır –Bartok, yoğun kromatik kontrapunktu ve Schoenberg'in atonal disonanslarını, halk müziğinin modal materyali ve Debussy'nin transparan dokusuyla eritmiştir; Schoenberg'in müziği ise tonal ve ritmik olarak halk müziğinden ve Debussy'nin müziğinden hiç etki taşımaz-, ancak ses gruplarını kullanış biçimi bakımından onlarla doğrudan bağlantıya sahiptir.

Bartok Schoenberg'in müziğiyle ancak 1912 yılında tanışmıştır. Ancak ilginç bir paralel gelişim örneği olarak, Bartok'un 1908'de bestelediği 'Piyano İçin On dört Bagatel op.6' yapıtı, stil ve metod bakımından Schoenberg'in 1909 tarihli 'Üç Piyano Parçası op.11' ile benzerlikler taşır. 'On dört Bagatel' de, Schoenberg'in 'No.1 Parçası' da, klasik armoninin üçlülerden oluşan akor anlayışı yerine ikame ettikleri ses hücrelerinden oluşur.

Bartok'un eserleriyle kıyaslayabileceğimiz bir başka eser de Webern'in yaylı çalgılar dörtlüsü için 1911-13'te bestelediği 'Altı Bagatel'i ve Debussy'nin 'Voiles' isimli prelüdüdür. Webern'in Bagatelleri'nden No.5 simetrik ses ilişkileri bakımından ayrıntılı bir yapıya sahiptir. Bu eseri Debussy'nin 'Voiles'i, Bartok'un 'op.6 Bagatelleri'nden No.2' ile beraber değerlendirecek olursak, yeni bir yaklaşımın üç farklı besteci tarafından da kullanıldığını görürüz. Birbirinden farklı stillerine rağmen, simetrik form hepsinde ortak bir biçimde, organik materyalin bir simetrinin temel ekseni etrafında büyümesi tarafından belirlenmiştir.

Örnek 3



Debussy Voiles (Ölçü 1-4)

Berg ve Webern:Aralık Çemberi Fikrinin Sisteme Oturtulması ve 12 Toncu Seriel Müzikte Çevrilebilen Simetri

1.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte Bartok etnomüzikolojik saha çalışmasından 1914 yılından itibaren büyük ölçüde feragat etmek zorunda kaldı. Bunun sonucu olarak, kendisini ve zamanını, biriktirmiş olduğu halk müziği materyallerini sistematik biçimde düzenlemeye adadı. Aynı zamanda beste çalışmalarına ve yoğun konser çalışmalarına ağırlık verdi. Bu dönemde uluslararası besteciler ve onların eserleriyle tanışma ve yakından ilgilenme fırsatı buldu. Ard arda bestelediği 'Keman Sonatları 'nda (1921-22) Bartok o güne kadar ulaşmadığı bir seviyede, Schoenberg okulunun dışavurumculuğunda bulunan yoğun atonal kromatizm ve armonik diziselliğe (serielizme) ulaştı. Bartok'un 1920lerin ortasında bestelediği piyano müzikleri ve 'Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde (1928), müzikal dilinin halk müziği öğelerinin uzak soyutlamalarına dönüşümü ve olağanüstü karmaşık sistematiğe ulaşmasında, bu dönemde bağlantıya geçtiği diğer bestecilerin etkisi vardır. 1922'de Schoenberg Okulu üyeleri, Stravinski, Milhaud ve daha pek çok besteciyle International Society for Contemporary Music-ISCM'de (Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği) beraber yer almıştır. ISCM'nin 1927'de Baden-Baden'de düzenlediği konserde Bartok, 1926 yılında bestelediği kendi 'Piyano Sonatı'nı çalmıştır. Aynı konserde Berg'in yaylı dörtlüsü için bestelediği 'Lirik Süit' de çalınmıştır. Bu iki eser arasında ses ilişkileri yönünden –aralıksal döngüler ve çevrilebilen simetriler- benzer yaklaşımlar gözlemlenebilir. Bu karşılaştırma, Bartok'un Berg'in eserlerinden etkilendiği sonucunu doğurmaz, tam aksine, iki eserin birbirine paralel biçimde tarihsel gelişim gösterdiğini gösterir; zaten Bartok aralıksal döngüler ve çevrilebilen simetriler fikirlerini 1908 yılında bestelediği 'Piyano için Bagateller op.6' eserinde de kullanmıştır.

Bazı simetrik ses düzenekleri, onları en yoğun ve karakteristik biçimde kullanan bestecileriyle özdeşleştirilebilir: Pentatonik ve modal gamlar Debussy ve Stravinski ile, tam ton gamlar Debussy ile, oktatonik gamlar Rimski-Korsakov, Skriabin ve Stravinski ile ve çevrilebilen simetrik kullanımlar da Schoenberg, Berg ve Webern'in atonal eserleriyle beraber anılır olmuştur. Bartok'un eserleri ise, tüm bu müzikal kaynakların bir araya getirildiği tarihi bir nokta olmuş, Macar besteci tüm geleneksel ve geleneksel olmayan formları, simetrik ilişkileri kapsayan bir sistem oluşturmuştur.

Bartok ve çağdaşı olan büyük ve yenilikçi besteciler, kompozisyon anlayışlarını üzerine inşa ettikleri ilkelerin birbirinden farklı gelişen yönleri sayesinde 20.yüzyıl müziğini ileri taşımışlardır. Bartok, Batı müziğine kazandırdığı teknik yeniliklerin dışında, Batı müziği kaynaklarını, halk müziği kaynakları ile sentezleyerek, çağdaşı olan bestecilerden daha farklı bir yola yönelmiştir. Kompozisyonlarını üzerine bina ettiği anlayışı ve tekniği ile Bartok, kendisinden sonraki bestecileri, müziğinin teorik özellikleriyle etkilemesinin yanı sıra, besteciliğe ve bestecilerin ilham aldıkları kaynaklar ve kullanımına dair geliştirdiği yenilikçi anlayışla da, 20.yüzyıl müziğinin yol haritasına yeni hedefler girmesini sağlamıştır.

2. BELA BARTOK'UN YAŞAMI

2.1.1881-1905

Çocukluk ve İlk Gençlik Yılları

Bela Viktor Janos Bartok 25 Mart 1881'de, o zamanlar Macaristan sınırları içerisinde olan, günümüzde ise Romanya'da kalmış olan Nagyszentmiklos'ta doğdu. Tisza Nehri'nin doğusunda yer alan bu kasaba, tarımcılığın önemli olduğu bir bölgeydi. Bartok'un babası, ülkemizde bir dönem yaygın olan Köy Enstitüleri benzeri bir Ziraat Okulu'nda öğretmen ve ayrıca müziğe de ilgi duyan ve amatör orkestralarda viyolonsel çalan çok yönlü biriydi. Ancak babası Bartok yedi yaşındayken öldü. Annesi Paula Voit ise, eşinin ölümünden sonra okullarda müzik ve piyano öğretmenliği yaparak çocuklarını yetiştiren bilgili ve güçlü bir kadındı. Çocukluğu esnasında pek çok hastalıkla mücadele eden Bartok yaşıtlarıyla zaman geçirmek yerine evde, annesinin hikayelerini ve şarkılarını dinleyerek, insanlardan sakınan utangaç ama ciddi ve sessiz bir çocuk olarak büyüdü.

İlk piyano derslerini beş yaşına girdiği gün annesinden almaya başladı. Ancak sürekli yakalandığı hastalıklar ve babasının ölümü yüzünden dersleri sürekli aksadı ve yedi yaşına gelinceye kadar mutlak kulak duyuşa sahip olduğu fark edilemedi. Babasının 1888'deki ölümünden sonra annesi ve kız kardeşi Erzsebet (Elizabeth) ile beraber Macaristan'ın pek çok farklı kasabasına taşındılar, en sonunda 1894'te Pozsony'ye yerleştiler.

Bartok, piyano dersleri süreklilik kazandıktan sonra kendiliğinden doğaçlamalar yapmaya başladı. Dokuz yaşındayken annesine, daha önce hiç duymadığı bir melodinin zihninde nasıl birden, kendiliğinden canlandığını,

'hatırladığı'nı söyledi. Piyano başına geçip bu 'hatırladığı' valsleri, dans parçalarını andıran küçük parçaları annesine çalıyor, annesi de notaya geçiriyordu. [35]

İlk ve orta öğrenimi sırasında, yaşadıkları kasabalarda bulunan çeşitli müzikçilerden dersler aldı. Organist ve koro şefi Christian Altdörfer, besteci ve koro şefi Ferenc Kersch'in isimleri Bartok'un ilk müzik bilgilerini edindiği kişiler arasında yer alır. Bartok dinleyici karşısına ilk defa 1892'de Nagyszollos'ta çıktı ve Beethoven'ın 'Waldstein Sonatı'nın 'Allegro' bölümünü ve kendi bestesi olan 'Tuna Nehri' adlı parçayı çaldı. Kasaba halkı tarafından çok beğenildi.

Müziğe olan büyük ilgisi ve sevgisine rağmen Bartok tek yönlü bir çocuk değildi. Çocukluğunda geçirdiği hastalıklar esnasında, diğer çocuklardan izole ve tek başına yıllar geçirmiş olması yüzünden, arkadaşlık kurmakta güçlük çekiyordu ve onların gürültülü ve kavgalı oyunlarını sevmediğini söylüyordu. Okumayı çok sevmesinin yanı sıra, en büyük uğraşısı doğaydı. İpek kozalarını biriktirip, onları özenle muhafaza ediyor, böcekleri biriktirerek alkolde saklıyor ve koleksiyon meraklısı bir yetişkin olacağının işaretlerini gösteriyordu.

1894'te taşındıkları Pozsony, Viyana ve Budapeşte arasında bulunan, 19.yy sonunda oldukça kozmopolit yapıda bir ilçeydi. Kıyısında olduğu Tuna Nehri'nden dolayı çok yoğun ticaretin yapıldığı, 15.yüzyılda kurulmuş Macar üniversitelerinin bulunduğu, tiyatro ve operası olan kültür düzeyi yüksek bir yerdi. Bartok burada Ferenc Erkel'in[36] oğlu piyanist ve koro şefi Laszlo Erkel ile piyano ve armoni çalışmaya başladı. Bu dönemde lise diplomasını alan Bartok kendini tamamen müziğe adadı ve Erkel'in yönlendirmesi ile Brahms, Liszt ve Wagner'in eserleriyle tanıştı, inceledi ve çok etkileri altında kaldı. Pek çok orkestra konserine ve operaya gittiği bu dönemde farklı stillerde oldukça geniş bir repertuarı tanıdı. Küçük konserlerde yer almaya, melodramlara, keman çalan arkadaşlarına eşlik etmeye başladı. Ve Pozsony'nin ona belki de en büyük katkısı kendisinden dört yaş büyük olan Ernö Dohnanyi[37] ile tanışması ve arkadaş olması idi. Dohnanyi yetenekli bir piyanist ve besteciydi. Dohnanyi'nin Budapeşte'ye Müzik Akademisi'ne kabul edilmesinden sonra, onun lisedeki organistlik görevini Bartok üstlendi ve beraberinde verdiği özel derslerle kendi parasını kazanmaya başladı. 1898'deki bir konserde Liszt'in 'İspanyol Rapsodisi'ni, Wagner'in 'Tannhauser Uvertürü'nün piyano uyarlamasını, kendi bestelediği 'Piyanolu Dörtlü'yü çaldı. Aynı konserde orkestraya uyarladığı Brahms'ın 'Macar Dansları' da çalındı.

---

[35] Halsey STEVENS, The Life and Music of Bela Bartok, 5-6.
[36] Ferenc Erkel (1810-1893): Macar besteci, piyanist ve orkestra şefi.
[37] Ernö Dohnanyi (1877-1960): Macar besteci, piyanist ve orkestra şefi.

Budapeşte Müzik Akademisi'nde Öğrencilik Yılları

Hocası Erkel'in ölmesi üzerine oğlu için iyi bir gelecek hazırlamak isteyen annesi, ocak 1899'da Bartok'u alarak Budapeşte'ye, Müzik Akademisi'ne gitti. Akademi'de piyano hocası olan Thoman'la görüşmelerinin ardından Bartok sınav yapılmaya gerek duyulmadan Akademi'ye kabul edildi. Istvan Thoman ile piyano, Hans Koessler ile kompozisyon, Ferenc Xaver Szabo ile orkestrasyon ve partisyon okuma derslerine başladı.

Akademi'de okuduğu bu dönemde Budapeşte'de döneminin en ünlü solistlerini, orkestralarını, en yeni eserleri dinleme fırsatını buldu. Piyano virtüözleri d'Albert[38], Emil Sauer[39], Teresa Carreno[40], artık ünlü bir sanatçı olan Ernö Dohnanyi'yi, keman virtüözü Jan Kubelik'i[41], Joseph Joachim'i[42] dinledi ve hayran oldu. Öğrenciliğinin ilk yıllarında kendini tamamen piyanoya adayan Bartok, beste yapmak üzerine çok eğilmedi. Bir piyano virtüözü olarak kariyer yapmayı düşünüyordu. Akademi'de ilk konserine 1901 yılında çıktı ve çok iyi eleştiriler aldı. Hemen ardından Lipotvaros Casino'da çıktığı ikinci konseri, ona profesyonel bir sanatçı olarak ücret ödenen ilk konseri oldu.

1902 yılına kadar bestelediği ve bitirdiği hiçbir eser olmadı, ta ki Richard Strauss'un 'Also Sprach Zarathustra' senfonik şiirini dinleyip, çok etkileninceye kadar. Besteci olarak gideceği yöne dair çelişkiler ve tatminsizlik içinde olduğu zamanlar geride kalmıştı. Strauss onu müziğiyle aydınlatmıştı.

Bartok'un Akademi'deki son öğrencilik yıllarında, 1848-49'dan beri bastırılan ulusalcı eğilimler tekrar hız kazanmıştı. Okuldaki ulusalcılar eski Macar

---

[38] Eugene d'Albert (1864-1932): İskoçya doğumlu Alman piyanist ve besteci.

[39] Emil von Sauer (1862-1942): Alman piyanist, besteci ve pedagog. Pek çok önemli eserin edisyonunu hazırlamış, Liszt'in yetiştirdiği büyük bir piyanist olarak Piyano Ekolü ile zamanının genç piyanist kuşağı üzerinde çok etkili olmuştur.

[40] Teresa Carreno (1853-1917): Venezüelalı piyanist, besteci, şarkıcı ve orkestra şefi.

[41] Jan Kubelik (1880-1940): Çek kemancı ve besteci.

[42] Joseph Joachim (1831-1907): Macar kemancı, orkestra şefi, besteci ve pedagog. Brahms'ın ve pek çok ünlü bestecinin yakın dostu olmuş, döneminin en önemli kemancısı olarak 19.yüzyıl Keman Edebiyatı'nın pek çok başyapıtının yazımı aşamasında danışılan önemli bir virtüöz olarak saygı görmüştür.

kültürünün yeniden canlandırılması için Rakoczy[43] döneminin vatansever şarkılarına, erken dönem Macar yazarlarının metinlerine dönülmesi gerektiğini savunuyorlardı. Bartok da bu dönemde ulusal müzikle ilgili sorunlar üzerine düşünmeye başladı: Erkel, Liszt, Mosonyi gibi Macar besteciler, ulusal müziği otantik bir şekilde kurmaya çalışmışlar, ancak bunu Batı Avrupa kültürünün içinde kalıp, kendi kültürlerinden birtakım öğeleri Batı müziği geleneğiyla harmanlayarak yapmaya çalışmışlardı. Macaristan'da müzikal otorite konumundaki isimlerin hepsi Alman geleneğiyle eğitim görmüş Macar'lardı – Volkmann, Herzfeld, Koessler, Thoman, Mihalovich. Halk müziği üzerine ilk sistematik araştırma Bela Vikar tarafından 1898'de başlatılmıştı ve çok sonraları -1904'ten başlayarak- Kodaly ve Bartok'a uzanan kapsamlı etnomüzikolojik araştırma çizgisine dönüşecekti.

Richard Strauss ve ulusalcı akımların çift yönlü etkisi altında Bartok tekrar beste yapmaya başladı. 1902 yılında çeşitli şarkı demetleri, senfonik bir 'Scherzo' besteledi ve eserleri konserlerde seslendirildi. Bartok'un ilk büyük eseri sayabileceğimiz senfonik şiiri 'Kossuth' 1903 yılında bestelendi. Yapıt, 1848-49 Macar Ulusal Özgürlük Savaşı'nın kahraman lideri Lajos Kossuth'un hayatından seçilmiş on olay üzerine yazılmıştı ve bestelenir bestelenmez Filarmoni Derneği'nin programına dahil edilmiş ve konserde orkestra tarafından seslendirilerek, büyük başarı kazandı. Bartok'un, dönemin ulusalcı anlayışına uygun olacak şekilde böyle bir kahramanlık destanı üzerine beste yapmasının, müzik çevrelerindeki bu ani başarısındaki rolü büyük oldu.

Bartok 1903 yılında Akademi'den mezun olduğunda kariyerine öncelikli olarak konser piyanisti olarak devam etmek istiyordu. 1903 yazını Dohnanyi ile çalışarak ve gelecek planları yaparak geçirdi. Viyana, Budapeşte ve Berlin'de konserler verdi. Berlin'deki konserinde Godowsky[44] ve Busoni[45] de vardı. Bartok'un

---

[43] Rakoczy ailesi 13.-18.yüzyıllar arasında Macar Krallığı'nda yaşamış çok önemli ve zengin soylulardı. Ailenin en ünlü üyesi olan Francis II Rakoczy (1676-1735), 1703-11 yılları arasında Transilvanya Prensi olarak seçilmiş ve Habsburg Savaşı'na liderlik etmiştir. Macaristan'da ulusal bir kahraman olarak saygı görmektedir.

[44] Leopold Godowsky (1870-1938): Polonyalı–Amerikalı piyanist, besteci ve pedagog. Liszt'in ardından piyano tekniğine yeni açılımlar kazandırmış, dünya çapında konser kariyeri yapmış ve çok önemli öğrenciler yetiştirmiş, yüzyılın en önemli piyanistlerinden biridir.

[45] Ferruccio Busoni (1866-1924): İtalyan piyanist, besteci ve pedagog. Başta Bach'ın eserleri olmak üzere pek çok önemli yapıt üzerinde gerçekleştirdiği transkripsiyonlarla ve piyano çalma biçimiyle kendisine ait bir piyano ekolü kurmuştur. Piyano edebiyatının pek çok başyapıtının edisyonlarını yaparak ve önemli öğrenciler yetiştirerek, döneminin piyanist nesli üzerinde etkin rol oynamış, yüzyılın en önemli piyanistlerinden biridir.

kendi eserlerini de içeren konser, bu iki büyük müzisyenin Bartok'un bestecilik ve piyanistliğini takdir etmelerine yol açtı.

Verbunkos ve Halk Müziği Araştırmaları

Verbunkos (Verbunkoche), 19.yüzyılda Macaristan'da çok ünlü olan bir dans ve müzik stiliydi. Kökeni halk müziği olsa da, zamanla Çigan müzisyenlerin icra ettiği ve git gide popürleşen, tüm dans salonlarında, halk arasında yaygınlaşan bir hal aldı. Ancak, Verbunkos üst sınıfların saygı duyduğu, dinleyip eşliğinde dans ettiği bir stil değildi. Onlar, Magyar isimli daha yavaş, ciddi stildeki dansı ve müziği tercih ediyordu. Çiganlar'la özdeşleşen ve herkes tarafından da Macar müziği olarak bilinen Verbunkos, Ferenc Erkel'e, Mosonyi'ye operaları ve orkestral eserleri için ilham verdi. Liszt 'Rapsodileri'ni, Berlioz 'Rakoczy Marşı'nı, Brahms 'Macar Dansları'nı hep Verbunkos'tan yararlanarak besteledi̇ler. Ancak halk müziği araştırmalarına başladıkça Bartok gördü ki, gerçek Macar halk müziği, Çiganlar'ın şehirlerdeki dans salonlarında çaldığı Verbunkos değildi. Halk müziği sadece şehir merkezlerinden uzakta, izole yaşayan köylüler tarafından geleneksel biçimiyle icra ediliyordu. Bartok da, Macar halk müziğinin, değişime uğramış hali olan Verbunkos'ta değil, kırsal alandaki köylülerin geleneklerinde yaşadığını anlamaya başladı. Popülerleşmemiş, bakir kaynaklara ulaşmak üzere, Macaristan'ın uzak köylerine araştırma yapmak için ziyaretlerine böylece başladı.

1904 yılında on sekiz yaşındaki genç şarkıcı Lidi Dosa'nın söylediği Macar türkülerini notaya aktarmaya başlaması, Bartok'un kendisine çizeceği yol için önemli bir başlangıç adımıydı. Bu araştırmaları sırasında beraber çalıştığı çok önemli bir Macar besteci ise, yaşça Bartok'tan büyük olmasından ötürü, bir anlamda da yol göstericisi olan Zoltan Kodaly idi.

1906 yılı Kasım ayında Bartok ve Kodaly'ın ortak çalışması, Macar halk müziği üzerine ilk kapsamlı araştırma-derleme 'Yirmi Macar Türküsü' yayımlandı.

Halk müziği araştırmaları sırasında Bartok, türküleri dinlediği köylüler arasında farklı yaklaşımlar olduğunu gözlemledi. İlk yaklaşım eski gelenekleri olduğu gibi, hiçbir değişikliğe izin vermeyecek şekilde sürdürmekti. İkinci yaklaşım ise yüksek kültür olarak gördükleri kent kültürünü taklit etmeye çalışarak türkülerde

değişikliğe gitmekti. Bir başka gözlemi de, araştırma yaptığı bölgelerin müziklerinin çevrelerinde ilişki içerisinde olduğu komşularından çok etkilendiğiydi.

Bartok, halk müziklerini sınıflandırma sistemini, Finlandiyalı etnolog Ilmari Krohn'un çalışmalarını örnek alarak oluşturmuştu. Sınıflandırmayı dört temel özellik üzerinden yapıyordu:

1- Her ezgideki dizeklerin sayısı

2- Final notasının ne kadar yüksek perdede olduğu ve uzunluğu

3- Ezginin sözlerinin kaç heceden oluştuğu

4- Ezginin eksen sesi.

Ezgilerdeki melodik yapı ortaya çıktıkça gördü ki, en eski ezgiler çok kısaydı, zamanla uzunlukları artmış, önce iki-üç satırlık ezgiler haline gelmiş ve en sonunda da döngüsel forma (Cyclique form) sahip dört satırlık ezgiler oluşmuştu. Ritmik olarak en eski ezgilerin değişmeyen ve çoğunlukla birbirine tamamen eşit değerde notalardan oluşan bir yapısı vardı, fakat zamanla güftedeki sözcüklere göre yavaşlama ve hızlanmaların yapıldığı bir ritmik yapıya ulaşılmıştı.

Macar halk müziğinin pek çok değişik kategorisi de Bartok'un araştırması sırasında ortaya çıkmıştı: Düğün müzikleri, hasat zamanı müzikleri, arabuluculuk şarkıları, ağıtlar, çocukların oyunları sırasında söyledikleri şarkılar ve hiçbir konuyla özellikle bağlantısı olmadan yalnızca dans edilmesi amacıyla yapılan müzikler.

Macar halk müziği üç ana grup altında toplanabilirdi: Eski stildeki müzik, pentatonik gamda ve hiçbir form yapısı olmayan türküleri ve dans şarkılarını içeriyordu. Yeni stildeki müzik, heptatonik[46] gamlarda (Dorien[47], Eolien[48], modern Majör[49], Miksolidyen[50], Frigyen[51] ve modern armonik minör gamlarda[52]) ve

---

[46] Heptatonik dizi: Majör ya da minör, yedi diyatonik perdeden (tondan) oluşan ses dizisi, gam.
[47] Dorien mod'a örnek: Do-re-mi bemol-fa-sol-la-si bemol-do.
[48] Eolien mod'a örnek: Do-re-mi bemol-fa-sol-la bemol-si bemol-do.
[49] Modern majör gam'a örnek: Do-re-mi-fa-sol-la-si-do.
[50] Miksolidyen mod'a örnek: Do-re-mi-fa-sol-la-si bemol-do.
[51] Frigyen mod'a örnek: Do-re bemol-mi bemol-fa-sol-la-si-do.
[52] Modern armonik minör gam'a örnek:Do-re-mi bemol-fa-sol-la bemol-si (bekar)-do.

döngüsel (çembersel) formlara sahip müziklerdi. Bir de tüm eski gelenekler ve yeni kent kültüründen edinilmiş etkilerle harmanlanmış karışık stilde bir üçüncü müzik türü vardı.

Bartok'un bu yoğun araştırma dönemine rağmen, 1905-6'da bestelediği müziğinde, halk müziğinden ilhamla yapılan buluşlara henüz rastlanmaz.

Paris ve Prix Rubinstein Yarışması

Bartok, 1905 yılında Paris'e giderek piyanist ve besteci olarak iki kategoride Prix Rubinstein Yarışması'na katıldı. Ancak iki alanda da büyük ödülleri alamadı. Piyano kategorisinde birincilik Wilhelm Backhaus'a verildi. Kompozisyon kategorisi ise Bartok için tam bir hayal kırıklığı oldu. Ödül kazanamamasına çok şaşırıp sinirlendi, çünkü ödül verilmiş olan eserleri kendi eserlerinden çok daha aşağı seviyede görmüştü. Ancak yarışmada ödül kazanamamasına rağmen, bir turist olarak Paris'i tüm ihtişamıyla keşfetti. Louvre Müzesi, Musee Luxembourg, Tuilleries ve Parc Monceau onu büyülemişti. Ayrıca Fransız kültürünü yerinde tekrardan keşfedip ulusal kültürlerini yaratmış olmalarından da çok etkilendi ve ulusal Macar sanatını, müziğini nasıl yaratacakları sorununu da ciddi olarak sorgulamaya yeniden başladı.

Bartok'un öğrencilik yıllarının bitip de, estetik, felsefi ve inançsal sorularını cevaplandırmaya çalıştığı bu yıllar onun sanatçı kimliğinin temellerini attığı zor yıllardır. Kendisi şöyle yazmıştır:

Bazen kendimi çok yükseklerde hissediyorum, ancak aniden düşmeye başlıyorum. Ve yeniden ayağa kalkıp tekrar yükseliyorum. Bu hissi tekrar ve tekrar, sürekli olarak yaşıyorum. Ama bir gün, o en tepedeki noktaya ulaşıp orada kalmayı başaracağımı biliyorum.[53]

[53] Halsey, STEVENS, The Life and Music of Bela Bartok, 33.

2.2.1906-1921

Bartok, Paris'ten döner dönmez Macaristan'da pek çok farklı bölgede halk müziği araştırmasına devam etti. Araştırmaları ve konser programının yoğunluğu nedeniyle 1906 yılında tamamladığı hiçbir bestesi olmadı. Bahar aylarını İspanya ve Portekiz'de, bir harika çocuk olan Macar kemancı Ferenc Vecsey'e eşlik ederek geçiren Bartok, Macaristan'a geri dönünce araştırmalarına kaldığı yerden devam etti.

Besteci tüm zamanını köylülerle kırsal alanda geçirmeye başlamıştı. Onların söylediği türküleri, ağıtları, çaldıkları dans müziklerini kaydetmek için yanında Edison fonografıyla, en ücra, en uzak bölgelere gidiyordu. Asıl merak ettiği, onların sadece müziği değildi. Karakterlerini, yaşama biçimlerini, düşünme eğilimlerini de tanımak istiyordu. Budapeşte'den uzak yerlerde köylülerin ikram ettiği basit yiyecekleri yiyip, onlarla beraber yaşarken Bartok aslında çok mutluydu.

Budapeşte Müzik Akademisi'nde Hocalık

1907 yılında Bartok, Müzik Akademisi'nin teklifi üzerine, Piyano Bölümü'nde ders vermeye başladı. Ancak eğitimcilik kariyerine daha yeni başlarken bile bildiği bir şey vardı: Kompozisyon Bölümü öğrencilerine ders vermeyecekti. Çünkü bunun, besteci olarak kendi üretkenliğini kötü etkileyeceğine inanıyordu.

Bartok Akademi'de otuz yıl boyunca ders verdi. Halk müziği araştırmaları ve geçirdiği hastalıklar dolayısıyla zaman zaman görevine ara vermek zorunda kalsa da, o ve 1908 yılında Kompozisyon Bölümü'nde hocalık yapmaya başlayan Kodaly, genç Macar müzisyen nesli üzerinde en büyük etkiye sahip iki önemli isim oldular.

İlk Evliliği

Bartok'un piyanist ve piyano pedagogu olarak artan ünü sonucu, öğrencisi olmak için başvuranların sayısı giderek çoğaldı. Marta ve kardeşi Karoly Ziegler de onun öğrencisi olmak isteyen genç kızlardı. 1907 yılında on dört yaşında olan

Marta'yı çok yetenekli bulan Bartok, onu sınıfına kabul etti. 'Op.9 Yedi Skeç' piyano parçalarını ve 'Mavi Sakal'ın Şatosu' operasını Marta'ya ithaf etmesinin ardından, 1910 yılında evlendiler.

Bartok 1908-10 yılları arasında oldukça üretken biçimde beste yaptı: Piyano için 'Yedi Skeç op.9', 'Mavi Sakal'ın Şatosu' operası, piyano için 'On dört Bagatel op.6', 'Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü op.7', piyano için 'On Kolay Parça' ve 'İki Eleji op.8', 'Birinci Burlesk', Macar ve Slovak halk şarkılarının transkripsiyonlarından oluşturduğu 'Çocuklar İçin Albümü'nün ilk dört defteri ve 'Romen Dansları'.

Bu dönemde 'Bagatelleri'ni Busoni'ye gösteren genç besteci, büyük bir destek göreceği büyük müzik insanı Busoni'den "*Sonunda gerçekten yeni bir şey.*" iltifatını duydu.[54] Busoni hemen Breitkopf ve Härtel Yayımevi'ne bir referans mektubu yazarak, Bartok'un eserlerini basmalarını rica etti. Ancak bu maalesef gerçekleşmedi. Bartok'un eserleri, 'Halk için fazla zor ve fazla modern' bulunmuştu.[55] Bartok bestelediği yeni eserleri ve yaptığı halk müziği transkripsiyonlarının yanı sıra piyano müziğinin başyapıtı çok önemli eserlerin redaksiyonunu da yapmaya başladı. Bach'ın 'Eşit Düzenlenmiş Klavyesi'ni, Couperin, Scarlatti, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Chopin'in yapıtlarını, ayrıca 17. ve 18. yüzyılda üretilen İtalyan klavsen ve org eserlerini derinlemesine incelemiş oldu.

Yaylı çalgılar dörtlüsü için besteledikleri yapıtlarını çaldıracak bir grup bulmakta zorlandıkları için Bartok ve Kodaly bir Yaylı Çalgılar Dörtlüsü kurmaya karar verdiler ve böylece Imre Waldbauer, Janos Temesvary, Antal Molnar ve Jeno Kerpely'den oluşan Waldbauer-Kerpely Dörtlüsü kurulmuş oldu. Bundan böyle Bartok'un yaylı çalgılar dörtlülerini hep bu grup icra edecekti. Ayrıca yeni bestelenen eserlerin Budapeşte'de istedikleri heves ve coşkuyla karşılanmadığını gördüklerinden, modern müziğin icrasına destek olacak bir ortam yaratmak adına UMZE adını verdikleri derneği kurdular.

Tüm bu yıllar içerisinde konser organizasyonlarında yer almak ve kendi

[54] Halsey, STEVENS, The Life and Music of Bela Bartok, 42.
[55] A.g.k., 42.

eserlerini çaldırmak için sürekli çabalayan ancak girişimleri çoğunlukla sonuçsuz kalan Bartok 1912'den sonra artık uğraşmaktan vazgeçti. Zaten çekingen ve içine kapalı bir yapısı olan Bartok için, sosyal ilişkiler kurup bunları kendi yararına kullanmak işkenceden farksızdı. Böylece tüm enerjisini bestelerine, araştırmalarına ve Akademi'deki hocalığına verdi.

Araştırmalarını çoğunlukla beraber yürüttüğü meslektaşı Kodaly'nın salt Macar folklorunu ve müziğini incelemesinin aksine Bartok, Slovaklar'ın, Romenler'in müziğini ve folklorunu da inceliyordu. 1913'te Kuzey Afrika'ya da giderek Araplar'ın müziğini de inceledi. Macaristan ve Orta ve Doğu Avrupa'da yaptığı araştırmaları ve son olarak Afrika'daki araştırmalarıyla beraber, çok büyük bir kaynak oluşturdu ve bunlardan yararlanarak düzenli olarak makaleler yazmaya başladı. Döneminin saygın müzikoloji ve antropoloji dergilerinde yayımlanan bu makaleleri büyük bir saygı uyandırdı. Günümüzde dahi bu makalelerin tercümeleri tüm dünyada okunmaktadır. Bu makalelerde Bartok'un dikkat çektiği bir ilginç nokta da, 20.yüzyıldan çok önceki zamanlarda, büyük bestecilerin de halk müziğinden yararlanmış olduğuydu. Beethoven'ın 'Pastoral Senfonisi'nde güney Slavlar'ın şarkılarına dikkat çekti. Chopin'in 'Polonezleri'ni, Smetana, Grieg, Dvorak ve hatta Brahms ve Schumann'ın kimi eserlerini örnek olarak gösteriyordu.

1912-18 yılları arasında da çok sayıda eser besteledi: 'Tahta Prens' balesi, 'İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü', 'Piyano Süiti op.14', keman ve orkestra için 'İki Portre', piyano için 'Allegro barbaro', 'Colinde' ve erkek korosu için 'Slovak Halk Şarkıları'.

Bu süre içerisinde 1.Dünya Savaşı Macaristan'daki hayatı zorlaştırmış ve cumhuriyet rejimi kaldırılarak Macaristan tekrar monarşiyle yönetilen bir ülke olmuştu. Bartok ve ailesi de herkes gibi bu yokluk günlerinde zor günler geçirdiler. Bartok'un yaşadığı süre boyunca Budapeşte'de icra edildiğini görmediği ancak bugün en büyük başyapıtlarından kabul edilen Mucizevi Mandarin orkestra süiti, politik ve ekonomik zor koşullar altında yazılmıştı.

1919 yılında Bartok'un sağlığı oldukça bozuldu. Akademi'den altı aylık bir izin talebinde bulundu ve artık müdür olmuş olan Kodaly'nın üst makamlarla yaptığı yoğun görüşmelerden sonra Bartok'a bu izin verildi. Bartok bu süreyi araştırmalarını derleyerek geçirdi.

1921'de kırk yaşına giren Bartok, Macaristan'ın içinde bulunduğu zor şartlar yüzünden Viyana veya Bükreş'e gitmeyi ciddi ciddi düşünmekteydi, ki bu ülkelerde kendisine iş bulmak için gerekli bağlantılara sahip dostları da vardı. Ancak Budapeşte'de kalmayı tercih etti ve Akademi'deki görevine devam etti.

2.3.1921-1945

1920ler Bartok'un konser piyanisti olarak kariyerine geri döndüğü yıllardı. Macaristan'ın yanı sıra, Londra, Paris, Venedik, Palermo, Basel, Philadelphia, Los Angeles, Seattle gibi pek çok farklı kültür merkezlerinde de konserler vermekteydi.

Londra'da kemancı Jelly D'Aranyi ile birlikte Bartok'un 1921'de bestelediği 'Keman Sonatı'nı seslendirdikleri konseri sayesinde onu hemen Ravel, Stravinski ve Szymanowski[56] ile bir araya getirecek olan Henrey Prunieres ile tanıştı. Dünya çapında besteciler, yayımcılar ve müzik insanlarıyla tanışıklıkları giderek arttı. 1922'de yazdığı 'İkinci Keman Sonatı' da Aranyi tarafından Mayıs 1922'de Londra'da seslendirildi. O dönemde Bartok'un eserleri yalnızca risklere ve yeniliklere açık gözü kara müzisyenler tarafından seslendiriliyor ve ancak benzer karakterdeki dinleyiciler tarafından beğeniyle karşılanıyordu. Pek çokları için Bartok'un müziği kabul edilemez bir gürültüydü. Londra'daki konserlerin ardından Salzburg'da Ağustos 1922'de ilk defa düzenlenecek olan Uluslarası Festival'e davet edildi. Festivalin açılış konserinin programı Bartok'un 'Birinci Keman Sonatı' ve Milhaud, Petyrek, Bliss, R.Strauss ve J.Marx'ın eserlerinden oluşuyordu. Açılış konserinden birkaç gün sonra Uluslarası Çağdaş Müzik Derneği (ISCM) Edward Dent'in öncülüğünde kuruldu. 1923'te düzenlemeye başladıkları festivalin açılış programında Bartok'un bu sefer 'İkinci Keman Sonatı'na yer verildi. Bu iki festivalin ardından Bartok, pek çok festivalde eserlerini kendisinin yorumladığı konserler vermeye başladı. 1925'te Prag'da 'Dans Süiti', 1927'de Frankfurt'ta 'Birinci Piyano Konçertosu', 1933'te Amsterdam'da 'İkinci Piyano Konçertosu', 1934'de Floransa'da 'Keman ve Orkestra için Rapsodileri'nden ilki, 1936'da Barselona'da 'Beşinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü', 1938'de Londra'da 'İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonatı' festivallerin önemli konserlerinde seslendirildi.

[56] Karol Szymanowski (1882-1937): Polonyalı besteci.

İkinci Evliliği

Bartok, 1923'te Akademi'de, Ditta Pasztory isimli genç bir piyano öğrencisine ders vermeye başladı. Çok geçmeden onun piyanistik yetenekleri ve kadın olarak çekiciliğine büyük bir ilgi duymaya başlamıştı. Tıpkı yıllar önce, kendisinden yaşça çok küçük olan öğrencisi Marta Ziegler'e aşık olup onunla hemen evlendiği gibi, Bartok hayatında ikinci kez aynı durumla karşı karşıya geldi. Karısı Marta'dan boşanarak, Ağustos 1923'te Ditta ile evlendi.

Henry Cowell ve Cluster-Salkım Akor Fikriyle Tanışması

Kasım 1923'te Londra'da bulunduğu sırada misafir olarak kaldığı evde, bir Pazar sabahı piyanoda genç bir Amerikalı'nın çaldığını duydu. Bu enteresan piyano kullanımı dikkatini çekince, genç müzisyenle tanıştı. Bu kişi, ileride Amerika'nın ünlü bestecilerinden biri olacak olan Henry Cowell'dı.[57] Cowell'ın 'cluster-salkım akor' olarak açıkladığı bu teknik Bartok için çok yeni kapılar aralayacaktı. Bir sonraki yıl Bartok, Cowell'a yazarak, salkım akor fikrini kullanıp kullanamayacağını sordu. Cowell'dan izin istiyordu ve cevabın olumlu gelmesi üzerine Bartok bu yepyeni tekniği müziğinde kullanmaya başladı. [58]

Yoğun konser programı ve Akademi'deki hocalığından dolayı Bartok 1924 yılında yalnızca 'Köy Sahneleri' adını verdiği 'Beş Slovak Şarkısı'nı tamamlayabildi. 1925 yılında ise yeni hiçbir eser besteleyemedi. Ancak, 1926 yılında vereceği konserler için yeni eserler besteleme zorunluluğu, Bartok'u pek çok piyano eseri bestelemek durumunda bıraktı. 'Piyano Sonatı', piyano için 'Im Freien-Kırlarda Süiti', piyano için 'Dokuz Küçük Parça' ve 'Birinci Piyano Konçertosu' bu dönemde bestelendi. Ve aynı dönemde Bartok, ikinci karısı Ditta'dan olan ikinci oğlu Peter piyano çalmayı öğrenirken çalışabilsin diye küçük, pedagojik parçalar bestelemeye başladı. Bu parçaları 'Mikrokosmos' adı altında toplayacak ve çocuklar ve genç öğrencilerin çağdaş müziğin teknik ve müzikal sorunlarını öğrenmeleri için başvurulacak çok önemli bir metod yaratacaktı.

---

[57] Henry Cowell (1897-1965): Amerikalı besteci.

[58] Cluster (Türkçesi salkım akor): Ardışık sesleri içeren akor tipi. Piyanoda salkım akorlar genellikle parmaklarla beraber avuç içi de kullanılarak, tüm elle çalınır.

'Piyano Sonatı' ve 'Birinci Piyano Konçertosu'nun İlk Seslendirilişleri

'Birinci Piyano Konçertosu'nun ilk seslendirilişi, 1927 yılı temmuz ayında Frankfurt'ta ISCM (Uluslarası Çağdaş Müzik Derneği) Festivali'nde, solist olarak kendisi ve orkestra şefi olarak Wilhelm Furtwängler tarafından yapıldı. Aynı ay içerisinde Baden-Baden'da 'Piyano Sonatı'nın ilk seslendirilişini de gerçekleştirdi. Piyanonun sanki bir vurmalı çalgıymışçasına kullanılması, piyano tekniği açısından büyük bir yenilikti.

Amerika'ya İlk Geliş

1927'de, yaz festivallerinin ardından 'Üçüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü tamamladı ve Musical Fund Society of Philadelphia'nın sponsorluğunda gerçekleşen yarışmaya gönderdi. Kasım 1927'de kendisi de New York'tan Los Angeles ve Seattle'a uzanan çok büyük bir konser turnesi için Amerika'ya geldi. Bartok, Wilhelm Mengelberg yönetiminde New York Filarmoni Orkestrası ile 'Birinci Konçertosu'nu çalmak üzere hazırlanmıştı. Ancak prova sayısının azlığı nedeniyle program Bartok'un 'Piyano ve orkestra için Rapsodisi' olarak değiştirildi. Bartok'un bu Post-romantik eseri, onun son döneminde ulaştığı bestecilik anlayışını yansıtmadığı için, beklenilen büyük ve şiddetli tartışmaları ve halkın daha sonra Bartok'un 'Piyano Konçertosu'nu dinlediğinde verdiği aşırı tepkiyi doğurmadı, ancak Bartok'a çok iyi bir piyanist olarak kendini kanıtlama imkanı sundu.[59]

Programlarında kendisinin son döneminde bestelediği eserlerine hala az yer veriyordu, çünkü halkın henüz o ölçüde yenilikçi ve bilgili olmadığı görüşündeydi.

Budapeşte'ye döndüğü 1928 yılının başında Bartok hemen yeni eserler bestelemeye yöneldi. 'Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü, 'Keman ve Orkestra için İki Rapsodi'yi besteledi. Bu sürede Philadelphia'daki yarışma sonuçlanmış ve birincilik ödülü Bartok'un olmuştu.

---

[59] Bu eser tamamen Liszt-R.Strauss etkisindedir.

Ocak 1929'da Moskova, Leningrad, Odesa, Karkov ve Kiev'i kapsayan büyük bir Sovyetler Birliği turnesine çıktı. Bu esnada genç orkestra şefi Paul Sacher ile tanıştı. Dostlukları ve besteci-orkestra şefi olarak profesyonel ilişkileri ömür boyu sürecek ve Bartok'un çok başarılı eserler bestelemesine vesile olacaktı. Yirmi beş yaşındaki bu genç müzisyen Basel Oda Orkestrası'nı kurmuştu bile. Sacher ve Bartok ilk defa ISCM'nin Basel'deki bir konseri için bir araya geldi. Bartok daha sonra bu topluluğun seslendireceği ISCM'nin Basel konserleri için üç önemli eser besteleyecekti : 'Yaylı Çalgılar, Vurmalılar ve Çelesta için Müzik (1936)', 'İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat (1937)' ve 'Yaylı Orkestrası için Divertimento (1939)'. 1929 ve 1930 yıllarına ait yeni eserler olarak şan ve piyano için 'Yirmi Macar Halk Şarkısı'nı ve karma koro için Romen halk şarkılarından yola çıkarak bestelediği 'Cantata Profana'yı sayabiliriz.

Légion d'honneur'ün Verilişi ve Beşeri Bilimler Kongresi'ne Katılımı

1930 yılında Bartok'a, İngiltere'de tercümesi 1931 yılında yayımlanacak olan Macar Halk Müziği kitabından ve etnomüzikoloji alanında yaptığı çalışmalardan ötürü Legion d'honeur Şövalyeliği verildi. Bartok, bu saygın ödülün ardından Batı Avrupa'da yapılan pek çok uluslarası bilimsel toplantıya konuşmacı olarak davet edilmeye başlandı.

1931 yazında Ceneva'da yapılan Beşeri Bilimleri Kongresi'ne davet edilen tek müzisyendi. Katılımcılar Avrupa'nın en saygın isimleri arasından seçilmişti. Kongreye Thomas Mann[60], Paul Valéry[61], Karel Capek[62], Gilbert Murray[63] de katılmaktaydı ve Bartok bu kişilerle şahsen tanışma fırsatını buldu.

Bartok Ceneva'dan Mondsee'ye giderek Austro-Amerikan Konservatuarı'nda ders verdi. Bu kurum, Avusturyalı ve Amerikalı öğrencilere yaz aylarında ders verilmesi için kurulmuştu. Kursta ders veren diğer müzisyenler besteci Paul Pisk, Avusturyalı piyanist Paul Weingarten, Polonyalı bariton Theodor Lierhammer, Roth Kuartet üyeleri ve Amerikalı ünlü piyanistler karı-koca Josep ve Rosina Lhevinne idi.

---

[60] Thomas Mann (1875-1955):Ünlü Alman yazar.
[61] Paul Valéry (1871-1945): Ünlü Fransız şair.
[62] Karel Capek (1890-1938): Ünlü Çek yazar.
[63] Gilbert Murray (1866-1957): Ünlü İngiliz entelektüel.

1931 yılı ekim ayında Bartok, 'İkinci Piyano Konçertosu'nu Frankfurt'ta ve Masterdam'daki ISCM Festivali'nde, ayrıca Londra, Stockholm, Strassburg, Viyana, Winterthur, Zürih'te çaldı. Bu Konçerto'yu Budapeşte'de Louis Kentner[64] seslendirdi. 1934 yılına kadar birkaç düzenleme ve transkripsiyon gerçekleştiren Bartok, 'Beşinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü 1934 yazında besteledi.

Macar Bilimler Akademisi Üyeliği

1934 yılında Bartok, Akademi'deki görevinden ayrılarak, Macar Bilimler Akademisi Üyeliği'ne getirildi ve böylece uzun zamandır arzu ettiği biçimde, tüm enerjisini etnomüzikoloji çalışmalarına yönlendirme fırsatına kavuşmuş oldu.

Bartok'un uzun süredir düşündüğü konulara eğilmek için artık yeterince zamanı ve uygun bir ortamı vardı. Macar köylülerinin yaptığı halk müziğinin kökenlerine dair kendi geliştirdiği hipotezleri doğrulamak üzere harekete geçmeye karar verdi. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Macaristan'da hüküm sürmüş olan Türkler'in Macar kültürü ve müziği üzerindeki etkileri üzerine araştırma yapmak istiyordu. Bu iki kültür arasındaki etkileşimleri, farklılıkları belirleyebilmek için, İstanbul'a Anadolu halk müziğinin melodik yapısına dair çeşitli sorularını içeren bir mektup gönderdi. Bir süre yapılan yazışmaların ardından Bartok İstanbul'a davet edildi.

Anadolu'da Halk Müziği Araştırmaları

Ekim 1934'te İstanbul'a gelen Bartok, İstanbul Belediye Konservatuarı Kütüphanesi'nde halk müziği kayıtlarını dinledi. Sonrasında Ankara'ya giderek üç konser ve halk müziği üzerine üç seminer verdi ve ardından Ahmet Adnan Saygun[65] ile birlikte Anadolu'da halk müziği araştırmaları yapmaya başladılar.

---

[64] Louis Kentner (1905-1987): Ünlü Macar-İngiliz piyanist.

[65] Ahmet Adnan Saygun (1907-1991): Ünlü Türk besteci ve müzikolog. Türk Beşleri'nin üyesi.

Bartok'un araştırması için belirlenen kısım, Anadolu'nun güney ve güneydoğusunda kalan, Toros Dağları'ndan Suriye sınırına kadar uzanan bölgeydi. Bartok, Saygun'la beraber Adana, Mersin, Osmaniye, Çardak'ta ve civardaki köylerde halkı dinledi, at arabasında taşıdıkları Edison marka kayıt cihazı ile çok sayıda kayıt yaptılar. Burada dinlediği türkülerin eski Macar türküleriyle büyük benzerlikler taşıdığını gördü. Ancak Türk halk şarkılarının kimi özelliklerinin Macar müziğinde olmadığını teşhis etti. Türk türküleri süslemeler yönünden daha zengindi ve Macar müziğinde çok kullanılan pentatonik gamın[66] yerini burada Dorien mod almıştı. Türk müziğinde Arap etkisine rastlamamak ise Bartok için şaşırtıcı bir sonuç oldu.

Anadolu'da yaptığı araştırma toplu olarak hiç yayımlanmadı. Yapılan kayıtlar, toplanan materyaller ve Bartok'un yaptığı yazılı çalışmalar Columbia Üniversitesi'nin kütüphanesinde muhafaza edildi.

1937 yılında Bartok Avrupa'nın tüm önemli merkezlerinde konserler vermeye devam etti. Bu süre içerisinde Bartok'un henüz yayımlamadığı 'Mikrokosmos' adlı dev eseri 153 küçük parçaya ulaşmıştı.

Ocak 1938'de karısı Ditta ve Bartok, Basel'de 'İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat'ın ilk seslendirilişini gerçekleştirdiler. Bu dönemlerde Bartok, Avrupa'da git gide güçlenen Nazi hareketinden ve Macaristan'da aşırılaşan sıkı yönetim kurallarından ötürü, daha fazla Budapeşte'de kalamayacağını düşünmeye başlamıştı.

İstanbul'a, Ahmet Adnan Saygun'a mektup yazarak, acaba kendisinin Türkiye'de bir iş bulmasının mümkün olup olamayacağını sordu. Saygun böyle bir durumun pek mümkün olmadığını belirten ve maalesef yardımcı olamayacağını anlatan bir cevap yazdı. [67]

1940 yılında Bartok büyük bir ruhsal yıkım yaşadı. Annesi Paula Bartok

---

[66] Pentatonik gam: Aynı oktav içerisinde beş notaya denk gelen dizidir (heptatonik gamdaki yedi notanın aksine). Örnek: Do-re-mi-sol-la-sol-mi-re-do.

[67] Bartok'un İstanbul Belediye Konservatuarı'nda hocalık yapmasının engellenildiği hususunda çeşitli rivayetler söz konusudur, ancak bu konuda kesin kanıt mevcut değildir.

ölmüştü. O sıralar bestelemeye başladığı 'Altıncı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü bestelemeye ve acısını bu eserine yansıtmaya gayret etti. Nitekim bu Dörtlü Bartok'un Macaristan'da tamamladığı son çalışma olacaktı. Nisan 1940'ta Amerika'ya gitmek üzere Napoli'ye doğru yola çıktı. Amerika'daki şartları inceleyecek ve çalışabileceği bir yer var mı diye de araştıracaktı. Nitekim, çeşitli tanıdıkları vasıtasıyla Columbia Üniversitesi'nde Ziyaretçi Öğretim Üyesi olarak araştırma yapması için teklif aldı. Budapeşte'ye geri dönen Bartok, karısı ve oğluyla beraber Amerika'ya taşınmak üzere hazırlıklarını yapmaya başladı. Zorlu şartlar altında uzun süren bir yolculuktan sonra Ekim 1940'ta New York'a geldiler.

Amerika Yılları

Columbia Üniversitesi'ndeki görevine başlamadan önce Bartok ve karısı Ditta Amerika'da büyük bir turneye çıktılar ve solo ve iki piyano konserleri verdiler. Mart 1941'de Bartok görevine resmi olarak başladı. Burada halk müziği araştırmalarına devam edecekti. Sırp-Hırvat türküleri, Romen melodileri üzerine araştırmalarını sürdürdü, makaleler yazdı.

Ocak 1943'te Ditta ve Bela Bartok İki Piyano için Konçerto'nun (aslında İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat'ın yeniden düzenlenmiş bir versiyonuydu) ilk seslendirilişini New York Filarmoni Orkestrası Derneği'nde gerçekleştirdi. Bu, Bartok'un halk içinde verdiği son konser olacaktı. 1943'ün başında başlayan sağlık sorunları git gide ciddileşmekteydi. Düzenli tetkikler yapılması ve tedavi edilmesi için hastaneye yatırıldı. 1943'ün yazını Saranak Gölü kıyısında geçiren Bartoklar tatile gitmeden önce Serge Koussevitzky, Bartok'un hastane odasına gelerek, bir orkestra eseri siparişi verdi. Tüm yaz bu eser üzerine çalışan Bartok ekim ayında, 'Keman Konçertosu'nu ilk kez dinlemek üzere –solist Yehudi Menuhin'di- New York'a geri döndüğünde 'Orkestra Konçertosu'nu bitirmişti. Aralık ayında Koussevitzky yönetimindeki Boston Senfoni Orkestrası'nın ilk seslendirilişini yaptığı 'Orkestra Konçertosu' büyük övgüler aldı. Yapıt çok beğenilmişti. Bu büyük zaferin yardımıyla ve zaman içerisinde Bartok'un eserleri tanınıp değerleri anlaşıldıkça, Bartok'un tüm orkestra eserleri orkestraların repertuarlarına sıkça dahil edilir oldu.

Aralık 1944'te 'Yedinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü yazmaya başlayan Bartok, bu eseri kısa zamanda bitirdi. 1945 yazında ise iki büyük başyapıtı olan

'Viyola Konçertosu' ve 'Üçüncü Piyano Konçertosu' üzerinde çalıştı. 'Viyola Konçertosu'nu tam olarak bitirebilmiş olsa da, 'Piyano Konçertosu'nu maalesef son ölçüsüne kadar tamamlayamadı.

Bela Bartok, 26 Eylül 1945'te, New York'ta lösemiden öldü.

3. BARTOK'UN PİYANO MÜZİĞİ

20.yüzyılın diğer bestecileriyle kıyaslanırsa Bartok'un Piyano repertuarına muazzam bir katkısı olduğu ortaya çıkar. Oda müziği eserleri, orkestra eserleri, Lied'ler, opera ve bale müziğinin yanı sıra, piyano için de çok sayıda yapıt bestelemiştir. Piyano edebiyatına kattığı eserlerin sayısının çokluğu ve piyano tekniğine ve piyano çalma anlayışına yaptığı büyük katkılardan ötürü Bartok, piyanistlerin eğitiminde ve konser programlarında etkin yer alan çok önemli bir bestecidir.

Kendisinin profesyonel bir konser piyanisti ve aynı zamanda piyano pedagogu olmasından ötürü, piyanoya yeni başlayan çocuklara piyano çalmayı öğretme niteliğindeki pedagojik eserlerden, konser sahnelerinde büyük virtüöziteyle performans sergileyen piyanistlere yönelik eserlere dek, çok farklı amaçlar ve düzeylerde piyano yapıtı bestelemiştir. 'Piyano Sonatı', 'Im Freien-Kırlarda' süiti, 'Piyano Konçertoları', 'İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonatı' 20.yüzyıl Piyano Edebiyatı'nın en büyük başyapıtları arasında yer alırlar.

3.1. Piyano Eserleri Dizini

Dört Piyano Parçası (1903)

Piyano ve orkestra için Rapsodi op.1 (1904)

Piyano ve orkestra için Scherzo op.2 (1904)

On dört Bagatel op.6 (1908)

On Kolay Parça (1908)

Çocuklar İçin (1908-09)

İki Eleji op.8b (1908-09)

Yedi Taslak op.9b (1908-10)

İki Romen Dansı op.8a (1909-10)

Dört Ağıt op.9a (1909-10)

Üç Burlesk op.8c (1908-11)

Allegro barbaro (1911)

Romen Halk Dansları (1915)

Romen Noel Şarkıları (1915)

Sonatin (1915)

Süit op.14 (1916)

Üç Macar Halk Şarkısı (1918)

On beş Macar Türküsü (1918)

Üç Etüd op.18 (1918)

Macar Türküleri Üzerine Doğaçlamalar op.20 (1920)

Sonat (1926)

Im Freien-Kırlarda (1926)

Dokuz Küçük Parça (1926)

1.Piyano Konçertosu (1926)

Halk Ezgileri Üzerine Üç Rondo (1927)

2.Piyano Konçertosu (1931)

Petite Suite (1936)

İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat (1937)

Mikrokosmos (1926-39)

3.Piyano Konçertosu (tamamlanmamış, 1945)

3.2. Piyano Eserlerine Genel Bakış

Bartok'un ilk piyano eserleri post-romantik çizgidedir. Kuracağı yeni anlayış ve sistem için arayışlara rastlamak mümkün ise de, 'Dört Piyano Parçası' (1903),

'Piyano ve orkestra için Rapsodi op.1' (1904), 'Piyano ve orkestra için Scherzo op.2' (1904), Bartok'un henüz bildiğimiz kimliğinin ortaya çıkmadığı yapıtlardır. Dönemin piyano müziğinde baskın olan anlayış sonucu Lisztien bir piyanizme ve Akademi'deki eğitimin Alman müziği odaklı olmasından ötürü de Brahms'ın müziğine, armonik ve yapısal anlayışına olan yakınlık, Bartok'un bu ilk opus'larında kendini hissettirir.

Bartok'un kendisinin de belirttiği gibi, kendi sesini, imzasını taşıyan ve 'kendisine ait' olarak gördüğü ilk eseri 'On dört Bagatel op.6' (1908)'dir. Bagateller'de halk müziği araştırmalarına başladığı 1904 yılından sonra müziğindeki gözlemlenen belirgin değişim ilk kez ortaya çıkmıştır. Sonrasında bestelediği 'On Kolay Parça' (1908), 'Çocuklar İçin' (1908-09), 'İki Eleji op.8b' (1908-09), 'Yedi Taslak op.9b' (1908-10), 'İki Romen Dansı op.8a' (1909-10), 'Dört Ağıt op.9a' (1909-10), 'Üç Burlesk op.8c' (1908-11) aynı yaklaşımı devam ettirir.

Bartok'un müziğindeki ikinci kırılma noktası 1911 tarihli 'Allegro barbaro' ile ortaya çıkar. Ritmik unsurun, 'ilkel' ve 'barbar' karakterin öne çıktığı bu eserle beraber Bartok, halk müziği materyallerini doğrudan kullanmaktan kaçındığı yeni bir stile kavuşmuştur. Ancak 'Allegro barbaro'dan sonra bestelediği 'Romen Halk Dansları' (1915), 'Romen Noel Şarkıları' (1915), 'Sonatin' (1915), 'Üç Macar Halk Şarkısı' (1918), 'On beş Macar Türküsü' (1918), 'Macar Türküleri Üzerine Doğaçlamalar op.20'de (1920) halk müziğini, bestelerinde doğrudan kullanmayı sürdürmüştür. Bu arayış döneminde, 'Süit op.14' (1916) ve 'Üç Etüd op.18' (1918) gibi istisnalar da vardır. Bu eserlerinde, olgun besteci kimliğinde Bartok'un başlıca karakteristiği haline gelecek ritmik unsurun önemi gözlemlenebilir.

Bartok'un piyano müziğinde üçüncü ve son kırılma 1926 yılında gerçekleşmiştir. Bartok, bundan sonra yazacağı tüm piyano eserlerinde kullanacağı karakteristik özellikleri müziğine yansıtmayı başarmıştır. Bartok'un bu dönemine ait ilk eseri 'Piyano Sonatı'dır (1926). Aynı yıl bestelediği 'Im Freien-Kırlarda' (1926), 'Dokuz Küçük Parça' (1926), '1.Piyano Konçertosu' (1926) ile beraber Bartok, hedeflediği mükemmel Doğu-Batı sentezini elde etmiştir. Halk müziğinden kopmadan ancak doğrudan da kullanmadan, Macar kimliğinin kültürel ve müzikal özelliklerini korumuş ve bunları çağdaş Batı müziği teknikleriyle bir araya getirerek, onu 20.yüzyılın en büyük ve özgün bestecilerinden yapan kimliğine kavuşmuştur. 'Halk Ezgileri Üzerine Üç Rondo' (1927) -1916 tarihli 'Birinci Rondo' hariç olmak üzere-, '2.Piyano Konçertosu' (1931), 'Petite Suite' (1936), 'İki Piyano ve Vurmalı

Çalgılar için Sonat' (1937), 'Mikrokosmos' (1926-39), '3.Piyano Konçertosu' (tamamlanmamış, 1945) Bartok'un kimliğinin bu yönünü sergiler.

Bartok'un müziğinden bahsederken, en önemli kaynağının halk müziği olduğunu belirtmiştik. Bartok'un, halk müziğine yaklaşımını açıklamak ve bu öğeyi müziğinde nasıl kullandığına ilişkin bir genelleme yapmak yararlı olacaktır: Bartok, halk müziği materyalini kullanmak için üç farklı yol olduğunu savunur. İlk yöntem halk şarkısını, türküyü olduğu gibi alıp, ona zarar vermeyecek biçimde armonize etmektir (Collage). 'Macar Türküleri Üzerine Doğaçlamalar op.20'ye (1920) kadar – 'Allegro barbaro' (1911), 'Süit op.14' (1916) ve 'Üç Etüd op.18' (1918) hariç tutulmak üzere- genelde bu yöntemi uygulamıştır. İkinci yöntem, bestecinin, halk şarkısına benzeyen ama kendine ait, orijinal ezgiler bestelemesidir; ancak bestelenen müzik halk müziğine benzemelidir. Üçüncü yöntemde ise, besteci ne halk ezgisi kullanır ne de halk müziğine benzeyen kendi ezgilerini besteler, ancak bestelediği kendi müziği bu ezgilerden bağımsız olmasına rağmen, halk müziği etkileri ve öğeleri içerir. 1926 yılından sonra bestelediği eserleri olan 'Piyano Sonatı' (1926), 'Im Freien-Kırlarda' (1926), 'Dokuz Küçük Parça' (1926), '1.Piyano Konçertosu' (1926), 'Halk Ezgileri Üzerine Üç Rondo' (1927), '2.Piyano Konçertosu' (1931), 'Petite Suite' (1936), 'İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat' (1937), 'Mikrokosmos' (1926-39), '3.Piyano Konçertosu' (tamamlanmamış, 1945) Bartok'un halk müziği malzemesinin kullanımına dair oluşturduğu sentezin, ikinci ve üçüncü yöntemlerden yararlanarak ürettiği önemli örnekleridir.

Gelişmiş şehirlerde kent kültürüyle büyümüş olan Bartok, halk müziği araştırmaları sırasında beraber yaşadığı köylülerin, şehirlilerden bambaşka bir anlayışta olduklarını gözlemlemiştir. Onların sade ve günlük ihtiyaçlara yönelik yaşama biçimleri, duygu ve düşüncelerini aktarmaktaki dolaysızlık, içtenlik Bartok'u çok etkilemiştir. 1912 yılından sonra içe kapalı bir yaşantı sürerek kendini halk müziği araştırmaları, besteleri ve Akademi'deki öğrencilerinin eğitimine veren Bartok, uzak durduğu şehir yaşamından sonra köylülerin samimiyeti ve doğallığı sayesinde araştırmaları sırasında beraber yaşadığı köylerde çok rahat etmiştir. Müziğinde gerçekleştirdiği stilizasyonda, yalnızca önemli ve karakteristik olana yönelik bir tutum içine girmesinde, tanıdığı köylü yaşamının da etkisi büyük olmuştur.

Bartok'un müziğindeki en önemli karakteristik özellik olan ritmik unsuru çokça kullanması da, halk müziğindeki vurmalı çalgıların çok önemli işlevini fark etmesinin sonucudur. 1912-20 arasındaki Rus döneminde Stravinski'nin de ilkel kültürlere yönelerek, onların davullarla yaptığı ritüellerin ritmik atmosferini

müziğine taşıması, aynı dönemde bu iki büyük bestecinin benzer gelişimler gösterdiğini kanıtlamaktadır.

Bartok'un müzikal kimliğinin iki önemli uç noktası olarak 'barbar' karakterden ve 'Gece Müziği'nden de söz etmek gerekir.

Ritmik unsurun öne çıktığı, değişmez bir nabız olarak kullanıldığı stili, armonik olarak tonal anlayıştan ziyade belli eksen seslerin çevresinde müziğini geliştirmesi ve modal kullanıma önem vermesi Bartok'un müziğinde bugün 'barbar' olarak tanımladığımız bir özellik doğurmuştur. Aksak ritimlerin, piyanonun alt registerlerinin çokça kullanılması, ani vurgular, fortissimo'ya (fff) ulaşan nüanslar ve dolaysız ve doğrudan anlatımı, Bartok'un müziğinde ilkel ve barbarca öğelerin önem kazanmasına işaret eder. Bu stilde yazdığı ilk yapıt olan 'Allegro barbaro'ya (1914) verdiği 'barbaro' başlığı, bugün bu nitelemenin yapılmasının asıl çıkış noktasıdır.

Bartok'un müziğindeki bir diğer karakteristik öğe olarak da 'Gece Müziği'nden bahsedilebilir. 'Im Freien-Kırlarda' (1926) Süiti'nin dördüncü bölümü olan 'Gecenin Müziği' ve ikinci karısı Ditta'ya ithaf ettiği 'Üçüncü Piyano Konçertosu'nda (1945) Bartok, doğaya duyduğu ilgisini ve lirik ve noktürnal müziğe olan yatkınlığını sergilemiştir. 'Gece müziği' karakteri, beklenmeyen ancak yumuşak ve pianissimo (pp) karakterde ton salkımları ve piyanonun tiz registerinde pianissimo nüansta, kimi zaman staccato kısa notalar, kimi zamansa lirik legato melodiler biçiminde kullanılmış ezgiler içeren bir görünüm sergiler. Bartok'un bu karakterde bestelediği müzikler, gecenin sessizliği içerisinde kesik kesik duyulan böcek vızıltıları, ağaçların dallarının ve yapraklarının hışırtıları, kurbağaların vıraklamaları ve karanlıkta seçilmesi güç belirsiz hareketleri tasvir niteliği taşır. Bartok'un ritmik ve fortissimo 'barbar' karakteriyle tam bir karşıtlık oluşturan yumuşak, pianissimo karakterdeki 'Gece Müziği', bestecinin yapıtlarının iki kutbunu temsil ederler.

3.3. Piyano Eserlerinin İncelenmesi

Dört Piyano Parçası (1903):

Strauss'vari bir melodik arpejle başlayan ilk parça 'Sol El İçin Çalışma', armonik bakımdan Brahms'ın anlayışı etkisindedir. 'Fantasia'lar ve 'Scherzo' ise Liszt'in piyano kullanım tekniğine yakındır. 'Sol El İçin Çalışma' ve 'Scherzo' Rondo formuna benzer bir yapıda iken, iki 'Fantasia' daha serbesttir. Bu parçalar Müzik Akademisi'ndeki son döneminde yazılmıştır ve Bartok'un büyük bir besteci olarak ileride geliştireceği kimliğinin ilk izlerini taşır.

Rapsodi op.1 (1904):

Halk müziği araştırmalarına başlamadan önce bestelediği son eserdir. Post-romantik bir anlayıştadır. Bartok 1905 yılında Prix Rubinstein Yarışması'na katılırken bu eseri piyano ve orkestraya uyarlamıştır. Günümüzde de orkestrayla beraber çalınır. 'Rapsodi', Bartok'un müziğini gösterişli piyanistik virtüözite göstergelerinden ayrıştırmaya henüz başlamadığı, Liszt'vari piyano kullanımını içeren bir eserdir. Süslemeli motifler, triller, arpejler, gösterişli pasajlar, piyanistin yetkinliğini gösterir niteliktedir. Akorlar üçlü ve yedili olarak kullanılmıştır. Çok sayıda geçişli bölümün yanı sıra kadanslar da mevcuttur. Bu yaklaşım Bartok'un post-romantik ve romantik anlayışın hala ne kadar etkisi altında olduğunu göstermektedir.

Örnek 4



Bartok Rapsodi op.1, (Ölçü 20-25)

On dört Bagatel op.6 (1908):

Daha sonra kendisinin de kabul ettiği üzere, kişisel beste stilinin oluşmaya başladığı ilk eserdir. Her bir 'Bagatel' kısadır ve çağdaş müziğin temel özellik ve sorunlarını içerecek biçimde yazılmışlardır. Bagatellerin ilki olan 'Molto sostenuto'da tek hatlı, mi majör tonunda bir ezgi çalan sağ ele Frigyen modda ostinato bir sol el eşlik eder. Buradaki bitonal anlayış Stravinski'nin 'Petruşka'sından veya Milhaud'nun müziğinden önce Bartok tarafından kullanılmıştır. Diğer 'Bagateller'de de modal ve bitonal anlayışta, ostinatolar ve repetisyonlara yer veren, üçlü, beşli aralıkların

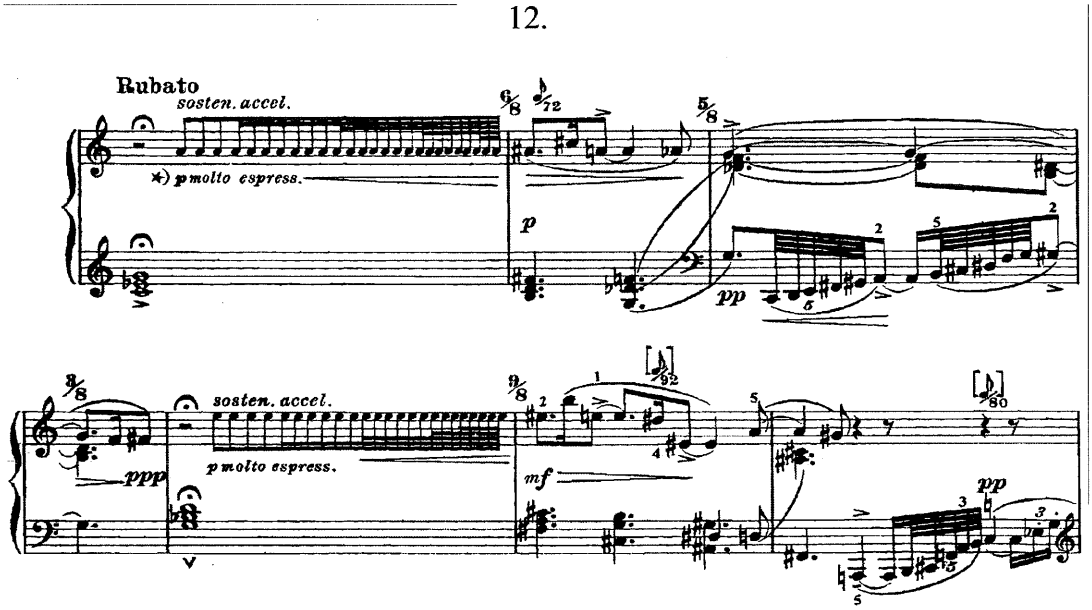
sıklıkla kullanıldığı, ritmik ve armonik serbestliklere gidilen pek çok çağdaş müzik tekniği mevcuttur. Ayrıca halk müziği araştırmalarına başlamış olan Bartok, 'Bagateller'de (özellikle 4, 5 nolu olanlar Macar ve Slovak halk ezgileri üzerine bestelenmiştir) halk müziği öğelerini de kullanmaya başlamıştır. Bartok, kendisi de 'Bagatellerin' özellikle 1, 8, 9, 11 ve 13 numaralılarını 'deneysel' olarak nitelendirir.

Örnek 5



Bartok On dört Bagatel op.6, No.1 (Ölçü 1-9)

Örnek 6

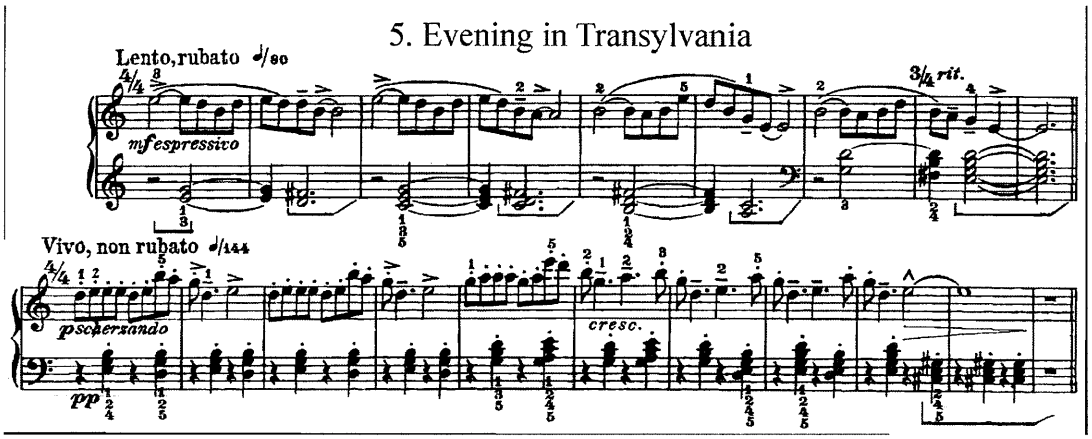


Bartok On dört Bagatel op.6, No.12 (Ölçü 1-7)

On Kolay Parça (1908):

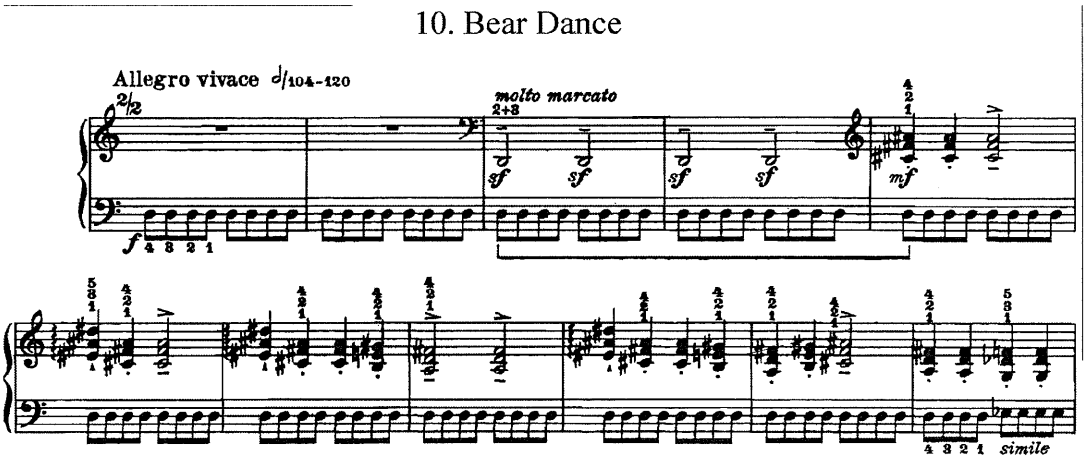
Bu on parçanın özellikle 'Transilvanya'da Akşamüstü' ve 'Ayı Dansı' (Moldova ve Romanya'da eski bir yılbaşı geleneği olarak söylenen şarkı ve yapılan dans biçimi) isimli olanları oldukça ünlüdür ve sıklıkla icra edilir. Bu iki parça dışındakiler teknik yönden oldukça basittir. Ancak kompozisyon yönünden 'On dört Bagatel'le beraber 'On Kolay Parça', Bartok'un olgun besteci kimliğinin özgün niteliklerinin oluşmaya başladığı ilk eserlerdir. Aynı dönemde bestelenmiş olan Debussy'nin 'Prelüdleri' ve Schoenberg'in 'Klavierstücke op.11' ile beraber, çağdaş piyano müziğinde çığır açan önemli eserlerdir.

Örnek 7



Bartok On Kolay Parça, No.5 'Transilvanya'da Akşamüstü' (Ölçü 1-20)

Örnek 8



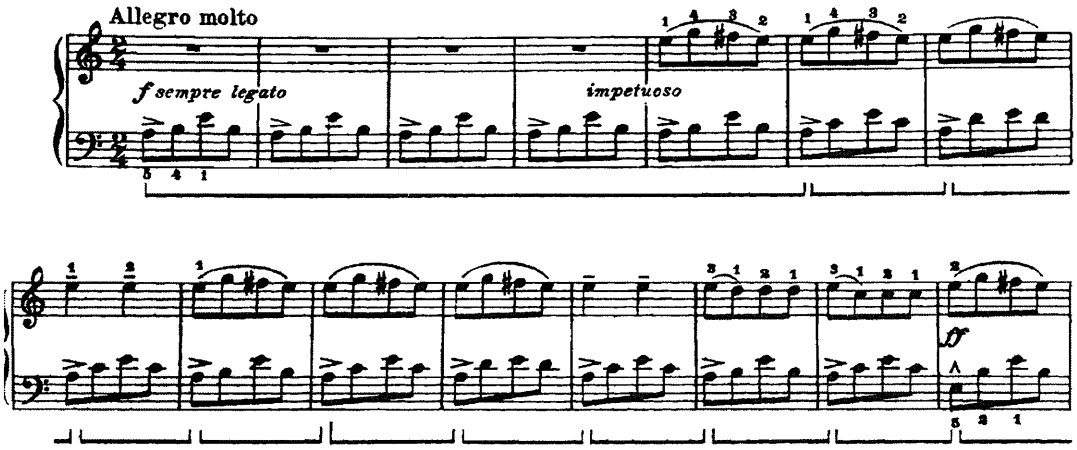
Bartok On Kolay Parça, No.10 'Ayı Dansı' (Ölçü 1-11)

Çocuklar İçin (1908-09):

Macar ve Slovak halk şarkılarını kullanarak genç piyano öğrencilerine yönelik hazırlanmış bir albümdür. Bu parçalarda Bartok genelde orjinal halk şarkılarını olduğu gibi kullanmış, parça içerisinde ezgiyi kullandığı her seferde eşlik partisinde farklılıklar yaparak genç piyanistlere renkli ve öğretici, pek çok tekniği görme olanakları sunan parçalar bestelemiştir. Armonik olarak Batı tarzında karmaşık ve atılımcı arayıştan ziyade, ezgilerin kendi aralık ve melodik yapılarından yola çıkarak onlara en doğal olacak şekilde armonizasyona gitmiştir. Ancak bu Bartok'un sadece belli temel armonileri kullandığı anlamına gelmez. Yedilileri, beşlileri sıkça kullandığı da görülür. Majör ve minör gamda yazılmış olanların yanında, Doriyen, Miksolidyen, Eolyen, Frigyen ve Lidyen modlar, pentatonik gamlar da parçalarda sıklıkla kullanılmıştır.

Örnek 9

10. Exotic Flowers



Bartok Çocuklar İçin, No.10 'Egzotik Çiçekler' (Ölçü 1-15)

Örnek 10



Bartok Çocuklar İçin, No.18 'Denizcinin Eve Dönüşü' (Ölçü 1-4)

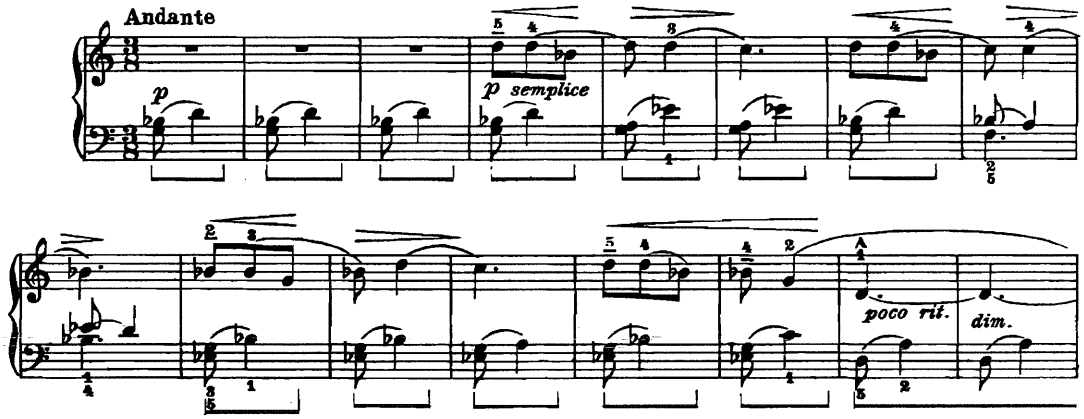
Örnek 11



Bartok Çocuklar İçin, No.21 'Canlı-kuvvetli' (Ölçü 1-14)

Örnek 12

26. Dance With Me

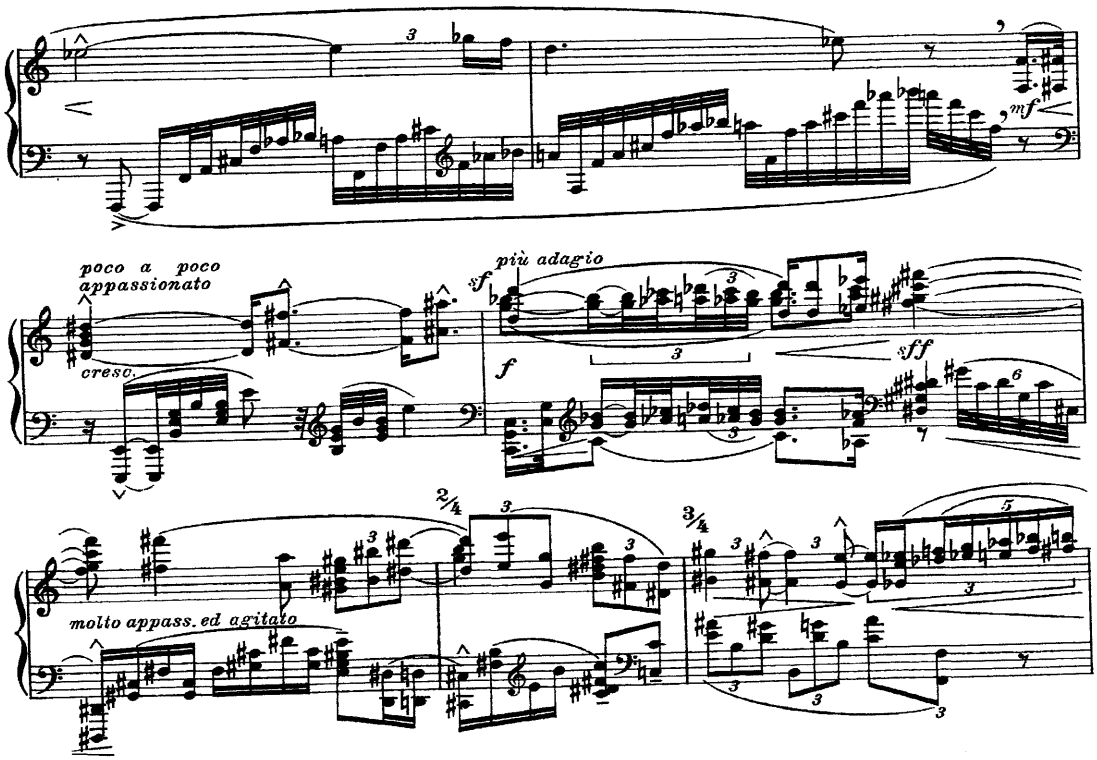


Bartok Çocuklar İçin, No.26 'Benimle Dans Et' (Ölçü 1-16)

İki Eleji op.8b (1908-09):

'Çocuklar İçin' albümüyle aynı zamanlarda yazılmış olmasına rağmen bu eser tamamıyle zıt karakterdedir. Halk şarkılarından hareketle yazılmış parçalardaki açık ve süslemelerden kaçınan yazı stili burada yerini, arpejlere, grupettolara, tremololara, gösterişli akor ve kadanslara bırakmıştır. Bartok bu eserinde, 'Op.1 Rapsodi'de kullandığı piyano yazısına geri dönmüştür.

Örnek 13

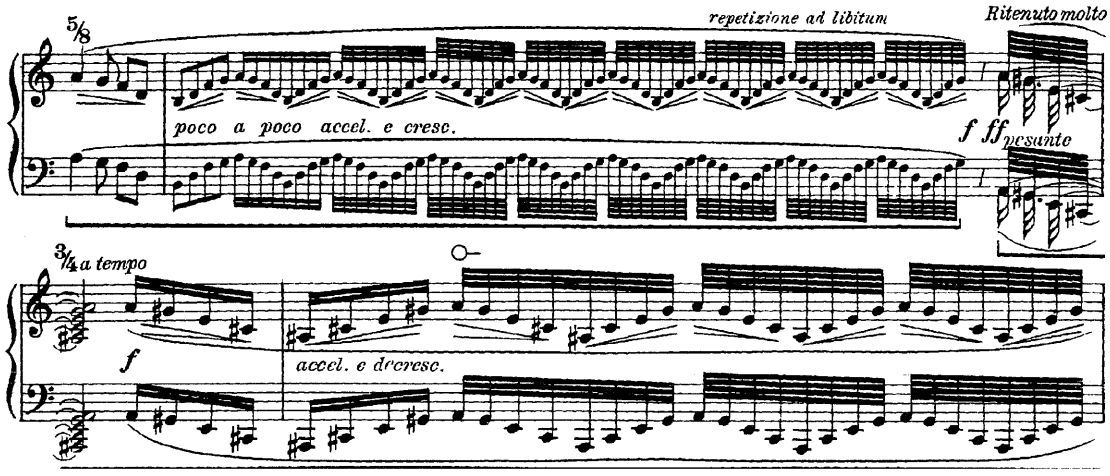


Bartok İki Eleji op.8b, No.1 (Ölçü 17-23)

Ancak 'İkinci Eleji'de Bartok'un yorumcuya tanıdığı özgürlüğe, onu eserin yaratıcı sürecine dahil etmesine, çağdaşlarından yalnız Charles Ives'ın[68] 'Dördüncü Senfonisi'nin 'Scherzo'sunda rastlanır. Bartok, buradaki ad libitum repetisyonlardaki figürasyonlarda ne denli değişiklik ve uzatılma yapılacağı konusunda inisiyatifi yorumcuya bırakmıştır.

[68] Charles Ives (1874-1954): Amerikalı besteci.

Örnek 14



Bartok İki Eleji op.8b, No.2 (Ölçü 84-87)

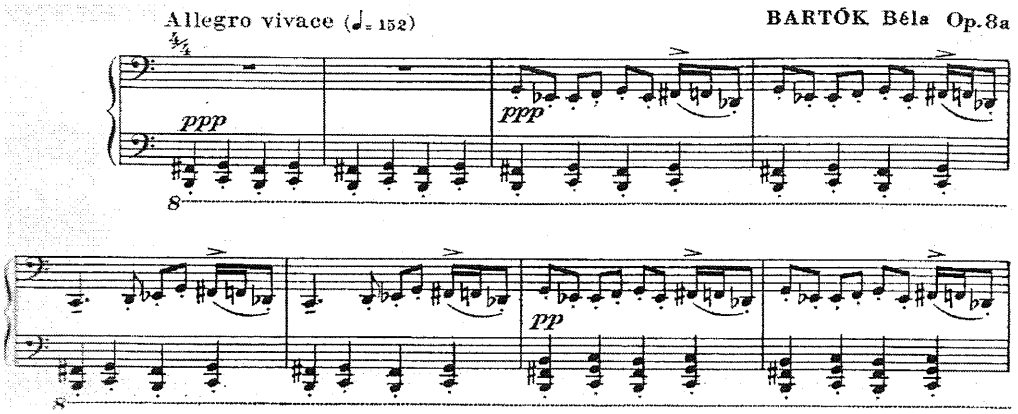
Yedi Taslak op.9b (1908-10):

'Bir Kızın Portresi', 'İleri Geri-Küçük Karga' isimli iki parça ile başlar.'Bir Romen Şarkısı' ve 'Walakyen Stilde' isimli iki halk şarkısı temelli parçalar içerir. Dördüncü parça 'Elejiler' ve 'Rapsodi'ye benzer, aynı şekilde arpejler, grupettolar, triller kullanılmıştır.

İki Romen Dansı op.8a (1909-10):

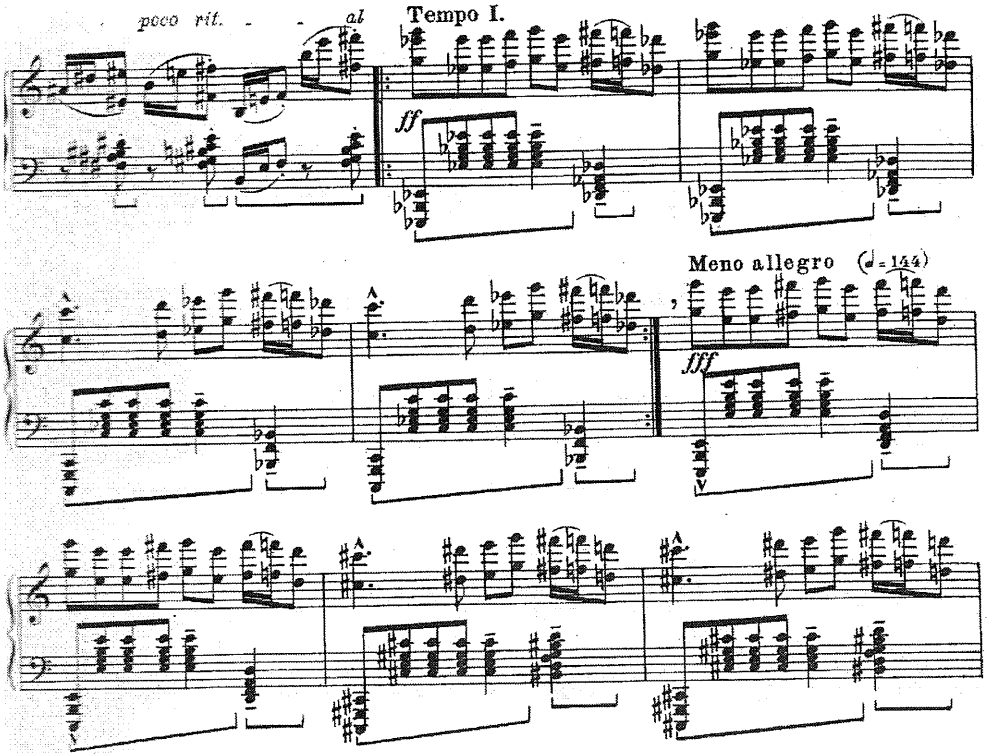
Bartok tamamen kendisine ait temalar bestelemiştir, ancak Romen halk müziği karakteri içerisinde kalmıştır. Ezginin her yinelenişinde değişik bir armonizasyon veya eşlik yazarak monotonlaşmaktan kaçınmıştır. Armonileri ne denli karmaşık noktalara varırsa varsın ve portelerin başında arızalar belirtilmemiş olsa da, iki parçanın da tonaliteleri bellidir, ilki do minörde, ikincisi sol majördedir. Ostinato ve pedal sesleri sıkça kullanılmıştır. Piyano yazım biçimi daha çok vurmalı çalgıyı andırır biçimdedir. Bu dansların canlılığında, Bartok'un titizlikle yazdığı her kademede nüansın etkisi büyüktür - ppp'dan fff'ya kadar-.

Örnek 15



Bartok İki Romen Dansı op.8a, No.1 (Ölçü 1-8)

Örnek 16



Bartok İki Romen Dansı op.8a, No.1 (Ölçü 94-102)

Örnek 17



Bartok İki Romen Dansı op.8a, No.2 (Ölçü 1-8)

Dört Ağıt op.9a (1909-10):

Bu kısa dört parça, halk müziğinden ve doğrudan ağıtlardan alınmış malzemesiyle, dokunaklı bir atmosfere sahiptir. Çoğunlukla akorlar üzerine verilmiş tek sesli veya oktavla katlanmış ezgiler şeklindedir. Ağıt olan ezginin unison verildiği de gözlemlenir. Mümkün olan en sade şekilde yazılması amaçlanarak bestelenmişlerdir. Çağdaş müzik teknikleriyle, armonizasyon ve kontrapunkt zenginliğiyle donatılmamış, yalın bir yazıya sahiptir.

Üç Burlesk op.8c (1908-11):

'Kavga', 'Biraz Sarhoş' ve 'Molto vivo' başlıklı üç parçadan oluşur. Disonansların çokça çarpıştığı, yoğun ve sert eserlerdir. Dörtlemelere karşılık üçlemelerin beraber kullanılması gibi poliritmik öğeler bu parçalarda sıklıkla mevcuttur.

Allegro barbaro (1911):

Bu yapıt Bartok'un piyano müziğinde bir dönüm noktasıdır. Bartok ilk defa, halk müziği ezgilerini doğrudan kullanmadan ama öğelerini tamamen özümsemiş ve etkisini eserin her noktasında hissedilir biçimde yansıttığı çok özgün bir stile

ulaşmıştır. Köklerini Doğu'nun folklor malzemesinden alan bu eser, ne Liszt'in piyanizminden, ne de Fransız Empresyonistleri'nden etkiler taşır; bu eser Bartok'un özgün Macar sesidir. Açılışı Frigyen modda olup, ilk altmış ölçü boyunca melodi beyaz tuşlardadır. Bartok her notayı tek bir tonaliteye bağlı kalarak yazma amacında gibi görünse de, sonuç olarak bitonal bir etki uyandırmaktadır. (Bartok, 'Allegro barbaro'dan başlayarak eski denemelerine geri dönmemek üzere, kendi karakterini ve sesini bulmuş bir besteci portresi çizmektedir.) Malzemenin kullanımında ekonomik bir yaklaşım, dokuda açıklık, yapıda bütünsel bir organizasyon gözlemlenir. Müzikal renklilik bakımından da Bartok ustalaştığını bu yapıtıyla gösterir. Ancak, en önemlisi Bartok'u, bu eseriyle beraber asıl amacının, piyano müziğine getireceği yeniliğin ne olduğunu bulmasıdır: Piyano, hem vurmalı çalgı hem de ezgisel olabilen eşsiz bir enstrümandır. 'Allegro barbaro'dan başlayarak 'Sonat'ta, 'Konçertoları'nda da piyanoyu bu ilkeyle tanımlayacaktır. (Bu öğeler Rus besteci Stravinski ile paralellik gösterir.)

Örnek 18



Bartok Allegro barbaro (Ölçü 1-20)

Romen Halk Dansları (1915):

Bartok çok sık çalınan bu eserinde, Transilvanya bölgesindeki araştırmaları sonucu topladığı Romen halk şarkılarının ezgilerini pek değiştirmeden kullanmıştır. Bu eser, bölgede çoğunluğu sözsüz olarak, kemanla çalınan dans müziklerinin armonize edilmiş derlemesidir. Armonizasyonlarda, daha önceki halk müziği ezgilerini kullandığı eserlerine oranla daha serbest davranmıştır. Danslar, Macar halk müziğindeki gibi 2/4 ve 3/4 ölçü birimindedir. Eser, yedi danstan oluşur. Parçalar 'Çubuk Oyunu', 'Köylü Giysisi', 'Hareketsiz Durmak', 'Dağ Boynuzu Şarkısı', 'Romen Bahçe Kapısı', 'Küçük Çocuk' isimlerini taşır.

Örnek 19



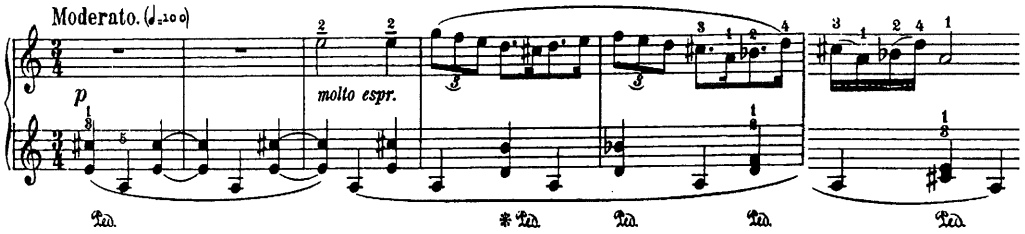
Bartok Romen Halk Dansları, No.1 'Çubuk Oyunu' (Ölçü 1-4)

Örnek 20



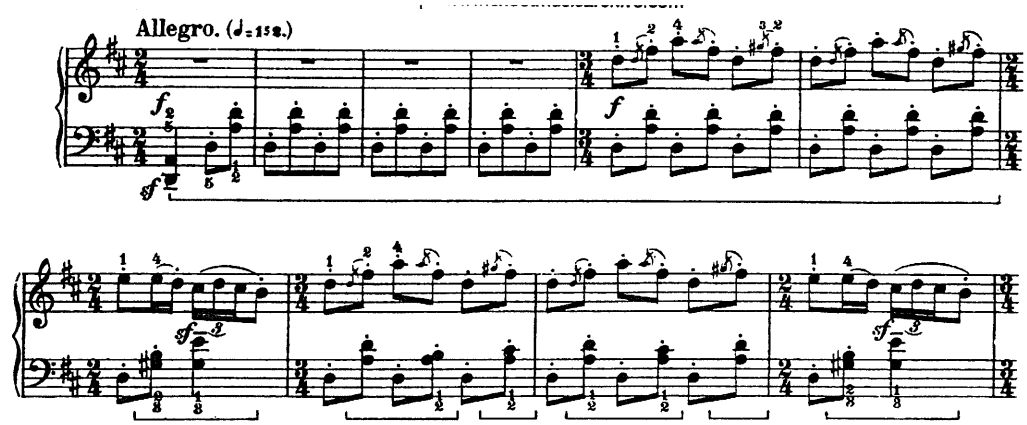
Bartok Romen Halk Dansları, No.3 'Hareketsiz Durmak' (Ölçü 1-12)

Örnek 21



Bartok Romen Halk Dansları No.4 'Dağ Boynuzu Şarkısı' (Ölçü 1-6)

Örnek 22



Bartok Romen Halk Dansları No.5 (Romen Bahçe Kapısı' (Ölçü 1-10)

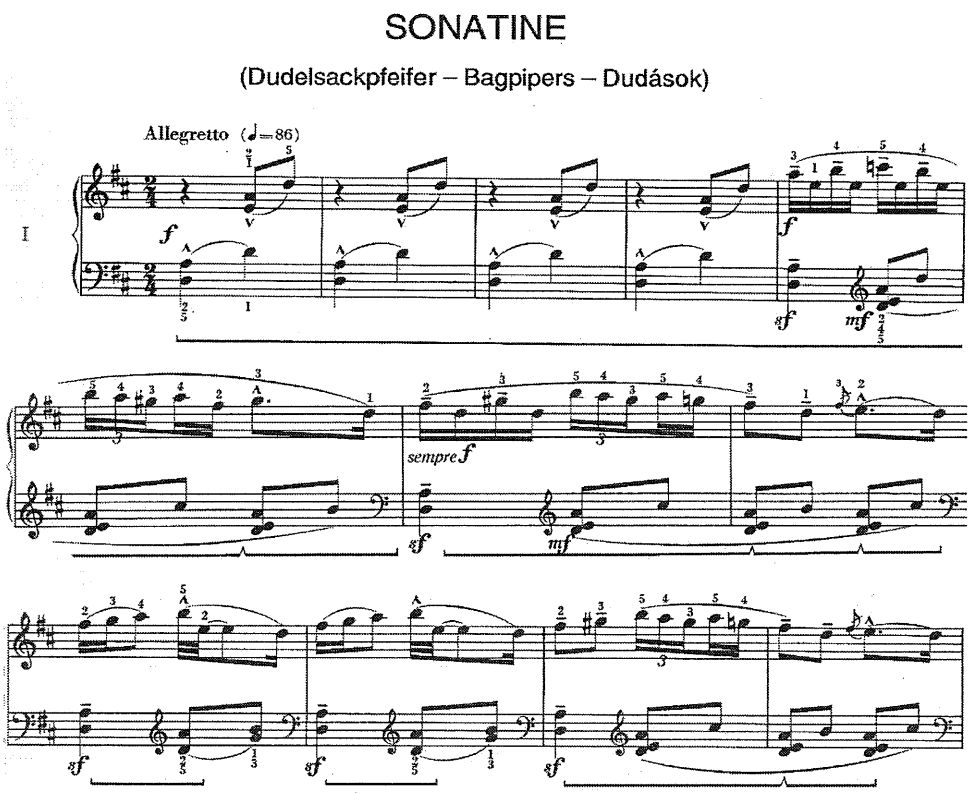
Romen Noel Şarkıları (1915):

Onar şarkıdan oluşan iki grup şeklinde tasarlanmışlardır ve her bir grup parçalar arasında aralık verilmeksizin icra edilir. Romanya'da gelenek olarak Noel zamanı evleri dolaşan genç erkeklerin ve bazen de kızların söylediği şarkılardan derlenmiştir. Çoğunlukla aksak ölçüdedirler (2/8 + 3/8 + 3/8, 4/8 + 3/8 gibi).

Sonatin (1915):

'Romen Halk Dansları' ve 'Noel Şarkıları' gibi çoğunluğu Romen halk müziği kaynaklıdır. Üç bölümlüdür. İlk bölüm 'Tulumcular' başlığını taşır. Bartok bu bölümde, Romanya'nın Hunyad bölgesinin yerel dansı olan 'Ardeleana'nın müziğini kullanmıştır. İkinci bölüm 'Ayı Dansı' (Moldova ve Romanya'da yılbaşı zamanı söylenen ve eşliğinde dans edilen dans müziği) ismindedir. Ezgi iki sefer tekrar edilir, ilki sağ elde, ikincisi sol elde olacak şekilde. 'Final'de iki Romen ezgisi kullanılmıştır: İlki Maros-Torda bölgesinin 'Maruntel' dansının, ikincisi Torontal bölgesinin 'Baba-leuca' dansının müziğidir. Eserin basit bir yapısı vardır. Bartok, 'Sonatin'inde, fazla işlenmemiş şekliyle halk müziği materyallerini doğrudan sunmak istemiştir.

Örnek 23



Bartok Sonatin, 1.Bölüm (Ölçü 1-12)

Örnek 24



Bartok Sonatin, 2.Bölüm (Ölçü 1-20)

Örnek 25



Bartok Sonatin, 3.Bölüm (Ölçü 1-15)

Süit op.14 (1916):

Dört bölümlü bir eserdir. İlk bölümü bir Romen halk şarkısından esinlenilerek bestelenmiştir. Üçüncü bölüm ise Arap müziği ve Cezayir'in Biskra bölgesinin halk müziğinden etkiler taşır. 'Süit'te, dikkat çeken en önemli özellik tam ton pasajların hem gam hem de akor bazında sıkça kullanılmış olmasıdır. İkinci bölüm olan 'Scherzo' kırık üçlü akorlar ve onların çeşitlendirilmiş formları üzerine kurulmuştur ve eserin tam ton gam özelliğine karşıtlık oluşturacak şekilde majör ikililer ve minör yedililer içeren pasajlar içermektedir. Üçüncü bölümde, sol elde ritmik ve yatay ostinato figürüyle karşılaşırız. 'Poco piu mosso' kesitinde repetitiv oktavların kullanımının ardından sol elin ostinatosu yeniden başlar ve bölüm böylece baştaki karakterine geri döner. Dördüncü bölümün belirgin özelliği senkoplu duyulan 6/8lik yapısıdır. Bölümde yer alan kadans, oluştuğu oktavlı yapısından beklenenin aksine son derece sakindir.

Örnek 26



Bartok Süit op.14, No.1 (Ölçü 1-12)

Örnek 27



Bartok Süit op.14, No.2 (Ölçü 1-16)

Örnek 28



Bartok Süit op.14, No.3 (Ölçü 14-21)

Örnek 29



Bartok Süit op.14, No.4 (Ölçü 1-13)

Üç Macar Halk Şarkısı (1918):

İlk şarkı, 'Tavuskuşu' başlığını, ikincisi 'Janoşida Meydanı'nda başlığını taşır ve eski tarzda hüzünlü, yavaş şarkılardır. Akorlar üzerinde süslemeli, trilli ezgileriyle 'Cantilena'ları andırırlar. Üçüncü şarkı 'Beyaz Zambak' başlıklıdır. Hareketli ve neşelidir. Kırık akorlar üzerinde basit bir ezgiden ibarettir.

On beş Macar Türküsü (1918):

Dört 'Eski Ezgi', 'Scherzo', 'Ballad' ve dokuz 'Eski Dans Şarkısı'ndan oluşur. İçlerinde en ilginci olan 'Ballad', 7/8 ölçü biriminde ve Doryen modundadır. 'Angoli Barbora' ve aşığının hikayesi üzerine yazılmış tema ve varyasyonlar şeklindedir.

Üç Etüd op.18 (1918):

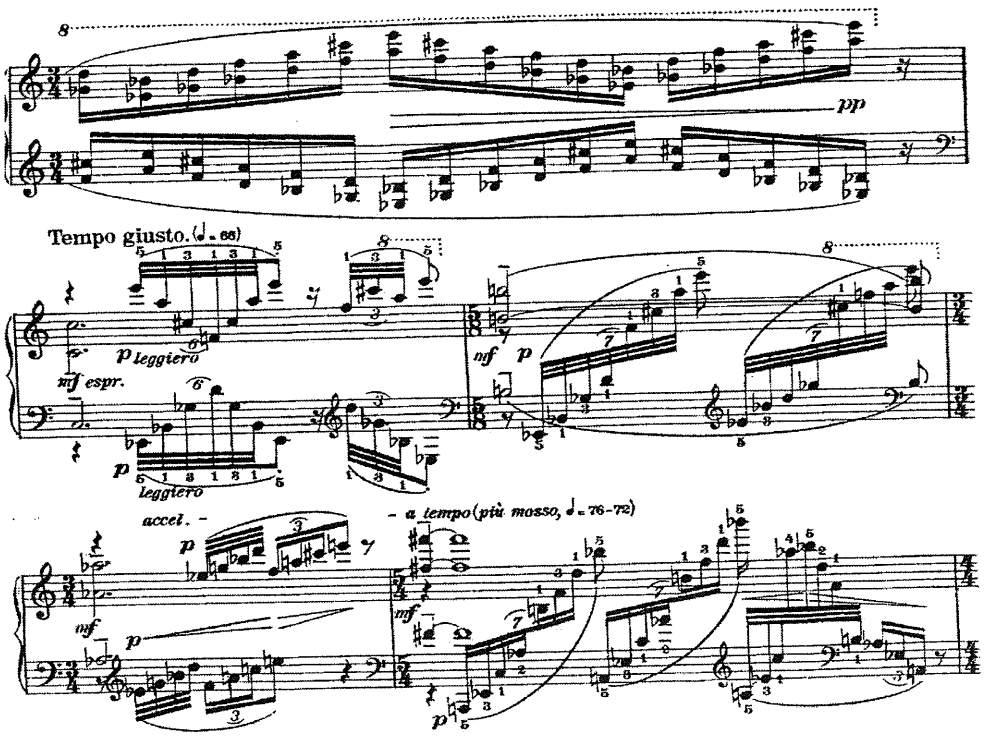
Bartok'un etüdlerindeki tonalitenin sınırlarını zorlama amacı, önceki eserlerinden daha fazladır. İlk etüd, piyanistin elini geniş ve çoğunlukla kromatik dokuzlu, onlu aralıkları hızlı çalmak için çalıştırma amacındadır. Bu etüdü, Schoenberg'in erken dönem eserlerinde gözlemlediği, büyük güçlük çıkaran teknik sorunun çözümünü piyaniste kazandırmak üzere yazmıştır. Kendisi de 'Keman Sonatları'nın piyano partisinde bu tekniği kullanmıştır. Etüdün başından sonuna bu mekanizmayı çalıyor olmak piyanistin elini gerçekten çok zorlamaktadır, ancak amaç piyaniste açık el pozisyonunda ve ters aralıkları içerecek şekilde hızlı çalma yetisini ve bunu devamlı yapabilme kondisyonunu kazandırmaktır. İkinci Etüd, sağ elde ve sol elde çok geniş aralıkları içerecek şekilde inip çıkan arpejler üzerinedir. Arpejlere diğer elin oktavlarla eşlik ettiği melodi hattının da eş zamanlı çalınması, piyanonun tüm registerlerine büyük bir hakimiyet gerektirmektedir. Arpejlerin her bir hücresi en az iki oktav olup, birinci-beşinci parmak geçişini ve çok ters ve zor pozisyonlarda bile 'legato'yu korumayı amaçlar. Üçüncü etüd, aksanlı, sert ve sürekli değişen ölçü birimi ve vuruşlarla, piyanistin reflekslerini geliştirmesine yöneliktir.Etüdler, kontrapunktal atonalite anlayışıyla yazılmıştır.

Örnek 30



Bartok Üç Etüd op.18, No 1 (Ölçü 1-6)

Örnek 31



Bartok Üç Etüd op.18, No.2 (Ölçü 34-38)

Örnek 32



Bartok Üç Etüd op.18, No.3 (Ölçü 1-9)

Macar Türküleri Üzerine Doğaçlamalar op.20 (1920):

Bu eserde Bartok, Macar halk şarkılarını sanki kendisinin yazdığı orijinal temalarmışçasına ele alarak, onlara kendi doğal armonilerine uygun eşlikler yazmak yerine çağdaş müziğin teknikleri uygulamıştır. Onları çevirmiş, geliştirmiş ve düzenlemiştir. Bu yöntemi ilk defa denemektedir. Halk müziği materyalini kullanmak için üç farklı yol olduğunu savunur. İlk yöntem halk şarkısını, türküyü olduğu gibi alıp, ona zarar vermeyecek biçimde armonize etmektir.Bartok bu eserine kadar bu yöntemi uygulamıştır. İkinci yöntem, bestecinin bir halk şarkısına benzeyen ama kendine ait, orjinal ezgiler bestelemesidir, ancak bestelenen müzik halk müziğine benzemelidir. Üçüncü yöntemde ise, besteci ne halk ezgisi kullanır ne de halk müziğine benzeyen kendi ezgilerini besteler, ancak bestelediği kendi müziği bu ezgilerden bağımsız olmasına rağmen, halk müziği etkileri ve öğeleri içermelidir. Bartok bu eserinde, bu üçüncü yönteminin ilk denemesini yapmıştır.

Im Freien-Kırlarda (1926):

Beş parçadan oluşan bir süittir. Parçalar, 'Davullar ve Kavallar', 'Barkarol', 'Tulumlar', 'Gecenin Müziği', 'Av' başlıklarını taşır. Haziran-ağustos 1926'da bestelenmiştir. Bu süit, Bartok'un 1908-11 yılları arasında bestelediği Burleskleri'nden bu yana uzaklaştığı 'temsili' müzik alanına tekrar geri dönüştür. 1920li yıllarda Bach öncesi dönemin klavyeli çalgılar müziğini incelemiş olması (Couperin ve Scarlatti'inin eserlerini inceleyerek albüm olarak basılacak şekilde yayıma hazırlamış, İtalyan besteciler Ciaia, Frescobaldi, Marcello, Rossi ve Zipoli'nin eserlerinin transkripsiyonlarını yapmıştır), Bartok'un piyanoya yaklaşımında yenilikler doğmasına ilham olmuştur. Bu eserdeki vurmalı ve repetitiv prensipte kullandığı piyano tekniği, 1926'da, bu süitten hemen önce bestelediği diğer eseri 'Sonat'ta karşımıza çıkanla aynı doğrultudadır. İlk parça olan 'Davullar ve Kavallar', ritmik ve melodik yapısı gereği 'Sonat'ın birinci bölümüne çok benzer. 'Birinci Piyano Konçerto'sunun 2/4lük kısmındaki pedal sesler ve ostinatolar, vurgulamalar, majör ve minör ikili ve dokuzlular ve salkım akor kullanımlarına 'Davullar ve Kavallar'da ve aynı şekilde 'Av'da rastlanır. Özellikle tüm parçanın tek bir ton üzerinde geliştirilmesi fikri 'Av'da belirgindir. 'Barkarol'da ise daha plastik bir görünüm vardır ve melodik gelişim dörtlüler üzerinden sağlanmıştır. 'Tulumlar'da, titreşimli, neredeyse melodi içermeyen bir ses dünyasına sahiptir. Vızıltılar ve bu ilkel nefesli enstrümanın özelliklerini taşıyan tüm öğeler, gerçeküstücü bir yaklaşımla bu parçaya da yansıtılmıştır. 'Gecenin Müziği'nde Bartok, doğanın fark edilmesi zor ince seslerini duyurur. Bu parça, Bartok'un karısı Ditta'ya ithaf edilmiştir ve melodik ve noktürnal yapısından ötürü Bartok'un daha sonra besteleyeceği ve bitiremeden vefat ettiği eseri 'Üçüncü Piyano Konçertosu'na benzer, ki o eser de karısı Ditta'ya ithaf edilmiştir. Burada kullanılan teknik, geceleri doğada duyulan kurbağa, kuş seslerini, gecenin görünmez yaratıklarının kıs kıs gülüşmelerini, fısıldaşmalarını yansıtacak şekilde, üç notalık grupetto'larla sağlanmıştır. Ve do diyez üzerinde Dorien modda bir halk ezgisi üç oktav üstte katlanmış şekilde kullanılmıştır.

Örnek 33



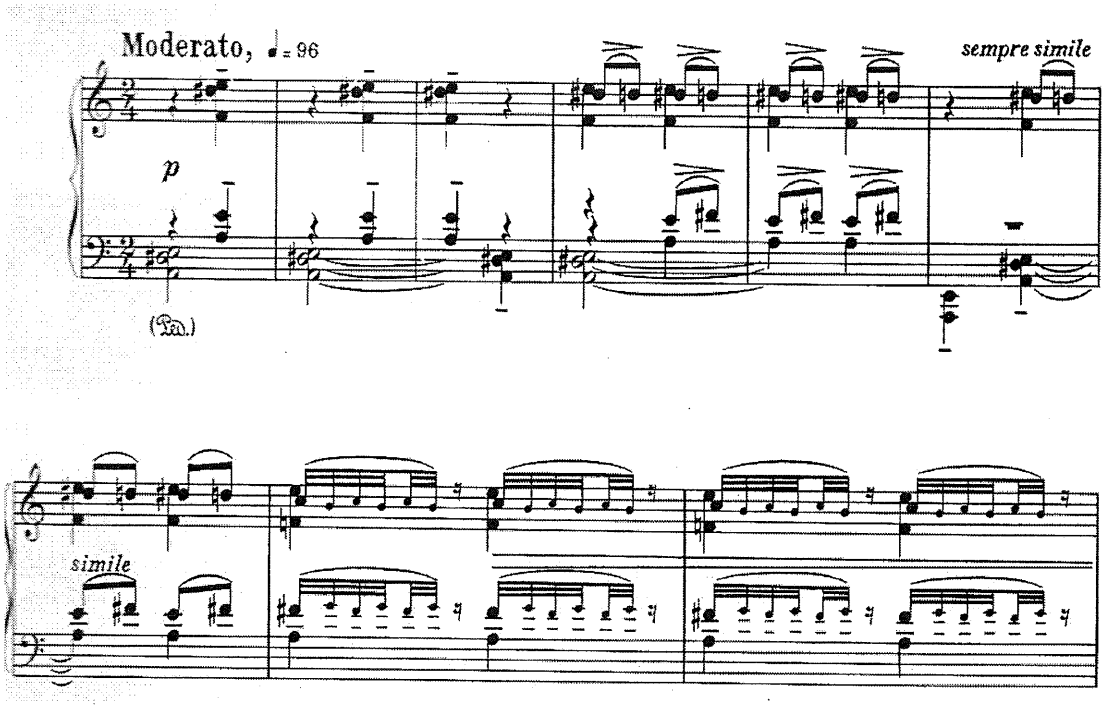
Bartok Im Freien-Kırlarda, No.1, Davullar ve Kavallar (Ölçü 1-19)

Örnek 34



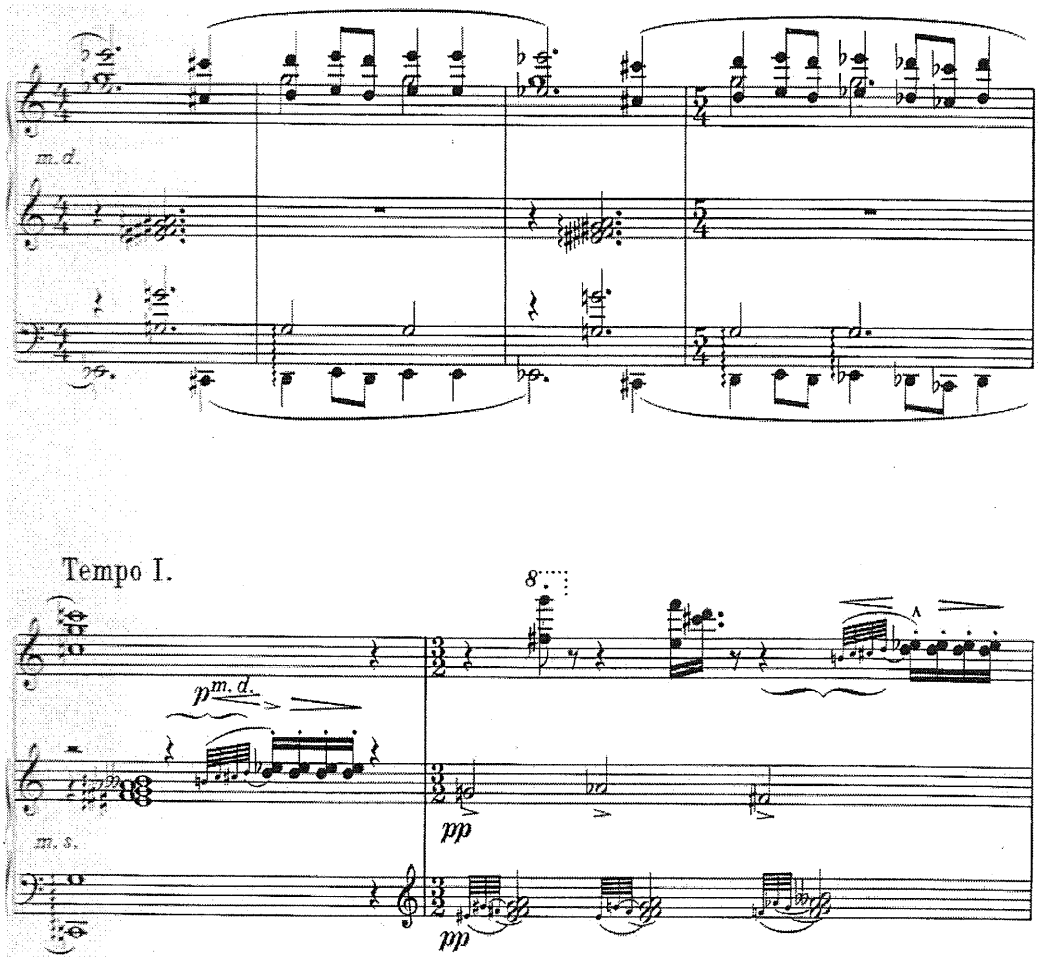
Bartok Im Freien-Kırlarda, No.2, Barkarol (Ölçü 1-15)

Örnek 35



Bartok Im Freien-Kırlarda, No.3, Tulumlar (Ölçü 1-9)

Örnek 36



Bartok Im Freien-Kırlarda, No.4, Gecenin Müziği (Ölçü 30-35)

Örnek 37



Bartok Im Freien-Kırlarda, No.5, Av (Ölçü 63-71)

Dokuz Küçük Parça (1926):

'Dört Diyalog', iki sesli kontrapunktal parçalardır. 'Menuetto', 'menuet' stilinin karikatürize edilmiş bir biçimidir. 'Air', la majörde bir halk ezgisidir. 'Marcia delle bestie' parçası 'On Kolay Parça'daki 'Ayı Dansı'na benzerlik taşır. 'Tamburin' ise vurmalı karakteri ile Rameau'nun 'Tamburin'iyle taşıdıkları aynı başlıktan başka hiçbir ortak özellik göstermez. Bu parçaların en gelişmiş yapıda olanı 'Preludio, all' ungherese'dir. İki kısımdan oluşan bu parçada, bir halk ezgisi üzerine ilki karanlık armoni ile, imitasyonlar ve serbest kanonla yazılmıştır.İkincisi olan 'Allegro' ise 'tempo giusto' dans ritminde ve vurmalı nitelikte bir eşlikle yazılmıştır.

1.Piyano Konçertosu (1926):

Bartok o yıllarda uluslarası konser salonlarında önemli konserler vermeye başlamıştı ve kendisinin solist olarak orkestrayla çalabileceği bir konçertoya ihtiyacı vardı. 'Op.1 Rapsodi'si onun ulaştığı müzikal noktanın çok gerisinde kalıyordu. Böylece Bartok '1.Piyano Konçertosu' üzerinde çalışmaya başladı. Aynı dönemde Bach öncesi dönemin bestecilerinin klavsen müziklerinin edisyonu üzerinde çalışıyor olması ve Budapeşte'ye gelen Stravinski'nin solist olarak çaldığı 'Piyano ve Üflemeli Çalgılar için Konçerto'sunu dinlemesi, Bartok'un üzerinde '1.Piyano Konçertosu'nda görebileceğimiz etkiler bıraktı. Fransız ve İtalyan bestecilerin müziğindeki kontrapunktal yazı ve diyatonizm ve Stravinski'nin Neo-klasisizm yorumu, bu konçertoyu bestelerken etkili olsa da, Bartok'un 'Piyano Sonatı'yla beraber iyice belirginleşen piyanoyu vurmalı çalgı olarak kullanma biçimi bu yapıtın özgün karakterini oluşturdu. Bartok bu konçertoyu Mi minör olarak nitelendirse de, armonik açıdan büyük bir serbestlik taşımaktadır. Yapıtta, salkım akorlar, timpaniyle belirginleştirilmiş aksak ritimler, diyatonik ve kromatik unsurlar dikkat çekicidir. Bartok halk müziğini çağrıştıran ve hatta içeren bir müzik yazmıştır, ancak son derece çağdaş müzik anlayışına bağlı kalmıştır. Üç bölümlü bu konçerto, rahat ve hoş olarak tanımlanacak bir eserden ziyade 'Sonat'ta da karşılaştığımız gibi 'barbar' etkiler içeren, enerjik, ritmik bir eserdir. Özellikle '2.Bölümü' de vurmalı çalgılar ve piyano diyalogu çok ünlüdür.

Örnek 38



Bartok 1.Piyano Konçertosu, 1.Bölüm (Ölçü 38-54)

Örnek 39



Bartok 1.Piyano Konçertosu, 2.Bölüm (Ölçü 1-24)

Örnek 40



Bartok 1.Piyano Konçertosu, 3.Bölüm (Ölçü 18-34)

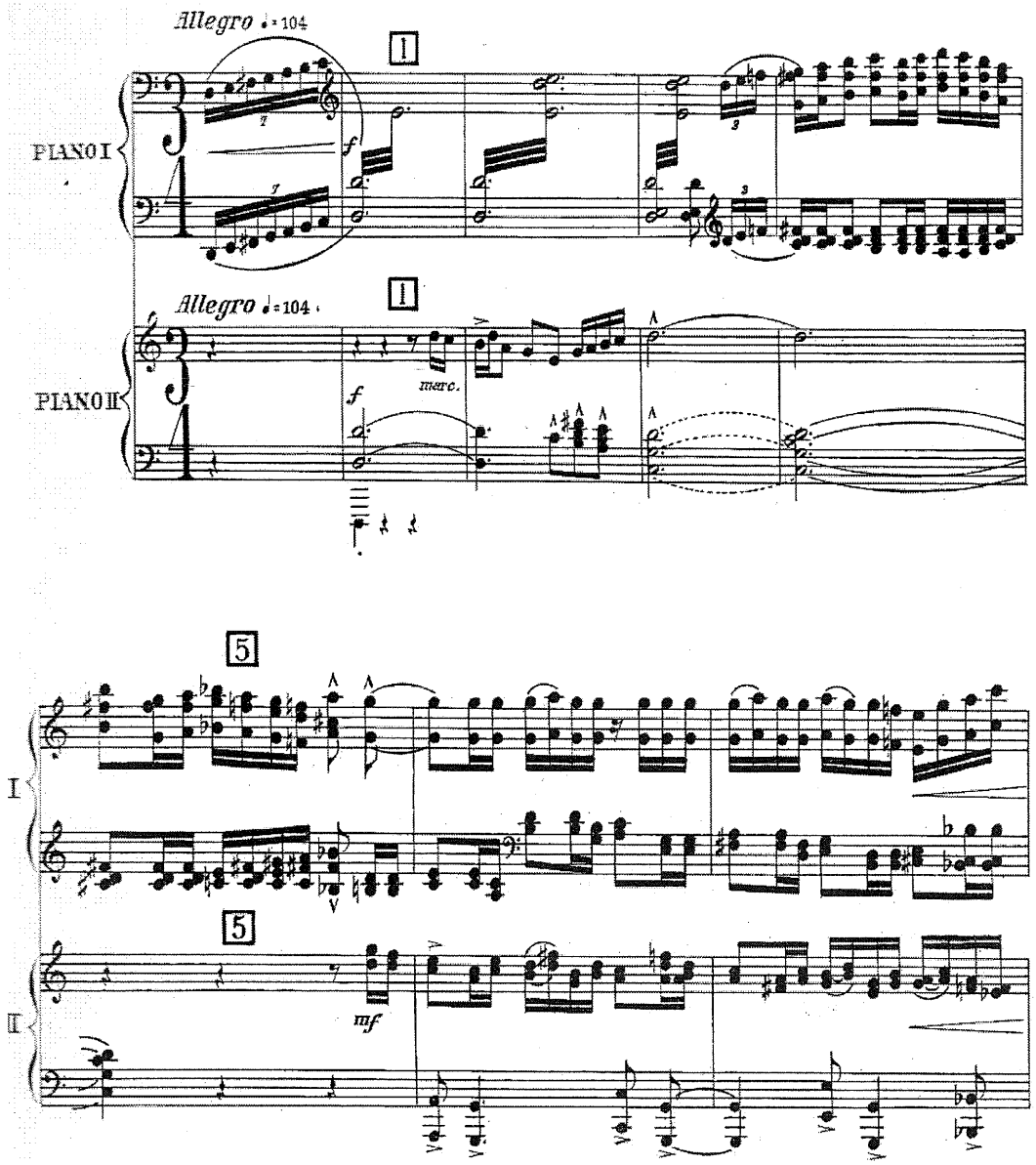
Halk Ezgileri Üzerine Üç Rondo (1927):

İlk rondo 1916'da, diğerleri 1927'de bestelenmiştir. Bu nedenle ilk rondo, halk müziği transkripsiyonları döneminin bir eseri olarak diğerlerinden çok farklıdır. İkinci ve üçüncü rondo, 1926 yılının piyano müziğinde geliştirdiği disonanslar, salkım akorlar ve martellato ritimler içerir.

2.Piyano Konçertosu (1931):

Konçerto, piyanonun ana temayı uzunca çalışıyla, büyük bir enerjiyle başlar. Birinci ve üçüncü bölümler piyano tekniğinin sınırlarını zorlayıcı güçlükte veçok dinamiktir. İkinci bölüm ise, 'Adagio-Presto-Adagio' şeklinde yazılmıştır. Ölçülü ve sade 'Adagio'yu, oktavlar, tremololar, salkım akorlar-cluster'ların ard arda gelerek piyanisti teknik yönden zorladığı 'Presto Scherzo' takip eder ve bölüm tekrar Adagio ile sakinlikle biter. Üçüncü bölüm Rondo formunda yazılmıştır. Konçertonun genelindeki polifonik yapı çok güçlüdür. Özellikle ikinci bölümde orkestrada kontrapuantal açıdan önemli kanonik çalışmalar mevcuttur. Prokofiev'in '2.Piyano Konçertosu' ve Rachmaninov'un '3.Piyano Konçertosu'yla beraber, 20.yüzyılda yazılmış teknik yönden en zor piyano konçertoları arasındadır.

Örnek 41



Bartok 2.Piyano Konçertosu, 1. Bölüm (Ölçü 1-8)

Örnek 42



Bartok 2.Piyano Konçertosu, 2.Bölüm (Ölçü 30-50)

Örnek 43



Bartok 2.Piyano Konçertosu, 3.Bölüm (Ölçü 1-16)

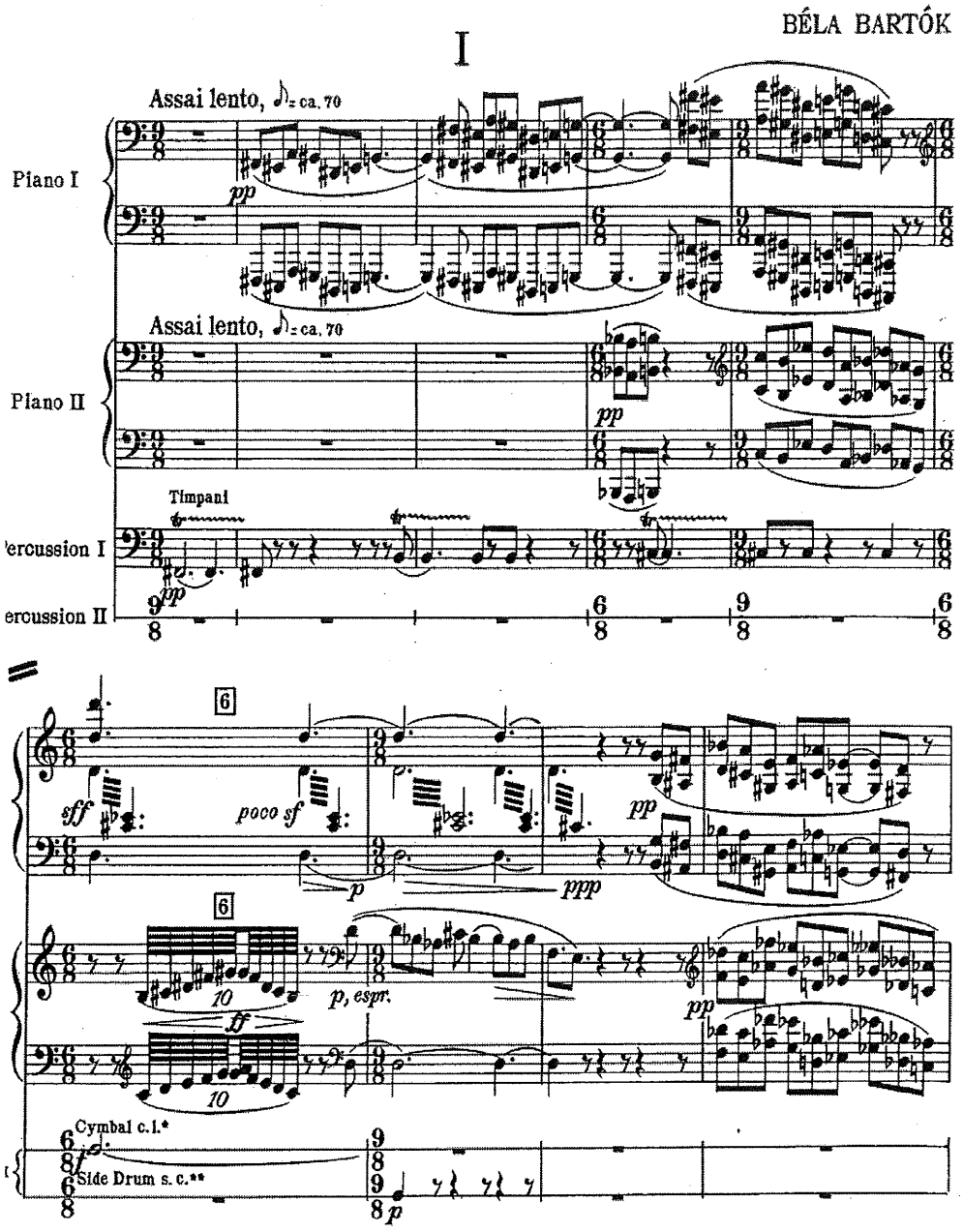
Petite Suite (1936):

Bartok'un iki keman için 'Kırk Dört Duo' eserinin altı tanesinin piyano için transkripsiyonudur. Bartok bu eseri oluşturma aşamasında, yaylı enstrüman için yazılmış bu müziği piyanoya uyarlarken bu iki çok farklı enstrümanın çalınış teknikleri nedeniyle çeşitli değişimler yapmak zorunda kalmıştır.

İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat (1937):

Basel'de Uluslarası Çağdaş Müzik Derneği (ISCM)'nin konserinde çalınmak üzere bestelenmiştir. Dinmeyen enerjisiyle 'Piyano Sonatı'nı (1926) anımsatır. Eserde iki piyanoyla beraber, trampet, ksilofon, timpani, ziller, üçgen zil, bas davul ve tam tam kullanılmıştır; iki piyanist ve iki vurmalı çalgı müzisyeniyle beraber icra edilir.1943 yılında Bartok bu yapıtı, 'İki Piyano ve Orkestra için Konçerto' olarak düzenlemiştir. Üç bölümlüdür. Eserin ana tonu do'dur, ancak fa diyez'in etkin rolü görülür (bitonalite). Gerek teknik açıdan, gerek beraber icra etmek yönünden çok zor bir eserdir. Altılılar, dörtlüler ve beşlilerin, oktavlar ve akorların sıkça duyulduğu, kanonik pasajlar, ostinatolar, fügsel gelişim gösteren kısımlarıyla zengin sonoriteli bir eserdir.

Örnek 44



Bartok İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat, 1.Bölüm (Ölçü 1-9)

Örnek 45



Bartok İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat, 2.Bölüm (Ölçü 70-74)

Örnek 46



Bartok İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat, 3.Bölüm (Ölçü 297-310)

Mikrokosmos (1926-39):

Bartok, bu eseri piyano çalmayı yeni öğrenen oğlu Peter için bestelemiştir. Yüz elli üç küçük parçadan oluşan, altı ciltlik devasa bir pedagojik eserdir. Piyanoya yeni başlayanların seviyesinden, ileri piyano tekniğine varılacak şekilde tasarlanmıştır. Parçaların çoğu modal veya pentatoniktir; halk müziği ezgileri üzerine bestelenmiştir. Öğrencinin staccato, legato çalışı öğrenmesi, arpejli, artikülasyonlu teknikleri geliştirmesi için özel olarak yazılmış parçalar da vardır, kanonlar da. Ancak bu teknik yaklaşımın yanı sıra Bartok'un bizzat kendi konserlerinde de çaldığı profesyonel piyanistler için yazılmış ileri düzeyli parçalar da mevcuttur.

Örnek 47



Bartok Mikrokosmos, 1. Cilt, No.12

Örnek 48



Bartok Mikrokosmos, 2.Cilt, No.39

Örnek 49



Bartok Mikrokosmos, 3.Cilt, Np.81 (Ölçü 1-13)

Örnek 50



Bartok Mikrokosmos, 4.Cilt, No.100 (Ölçü 1-13)

Örnek 51



Bartok Mikrokosmos, 5.Cilt, No.122 (Ölçü 1-14)

Örnek 52



Bartok Mikrokosmos, 6.Cilt, No.152 (Ölçü 1-11)

3.Piyano Konçertosu (tamamlanmamış, 1945):

Bartok bu konçertoyu kendisinin orkestra eşliğinde solist olarak çalamayacağını bilerek yazmaya başlamıştır ve eserini tamamlayamadan ölmüştür. Ancak Bartok'un eserin bütününe ait olan taslakları hazırlamış olması sayesinde eser, daha sonra Bartok'un dostu ve öğrencisi Tibor Serly tarafından, bu taslaklara göre tamamlanabilmiştir. Bartok '3. Konçertosu'nu ikinci eşi Ditta'ya ithaf etmiştir. 'Im Freien-Kırlarda' Süiti'ndeki 'Gece Müziği'ni de eşine ithaf etmiş olan Bartok, bu iki müzikte de birbirine koşut olarak, piyanoyu sakin ve lirik biçimde kullanmış, vurmalı çalgıları anımsatan tekniklere itibar etmemiştir. Yapıtın hem piyano partisi hem orkestra partisi şeffaf denecek kadar açık ve dingindir. Konçerto'nun başında piyanonun solistliğinde tek hatlı olarak duyduğumuz ana tema, Romen halk şarkısı olan 'Doina'dır. İkinci bölüm 'Adagio religioso' başlığını taşır, ki religioso, yani dinsel terimi Bartok'un müziğinde ilk ve son kez burada kullanılmıştır. Naif bir koralle başlayan bölüm, 'Gece Müziği' - 'Noktürnal' stilde, kuş seslerini sık sık duyduğumuz 'Trio'yla devam eder. '3.Bölüm' enerjik, hareketli ve kontrapunktal

öğeler içeren akıcı bir atmosfer yansıtır. 'Birinci Konçerto'nun sertliğinden, 'İkinci Konçerto'nun gösterişinden uzak olan bu yapıt, Bartok'un sıkça icra edilen ve çok sevilen lirik bir ürünüdür. Bartok-neoklasisizmi olarak nitelebilir bir yapıttır.

Örnek 53



Bartok 3.Piyano Konçertosu, 1.Bölüm (Ölçü 1-4)

Örnek 54



Bartok 3.Piyano Konçertosu, 2.Bölüm (Ölçü 1-18)

Örnek 55



Bartok 3.Piyano Konçertosu, 3.Bölüm (Ölçü 1-23)

4.BARTOK VE STRAVİNSKİ

4.1.Saygı, Rekabet, Etkileşim ve 1920lerin Modernizmine Macarlar'ın Tepkisi

20.yüzyıl müziğinin iki büyük ismi olan Bela Bartok ve Igor Stravinski'nin müziklerindeki ortak ve zamanla ayrışan noktalar incelenmeye değerdir. Stravinski Neo-klasisizm'e yönelmeden önce, bestelerinde kullandıkları malzeme, müziğe yaklaşım biçimi ve müzikal anlayışlarında büyük paralellikler vardı. Ancak Stravinski, müziğini her türlü duygulardan arındırıp, salt nesnel müzik yazmaya yöneldikten sonra, müzikal anlayışları birbirinden çok zıt noktalara doğru gelişti.

Müziği, Wagner'in ağdalı dilinden kurtarmak, Post-romantizm'den sıyrılarak, ancak Empresyonizm'den de uzak durarak yenilik yapma çabaları onların birinci ortak noktalarıydı. Ancak 1922 yılında Paris'te bizzat tanışmış olsalar da, aralarında hiçbir zaman bir dostluk kurulmamış, ilişkileri asla kişisel boyuta ulaşmamıştır. Hatta Stravinski'nin Bartok için düşünceleri kendi deyimiyle '*Bartok'un kırsal bölgede yaşayan köylü bir kuzen olduğu*' şeklinde ve küçümseyici niteliktedir.[69] Oysa Bartok, Stravinski'nin müziğine hep saygıyla yaklaşmış, Neo-klasisizm döneminden itibaren Stravinski'nin bestelerini hiç beğenmese ve besteciyi eleştirse de, onu hep saygıyla anmıştır.

Bartok ve Stravinski arasındaki ikinci ortak nokta, ikisinin de çığır açan eserlerinde (Stravinski'nin en yenilikçi kabul edilen Rus dönemi eserlerinde) halk müziğinden yararlanmış olmalarıdır. Ancak bu iki bestecinin müzikal gelişimleri 1920lerin ikinci yarısından itibaren iki bambaşka noktaya taşınmıştır: Stravinski müziğinin hiçbir şeyi anlatmadığı, hiçbir başka kaynaktan yararlanmadığı, tamamen soyut anlayışta eserler bestelediği Neo-klasisizm dönemine girmiştir; oysa Bartok, halk müziği materyalini eserlerinde artık doğrudan kullanmadığı 1925'ten itibaren yöneldiği soyut müzik anlayışında, halk müziği etkisini kendi bestelediği eserleriyle sürdürmeye ve müziğinin hep 'duygu dolu ve anlatımcı' olmasını amaçlamaya devam etmiştir. 1922 yılında Bartok, Stravinski ile Paris'te tanıştığında Rus

[69] David SCHNEIDER, "Bartok and Stravinsky: Respect, Competition, Influence and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s", Ed. Peter Laki, Bartok and His World, 172.

bestecinin ona söylediklerini arkadaşı, müzik eleştirmeni Toth'a anlatmıştır. Toth da Stravinski'nin dediklerini Nyugat dergisindeki bir yazısında yayımlamıştır:

"Benim müziğim nesnel, kesin müziktir. Hiçbir şeyi sembolize etmez. Müziğimle hiçbir şey ifade etmek, dışavurmak amacım yoktur. Duygusal yaşamla ve duygusallıkla hiçbir bağlantısı yoktur. Müziğim, sadece ezgi, armoni ve ritimdir. 'Bülbül' operam, tamamıyla nesnel müzik yazdığım neo-klasisizm dönemimden önce yazdığım son müziktir."[70]

Bartok'un Stravinski'nin bu yaklaşımına ne kadar karşı olduğunu, bir arkadaşına yazdığı mektubundan okuyabiliriz.1924 yılında Weimar'da, 'Tahta Prens' balesi ve 'Mavi Sakal'ın Şatosu' operasının art arda yapılacak sahnelenmeleri için bulunduğu sırada, Stravinski'ye atıfta bulunarak operanın müdürüne şöyle söylediğini yazmıştır: *"Benim müziğim kesinlikle tonaldir ve 'objektif' ve 'kişisel olmayan' eğilimlerle hiçbir ilişkisi yoktur. Benim müziğim kesinlikle 'modern' bile değildir!"*[71]

Stravinski ve Bartok arasındaki bir önemli fark da, kendilerinden önceki besteciler hakkındaki düşünceleridir. Bartok, Stravinski'yle beraber Wagner ve Strauss'un hiper-dışavurumculuğuna isyan ediyor olmaktan mutluluk duyuyor olsa da, geleneksel romantizme bağlı kalmayı tercih etmiş ve müziğin duygulardan tamamen arınmış olması fikrine her zaman karşı çıkmıştır: *"Tüm sanatlar insanidir. Aksi takdirde, müzik bir makine müziğine benzerdi."*[72]

Bartok'un Stravinski ile tamamen ters düştüğü diğer bir nokta da, Stravinski'nin Beethoven'ı 'Romantik' olarak nitelendirmesi, onu büyük bir insan, önemli bir şahsiyet olarak görmekle beraber, fazlasıyla duygulara yönelik ve duygulardan yola çıkarak müzik yaptığı için kesinlikle gerçek bir müzisyen olarak kabul etmemesiydi. Bu yaklaşım Bartok'a göre düşünülmesi dahi mümkün olmayan bir varsayımdı. Bartok'a göre Klasisizm'in iki temel ve birbiriyle ilişkili anlamı vardı: İlk anlamı, Viyana Klasikleri'ne, yani Haydn, Mozart ve Beethoven'a gönderme niteliği taşımasıydı; ikinci anlamı ise, klasik olanın ölümsüz olması ve

---

[70] David SCHNEIDER, Bartok, Hungary and the Renewal of Tradition, 150.
[71] A.g.k. 150.
[72] A.g.k. 150-51.

değişen modalardan etkilenmeyecek nitelik ve kalıcılık taşımasıydı. Bartok'un yazdığı yaylı çalgılar dörtlüleri ile kendisini, yaylı çalgılar dörtlüleri repertuarının temel taşlarını yazarak 'Klasiklik'lerini kanıtlamış olan dahi besteciler Haydn, Mozart, Beethoven ve Brahms'ın ardılı olarak gördüğünü söylemek, onun aynı zamanda kendisini de 'Klasik' bestecilerle aynı amaç ve nitelikte gördüğünü söylemekle eşdeğer olacaktır.[73]

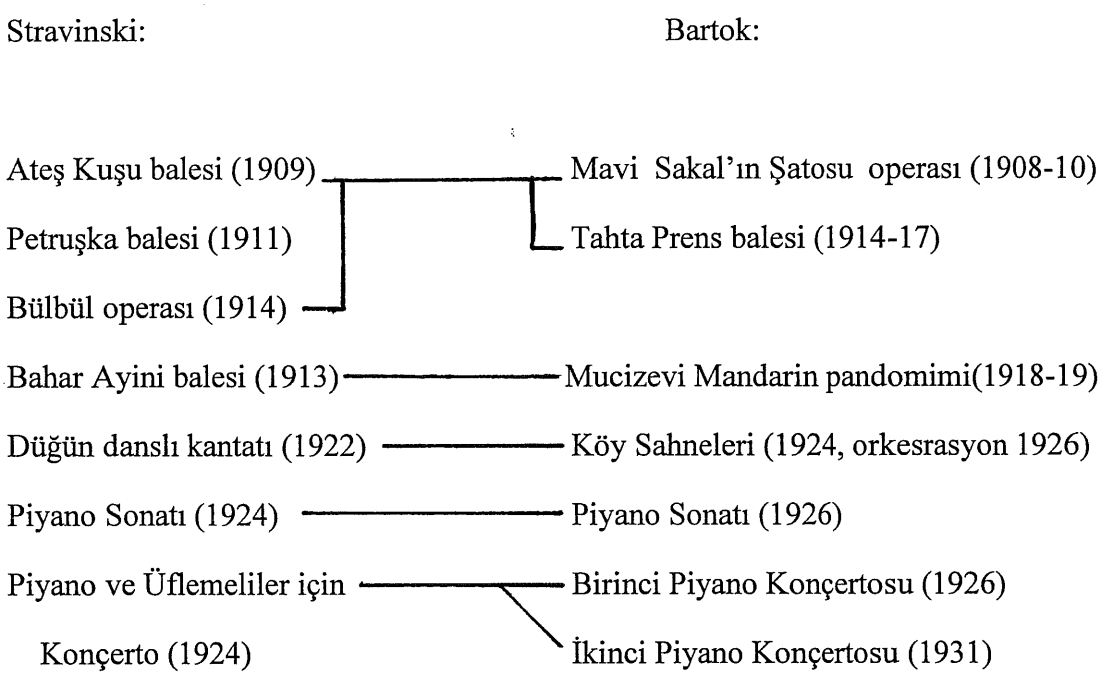
1920'lerin Macaristanı'nda, Kodaly ve Bartok ile müzik eleştirmenleri Alatar Toth ve Antal Molnar'ın ortak amacı, Macar halk müziğini ve modernist çağdaş müzik tekniklerini bir araya getirerek, Doğu ve Batı'nın, Asya ve Avrupa'nın mükemmel sentezini yaratmaktı. Destekledikleri Bartok, Yeni-ulusalcı inancıyla, yüksek sanatın yeni form ve tekniklerini, eski ve kırsalda hala hüküm süren halk kültürüyle bir arada ve birbiriyle etkileşim içinde kullanarak bu sentezi yakalamayı başardı. Tüm çağdaş yönlerine rağmen Bartok ve müziği Macar'dı ve hep öyle kaldı. Oysa, Stravinski için aynı durum geçerli değildi. 1920'ye kadarki Rus döneminde yazdığı eserlerinde, Rus İmparatorluğu sınırları içindeki pek çok halkın kültüründen yararlanan Stravinski, 1920'den sonraki Neo-klasisizm dönemi ve 1954'ten sonraki Seriel döneminde, halk kültürünün ona sunduğu malzemeyi bir daha kullanmadı.

Bartok, Stravinski Rus dönemindeyken ve henüz Neo-klasik yapıtlar yazmaya yönelmemişken, dolayısıyla henüz fikir ayrılıkları oluşmamışken, besteciye büyük hayranlık duyuyordu.1920li yılların başında Stravinski, Bartok'un çözüm aradığı sorularının cevabı için bir örnek teşkil ediyordu. Yeni-ulusalcı bir anlayışla, 'Ateş Kuşu', 'Petruşka' ve 'Bahar Ayini balelerinde halk müziğinden, masallardan, dinsel ayinlerden (pagan ritüelleri) yararlanmış, ritmik unsurun başlıca önem taşıdığı 'ilkel' öğelere yer veren bir müzik bestelemiş ve Paris'te sansasyon yaratmıştı. Bartok'un yüz yüze kaldığı ve bir türlü istediği çözümü üretemediği sorunu için Stravinski'nin bu dönem eserleri ilham verici oldu. Daha sonra, Stravinski neo-klasik yapıtlar üretmeye yöneldiğinde, yine de Bartok için kimi zaman, kendi yolunu bulması için ışıklar yakarken, kimi zaman da bir rakip olarak ve eylemleriyle Bartok'u kamçılayan biri olarak, Macar besteci üzerindeki etkisini sürdürdü.

Konuları ve besteleniş teknikleri bakımından Bartok ve Stravinski'nin şu yapıtları arasında paralellikler bulmak mümkündür:

---

[73] Burada Bartok'un yaklaşımını şöyle yorumlayabiliriz: Estetik kurallar dahilinde tüm duygu ve düşünceleri tartışılmaz bir kaliteyle dile getiren, 'Klasik' olmaya layıktır.



Stravinski'nin baleleri ve operası ile Bartok'un baleleri ve operası arasındaki başlıca ortak özellik, seçtikleri Folklor kökenli konulardır. Stravinski Rus halk masallarından, Bartok Macar masallarından yararlanmıştır. Ayrıca bu eserlerde, Stravinski Rus halk müziğinden, Bartok Macar halk müziğinden yararlanmıştır.

Bartok'un 'Mucizevi Mandarin' pandomimi ve Stravinski'nin 'Bahar Ayini' balesinin, en temel ortak özelliği, 'ilkel ve barbar' karakterleridir. Bartok, bu prensipte müzikleri Stravinski'nin müziğini dinlemeden önce yazmaya zaten başlamıştır (başlıca örnek 'Allegro barbaro' -1911). Ancak, söz konusu olan bu iki eser için, Bartok'un Stravinski'den etkilenmiş olduğunu söylemek de yerinde olacaktır. Bartok'un 'Mucizevi Mandarini' pandomiminde kullandığı poliritmik öğeler ve şiddeti artmış olan disonanslarda 'Bahar Ayini'nin izleri vardır.

1926 yılında Budapeşte'ye gelen Stravinski'nin orkestra eşliğinde icra ettiği 'Piyano ve Üflemeliler için Konçertosu'nu dinleyen Bartok'un, yazmayı zaten planladığı 'Piyano Konçertosu' için ilham aldığı da gerçektir. Ancak halk tarafından çok beğenilen Stravinski'nin 'Konçertosu'nun kazandığı büyük başarı, ne yazık ki 1928'de kendi 'Konçertosu'nu icra eden Bartok için geçerli olmayacaktır. Kendi halklarından olan birinden ziyade, yabancı birine duyulan ilginin, bu iki performansın aldığı farklı tepkilerdeki rolü büyüktür. Ancak Bartok'un destekleyici ve savunucuları olan Toth ve Molnar, Bartok'un konçertosunu ve genel anlamda tüm

eserlerini Stravinski'den çok daha başarılı bulduklarını yazdıkları eleştiri yazılarında belirtmişlerdir:

"Neo-klasisist Stravinski'nin Bahar Ayini'nin barbar Asyalı kalitesinden geriye ne kaldı? Açıkçası hiçbir şey: Stravinski'nin barbarlığı, Fransız neo-klasisizmine yaklaştıkça geride bıraktığı taşınabilir bir sahneden başka bir şey değildir. Daha 'klasik' olan Bartok ise, git gide daha yoğun, daha karmaşık, daha özgün, daha 'barbarca' ve her şey daha 'Asyalı' (Doğulu)."[74]

"Doğu'dan Batı'ya atılmış bu bir avuç insanın yarattığı bu güç ne kadar da inanılmaz! Bu bir avuç insanın yaşadığı bu topraklar, Ferenc Liszt'i yarattı, Zoltan Kodaly'yı yarattı ve şimdi de Bela Bartok'u. O ki, bizi çok eski zamanlardaki anayurdumuza geri döndürdü; bir zamanlar Asya'dayken sahip olduğumuz eski pagan inancımızı, müziğiyle yeniden canlandırdı."[75]

Bartok, yaşadığı dönemde ve sonrasında Macaristan'da çok farklı tepkiler almış, hatta halk ve eleştirmenler Bartok'un müziği karşısında iki kutba ayrılmışlardır. Yukarıdaki alıntıların yazarları olan Toth ve Molnar, Bartok'un müziğini her zaman savunmuşlardır, ancak kendi savunma biçimleri kadar güçlü bir karşıt kamp da, Bartok'un müziğini uzun süre yermiştir. 20.yüzyılın başından itibaren Macaristan'da Bartok ve müziğinin nasıl karşılandığının incelenmesiyle Bartok ve gerçekleştirdiklerinin nasıl şartlar altında başarıldığı daha iyi anlaşılacaktır.

Bartok'un özellikle erken dönem yapıtları, dönemin yükselen inancı olan ulusalcılığı destekler nitelikteydi. İlk büyük başarısını kazandığı 'Kossuth' senfonik şiirinin başarısında, Bartok'un müziği kadar seçtiği bu 'Macar kahramanlık destanı' konusunun da rolü büyüktü. O dönemde henüz karmaşık bir armonizasyon ve disonanslar kullanmıyor, halkın rahatça anlayabildiği bir müzik yazıyordu ve basında ve halk arasında bir 'müzik dehası' olarak görülüyordu. Macar kültürünü ve müziğini üst seviyeye taşıyacak olan bir kahraman olarak nitelendiriliyordu. Ancak yükselen ulusalcı anlayışı ve dolayısıyla Bartok'u destekleyenlerin, onu bir 'mesih'mişçesine göklere çıkaranların yanı sıra, ona ve müziğine karşıt olan bir grup da vardı. Onlar Bartok'un müziğini ve git gide karmaşıklaşan yapısını anlamıyorlar ve

---

[74] David SCHNEIDER, Bartok, Hungary and the Renewal of Tradition, 173.
[75] A.g.k., 173.

anlamadıklarının farkında olmaksızın Bartok'u yeriyorlardı. Burada bu iki farklı görüşe sahip farklı eleştirmenlerin, gazetelerde yayımlanan eleştirilerinden alıntılama yapmak, Macaristan'da Bartok'un müziğinin nasıl karşılandığını iki farklı açıdan gösterecektir.

12 Şubat 1911 yılında Bartok'un 'Romen Dansları'nın Macar Ulusal Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildiği konserin ardından Sandor Kovacs şöyle yazmıştır:

"...Günümüzde bestelenen diğer tüm müzik eserleri, bu muhteşem eserin yanında birer cüce gibi kalırlar. Geçmişteki bestecileri Bartok'la kıyaslarsak, aynı değerde yüceltilebilecek tek bir isim vardır: Johann Sebastian Bach... Böylesi bir büyüklüğün mükemmelliğini ifade etmeye çabalarken, tüm sözcükler garip ve gereksiz kalıyor... Bartok'un sanatının görkemini anlayabilmek belli bir birikim gerektirmekte ve maalesef ne halkımızın ne de profesyonel müzisyenlerimizin bir kısmı buna sahip değil. Bartok'un yeteneğinin farkında olup da, onu anlamadıklarını, onun garip ve anlaşılmaz olduklarını düşünmeleri ve bunu itiraf etmelerine çok kızmamak lazım; çünkü en azından dürüstler. Ancak sırf onların kalın kafaları anlamadığı için, Bartok'un eşsiz renklerdeki sanatını alelade soluk renklerle lekelemek isteyenlere tahammül etmek imkansız denecek kadar zor..." [76]

19 Mart 1910'da bir konserde Bartok'un piyano için 'On dört Bagatel'ini ve 'op.7 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü dinleyen eleştirmen Izor Beldi, Pesti Hırlap gazetesinde şöyle bir eleştiri yayımlamıştır:

"Bu gece Bartok'un eserlerini dinleyen hepimizin tek bir karşı konulmaz isteğimiz vardı: Bize aspirin verilmesi! Çünkü bu müzik insanda yalnızca korkunç bir baş ağrısına neden oluyor. Bartok'un müziği dinleyeni yoruyor ve sinirlerini bozuyor (elbette eseri icra eden müzisyenlerinkini de). Bartok'un bugünkü müziğinde, aklı başında mantıklı fikirlerin yerini 'rapsodi tarzı'[77] *fikirlerin vahşi kovalamacası almış. Bu müziği karmaşık olarak nitelendirebiliriz... Yanlış idoller peşinde koşuyor oluşu ve yüzünü yanlış tarafa dönmüş olması üzücü bir durum. Umalım ki Bartok, sanatsal güzellik yoluna tekrar dönsün..."*[78]

---

[76] Peter LAKI, "The Gallows and the Altar: Poetic Criticism and Critical Poetry about Bartok in Hungary", Ed. Peter LAKI, Bartok and His World, 81.

[77] Rapsodi tarz yaklaşıml , homojenlikten uzak, daha ziyade ezgisel derleme kast ediliyor.

[78] Peter LAKI, "The Gallows and the Altar: Poetic Criticism and Critical Poetry about Bartok in Hungary", Ed. Peter LAKI, Bartok and His World, 82.

Yukarıda alıntılanan eleştirinin konusu olan Bartok'un piyano için 'On dört Bagatel'i için, Kovasc da şöyle bir eleştiri yazmıştır:

"Bu müzik tamamen yeni bir form. İşleniş biçimi, ses dünyası, anlayışının dayandığı kökleri ve kaynakları ile, herbirimizin içinde yaşıyor. Her duyarlı insan bu eserde anlatılan duyguları biliyordur. Bu aksak ritimleri, bu ateşli disonansları ve ilişkisiz tonları! Tüm bunlar, zeki ve incelikli, ilham dolu bir akla aitler. Rüyaların aşırı uçlarında geziniyorlar... Bartok tüm ruh hallerini tüm acayiplikleriyle piyanoya aktarıyor. Eserdeki tüm dinamikler, kendi gizemli yaşamlarına sahipler. Tempo değişimleri, olağandışı bir sinir sisteminin gizlerini anlatmaya yönelik. Melodilerin gücü, muazzam bir estetik derinliğin sözcülüğünü yapıyor. Armoniler sofistike, dönüştürülmüş, yepyeni bir duyuşun ürünü...Tüm bunların içinde, mantıksallık, müzikal cevher, Macarlık ve gelecek var..."[79]

Ancak farklı bir bakış açısıyla dönemin eleştirmenlerinin Bartok hakkındaki izlenimleri şöyle de gösterilebilir. 1918'de Bartok'un 'Mavi Sakal'ın Şatosu' operasının ilk temsilinin ardından yazdığı yazıda, dönemin ünlü eleştirmeni Antal Molnar, Bartok'u eleştirenlerin bile ona büyük saygı duyduğunu şöyle belirtmiş:

"... Bartok'un çığır açan farklılığını ve yaratımını her eleştirmen anlamasa da, en azından, istisnasız hepsi onun büyük bir yetenek, bir 'deha' olduğunu neyse ki kabul ediyorlar..."[80]

Bartok'un bu operasını, döneminin tüm eleştirmenleri ve müzik otoriteleri 'güçlü Macar ulusal karakteri' nedeniyle takdir etmişlerdir, ancak kimileri, armoni yapısı ve disonansların fazlalığını rahatsız edici bulup, eserin ve Bartok'un karşısında yer almıştır.

Molnar, 1919'da kaleme aldığı bir yazısında, Bartok'un müziğinin Macar halkını ve eleştirmenleri nasıl etkilediği üzerine çarpıcı gözlemlerde bulunmuştur:

"Bartok'un farkı şuradadır: O, burjuvazinin can çekiştiği bir dönemde yeni malzemelerle çok yeni bir ses yaratmıştır. Bartok'un bu yeni malzemesi saf halk müziğidir. Başka şekilde ifade etmek gerekirse, uzlaşmacı müzikal tekniğin tüm malzemelerini dönüşüme uğratarak yepyeni ve uzun zamandır hor görülen bir sınıfı

---

[79] A.g.m., 83.
[80] A.g.m., 84.

yücelten bir yola yönelmiştir. Halk müziğinin sağlıklı ve bereketli materyali, yeni ve daha ileri bir sanatın gelişimi için canlı bir malzeme olmuştur... Çürümeye karşı ahlak, bitkin eski inançlara karşı bir çocuğun kendine dolaysızca güveni, burjuva odasının havasızlığına karşı açık havanın özgürlüğü: İşte Bartok'un müziğinin farkı buradadır."[81]

Bartok'un 1920ler ve 30larda artan uluslarası kariyeri, Macaristan'daki tüm eleştirmenlerin fikir birliği içine girmesine neden olmuştur. Tüm eleştirmenler, uluslarası konser salonlarında büyük bir kariyer yapmaya başlayan Bartok'un müziği hakkında yabancı ve önemli eleştirmenlerin övücü yazılarını okudukça, Bartok'un büyüklüğü üzerine makaleler yayımlamaya başlamışlardır. Ancak, Bartok'un kendini kendi ülkesinde tek başına hissetmesi ve eserlerinin sahnelenmesinin engellenmesi sona ermemiştir. Bartok'un ellinci yaş günü için Budapeşte Operası'nda temsil edilmesi planlanan 'Mucizevi Mandarin' pandomimi sahnelenmemiş, 'Cantata profana' Budapeşte'de seslendirilmek için, bestelendiği 1930 yılından 1936 yılına kadar beklemek zorunda kalmıştır. Bartok'un 'Cantata profana' ve '2.Piyano Konçertosu' da dahil olmak üzere pek çok büyük başyapıtının ilk seslendirilişleri yurt dışında gerçekleşmiştir.

Bartok, ülkede kısa süre hüküm süren Komünist rejim döneminde, Macar müziğinin yanı sıra Slovak ve Romen müziğini de içeren etnomüzikolojik araştırmalarının 'fazla kapsayıcı' olması nedeniyle saldırılara maruz bırakılmış, 1937'deki Katolik Macar dönemde de Kodaly ile birlikte okul çocuklarına köylü şarkıları öğrettikleri için rahatsız edilmişlerdir. Macaristan'da da yükselen Nazi politikalarına daha fazla dayanamayan Bartok en sonunda 1940 yılında Amerika'ya göç etmiştir.

Bartok, maruz kaldığı tüm eleştirilere rağmen, kendi doğrusunu uygulamak için çalışmış ve üretmesi gerekeni üreterek 20.yüzyıl müziğini ileriye götürmüştür. Macaristan'da, bir nesil için ulusal kimliklerini inşa sürecinde önemli bir liderdir diyebiliriz. Macarlar için Bartok'un müziği 'zor güzellik'in bir sembolü olarak kabul edilir. Bu müzik kavranılması için çaba sarf edilmesi gereken, yalnızca kulaklar için bir meydan okumanın ötesinde, dinleyicileri tüm düşünüş ve algılayışlarıyla, tüm ruhlarıyla müziğe dahil eden itici bir güç olmuştur.

---

[81] Peter LAKI, "The Gallows and the Altar: Poetic Criticism and Critical Poetry about Bartok in Hungary", Ed. Peter LAKI, Bartok and His World, 85.

Bartok, Macarlar için her zaman bir besteciden çok ötesini ifade etmiştir ve etmektedir. O, değişen ahlak anlayışı ve ülke sınırlarıyla beraber, modernleşirken kendi Macar köklerine bağlı kalınabilineceğinin, batılılaşırken kendi Doğu kimliklerini koruyabileceklerinin en iyi örneği olarak, arkasında ulusal hazine niteliğinde büyük bir müzik bırakmıştır.

4.2. Bartok Piyano Sonatı 1926 ve Stravinski Piyano Sonatı 1924'ün Karşılaştırılması

Bir önceki bölümde Bartok ve Stravinski'nin müziklerini kıyaslarken, paralel ve zamanla ayrışan noktalara dikkat çekmiştik. Kompozisyon anlayışlarında koşutluk olan dönemler Stravinski'nin 1908-1919 yılları arasındaki Rus dönemi ile Bartok'un 1920lerin ikinci yarısından itibaren yaşadığı dönemdir. Stravinski'nin yeni bir anlayışa yönelerek Neo-klasisizm'i benimsediği sırada, Bartok kendi olgun stilini henüz bulmuştu ve bu stil, Stravinski'nin geride bıraktığı Rus dönemi eserlerindekine benziyordu. Dolayısıyla, bu iki bestecinin 'Piyano Sonatları'nı kıyaslarken göz önünde bulundurulması gereken en önemli nokta, Stravinski'nin kendi 'Piyano Sonatı'nı neo-klasik anlayışta yazmış olması, Bartok'un ise kendi 'Piyano Sonatı'nı yazarken neo-klasisizmden çok uzak bir biçimde, çağdaş müzik ve halk müziği sentezi yaptığı döneminde oluşudur.

Stravinski'nin 1924 yılında yazdığı 'Sonatı' da, Bartok'un 1926 tarihli 'Sonatı' da üç bölümlüdür. Bartok'un 'Sonatı'nın birinci bölümü 'Sonat allegrosu' formunda iken, Stravinski'nin 'Sonatı'nın birinci bölümü, iki fikir üzerine inşa edilmiş serbest formlu bir bölümdür. Bartok'un 'Sonatı'nın ikinci bölümü de, Stravinski'nin birinci bölümündekiyle aynı anlayışla, yani iki fikir üzerine inşa edilmiş serbest formla yazılmıştır. Stravinski'nin 'Sonatı'nın ikinci bölümü ise A B A Lied formunda yazılmış bir Sarabande'dır. Bartok'un 'Sonatı'nın üçüncü bölümü mono-tematik bir Toccata iken, Stravinski'nin 'Sonatı'nın üçüncü bölümü, iki sesli bir İnvensiyon'dur.

Stravinski, 'Sonatı'nı yazarken, tonalite sınırları içerisinde kalmış ve porte başına arıza işaretlerini belirterek, klasik anlayıştaki bir besteci olarak davranmıştır. 'Sonatı'nın ilk bölümü Do majör, ikinci bölümü La bemol majör ve üçüncü bölümü Mi minör'dür. Bartok içinse durum çok daha farklıdır. Porte başında hiçbir arıza işareti belirtmeme prensibini 'Sonatı'nda da sürdüren Bartok'un 'Sonatı' için,

tonalite belirlemesi yapmak mümkün ve uygun değildir. Tek belirgin durum, üçüncü bölümün Mi ekseninde oluşudur.[82]

Görülüyor ki, iki besteci de 'Sonatları'nı yazarken eski biçimlerden Toccata, Sarabande ve İnvention gibi Barok dönem formlarına bağlı kalmışlardır. Ancak Stravinski'nin Sonatı'nın birinci bölümünü, Bartok'un 'Sonatı'nın ikinci bölümünü bestelerken kullandığı iki fikirli serbest form, kendilerini 20.yüzyılda yaşayan çağdaş besteciler olarak dışavurduklarının işaretidir. Stravinski'nin 'Sonatı'nın birinci bölümündeki birinci fikir, yatay yazıdadır; ikinci fikir ise tema ve eşlik prensibine dayanılarak yazılmıştır, ki bu prensip dikey yazının bir unsuru sayılır.

Örnek 56



Stravinski Piyano Sonatı, 1.Bölüm, 1.-Yatay Fikir (Ölçü 1-6)

[82] Burada modal armoninin Mesius (orta ses) kavramına göre yapılanmasının rolü belirgindir.

Örnek 57



Stravinski Piyano Sonatı 1. Bölüm, 2.- Dikey Fikir (Ölçü 13-21)

Bartok'un 'Sonatı'nın ikinci bölümündeki birinci fikir, ostinato akorlar üzerine repetitiv notalar şeklinde dikey bir yazıdır; ikinci fikir ise do-re-mi-fa sesleri üzerine kanonik ve yatay hatlı bir yazıdır.

Örnek 58



Bartok Piyano Sonatı 2. Bölüm, 1.-Dikey Fikir (Ölçü 1-5)

Örnek 59



Bartok Piyano Sonatı 2. Bölüm, 2.-Yatay Fikir (Ölçü 7-12)

İki bestecinin de bu serbest formlu bölümleri yazarken, birbirine karşıt olacak biçimde biri yatay ve biri dikey olarak türettikleri iki fikir kullandıkları sonucuna varılır.

Stravinski her ne kadar neo-klasik döneminde halk müziği materyalinden yararlanmama prensibinde olsa da, Sonatı'nın birinci bölümünün ikinci fikri, lirik bir halk şarkısıdır.

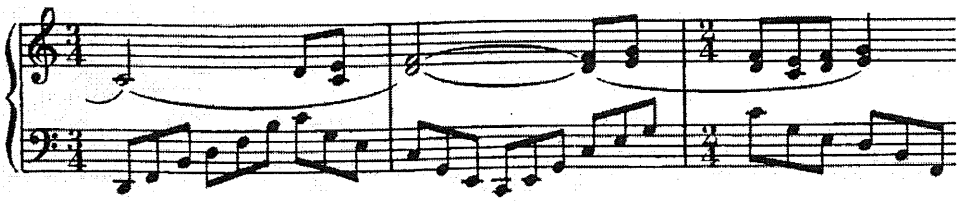
Bartok'un 'Sonatı'nın üçüncü bölümünü, enerjik bir halk şarkısı üzerine inşa ettiğini de burada belirtirsek, bu iki bestecinin iki 'Sonatı' arasında bir ortak nokta daha bulunmuş olunur.

Örnek 60



Bartok Piyano Sonatı 3.Bölüm, Tema (Ölçü 1-4)

Örnek 61



Stravinski Piyano Sonatı 1. Bölüm, 2.Fikir (Ölçü 15-17)

Stravinski'nin 'Sonatı'nın ikinci bölümünün bir Sarabande olduğunu belirtmiştik. Bartok'un 'Sonatı'nın ikinci bölümü ise, kendisinin bestelediği 'Dört Ağıt op.9a' (1909-10) ile sahip olduğu atmosfer yakınlığının da belirginleştireceği üzere, bir ağıt olarak yazılmıştır. Bartok'un halk müziği araştırması sırasında dinlediği ağıtlardan esinlenerek bu bölümü yazdığı sonucuna varılabilir. Ağırbaşlı bir Orta Amerika-İspanyol dansı olan Sarabande ile Orta ve Doğu Avrupa bölgesi ağıtları arasında da, vakur ve ciddi atmosferlerinden, yavaş tempolarından yola çıkılarak bir ortak noktaya ulaşılabilir. (Sadece karakter açısından)

Örnek 62



Stravinski Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 1-3)

Bestecilerin 'Sonatları'nın finalleri için uygun gördükleri formlar da, Barok Dönem'e bir saygı niteliğindedir. Stravinski, iki sesli bir İnvention yazmayı tercih etmiştir. Non-legato on altılıkların hareketli bir atmosfer yarattığı bu bölüm, statik ve enerjik biçimde bestelenmiştir.

Örnek 5



Stravinski Piyano Sonatı 3.bölüm (Ölçü 1-16)

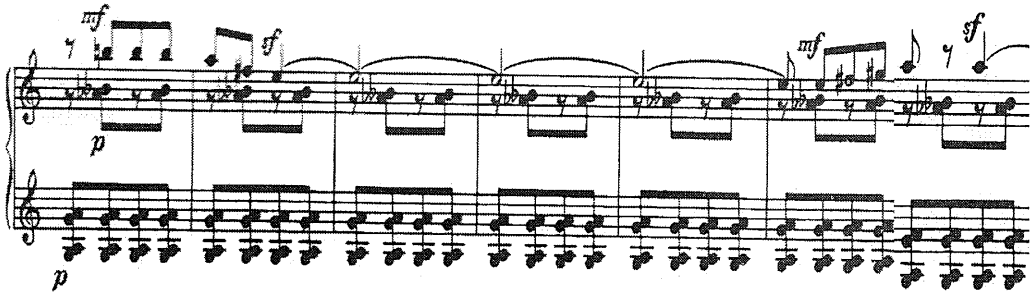
Bartok'un 'Sonatı'nın üçüncü bölümü ise, mono-tematik bir Toccata'dır. Ana tema bağlı olmayan ve oktavla katlanmış sekizliklerden oluşur. Bölüme ritmik ve kesintisiz canlılığını veren unsur ise, sekizliklerden oluşan eşliktir.

Örnek 64



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 1-12)

Örnek 65



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm, Ritmik sekizlikler eşliğinde duyurulan Tema'nın bir çeşitlemesi (Ölçü 53-59)

5.BARTOK PİYANO SONATI 1926'NIN ANALİZİ

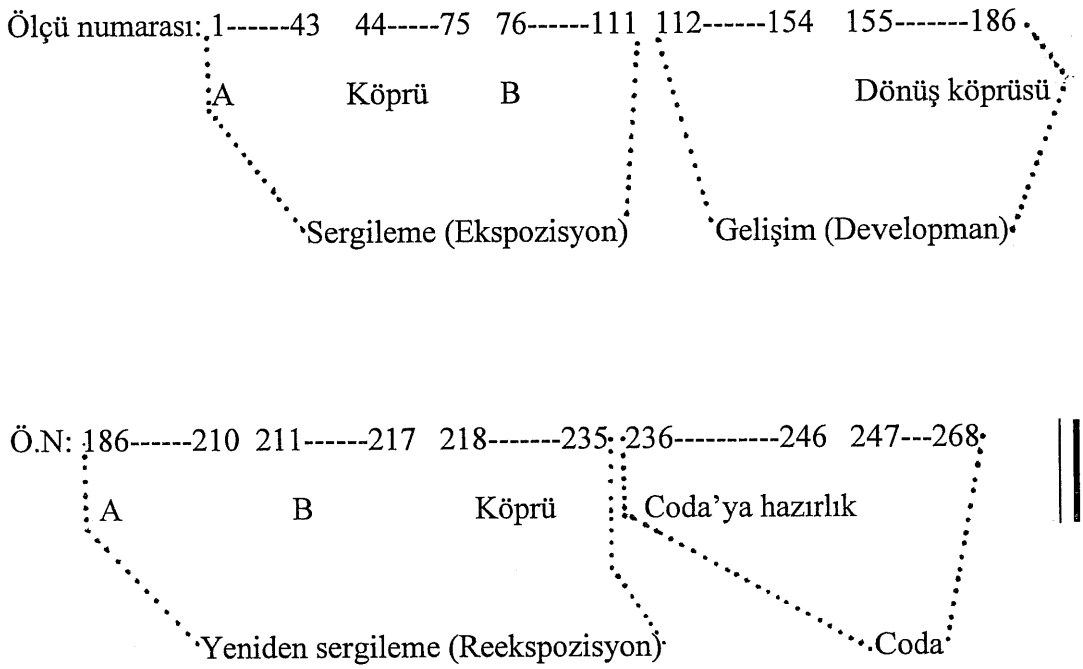
Bartok'un solo piyano için en büyük eseridir. Piyanistten büyük bir teknik yetkinlik beklenir. Piyano genelde bir vurmalı çalgı işlevinde kullanılmıştır. Halk müziği karakteri eserde hissedilse bile, özellikle ilk iki bölümde bu etki doğrudan halk ezgileri kullanılarak değil de, halk müziğinin teknik alt yapısı kullanılarak elde edilmiştir. Tematik itici gücü sağlayan malzeme, ritmik olarak aktive edilmiş repetitiv notalardan, noktalı ya da aşırı durağan ritimlerden, majör ve minör olarak kullanılan ikili, yedili, dokuzlu aralıkları içeren akorlardan ve salkım akor ve ton kullanımlarından gelir. Bartok, müziğinde salkım akor ve ton (cluster) kullanımına yakın denemeleri daha önce yapmış olsa da, 'Sonatı'ndaki yetkin kullanım biçiminin oluşması ve geliştirilmesi 1923 yılında tanıştığı Henry Cowell'ın müziğinde bu öğeleri nasıl kullandığını gördükten sonra gerçekleşmiştir.

'Sonat'ın olağanüstü enerjik yapısı, Bartok'un daha önceki piyano eserlerinden çok daha güçlüdür. Sonattan on beş yıl önce yazdığı 'Allegro barbaro'nun atmosferi burada daha ustalıklı bir kullanımla sürdürülmüştür.

Yapıt, bitonal unsurlarının yanı sıra, genel anlamda diyatonik ve modal özelliktedir. Pedallar, ostinatolar, sürekli tekrar eden ritmik figürler dikkat çekicidir ve 'Sonat'a 'ilkel' niteliğini veren unsurlardır. (Bir tanımlamaya gidecek olunursa Bartok'un '1.Piyano Konçertosu'nun neredeyse solo versiyonu görünümünde olduğunu varsayabiliriz.)

I.Bölüm: Allegro moderato

Bartok, Sonatı'nın 1.bölümünü yazarken Sonat allegrosu formunu kullanmıştır. Bölümün form analizi gösterildiği gibidir:



Örnek 66



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, A teması (Ölçü 1-3)

A temasının tamamı, eserin ilk üç ölçüsünü kapsamaktadır.

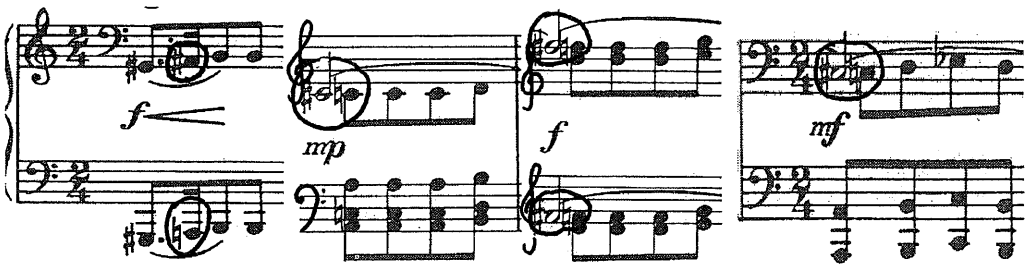
Örnek 67



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, A teması'nın kökü (Ölçü 1)

Ancak A temasının kökü, sadece ilk dört notadan oluşur.

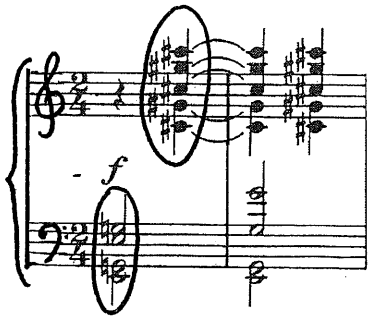
Örnek 68



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (1.ölçü, 44.ölçü , 155.ölçü, 172.ölçü)

Eserin başladığı ilk ölçüde , birinci bölümde çok kereler tekrar eden önemli bir özellik olan küçük ikili disonansı belirir.

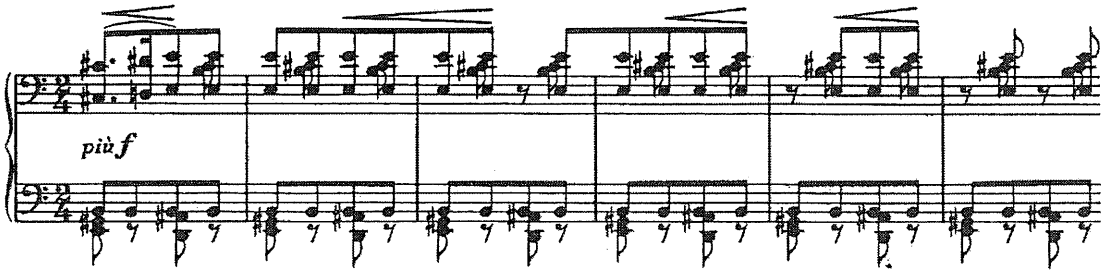
Örnek 69



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçüler 56-57)

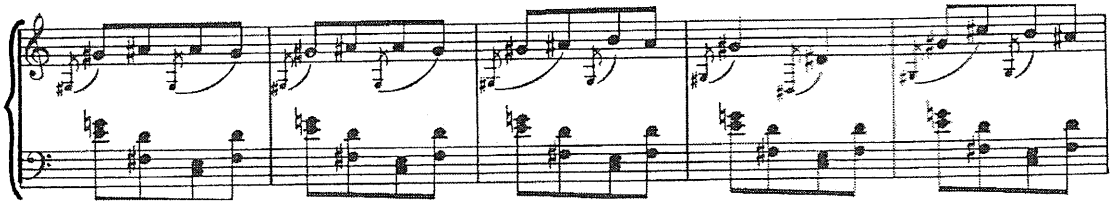
Örnek 68'de gösterilmiş yarım ton disonansla aynı kullanım , yarım ton farklı iki tonalitenin üst üste kullanımı sırasında da belirginleşir.(Örnek 69)

Örnek70



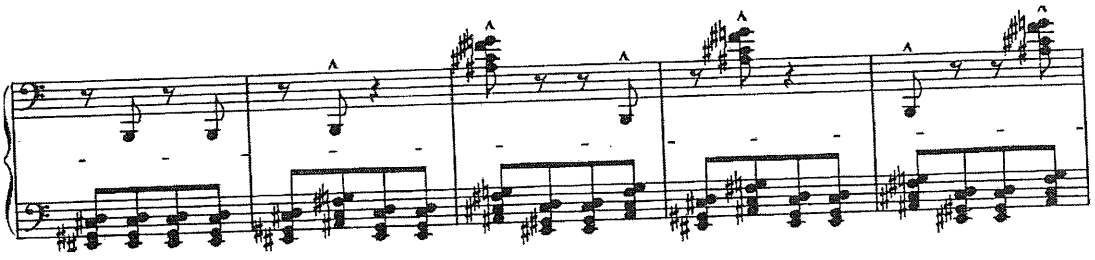
Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçüler 7-13)

Örnek 71



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçüler79-84)

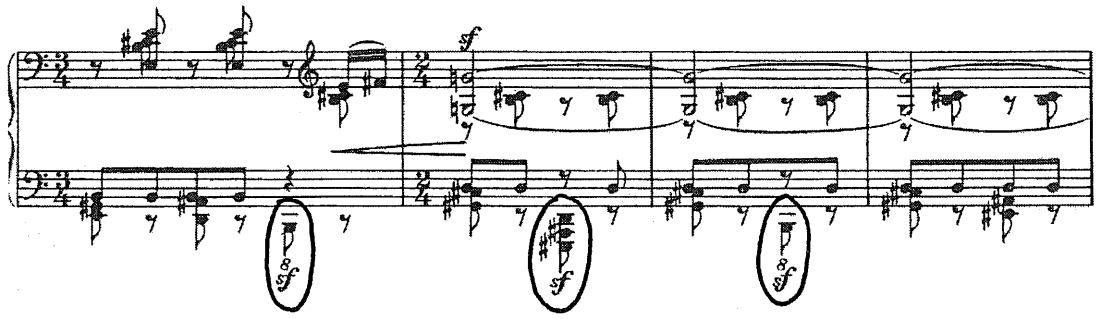
Örnek72



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçüler 259-264)

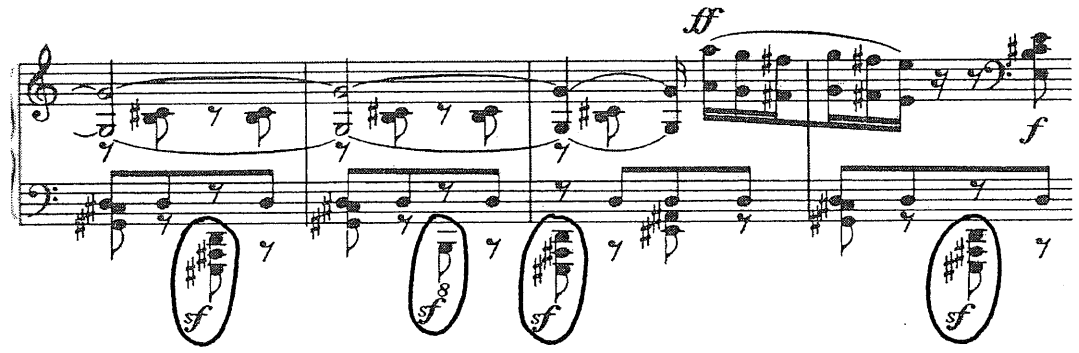
Birinci bölümde hiç kesilmeyen bir nabız olarak, sürekli bir ritmik eşlik vardır. Bartok'un birinci bölümünü üzerine inşa ettiği en önemli ilke, bu makineyi andırır eşitlik ve süreklilikteki ritmik yapıdır.

Örnek 73



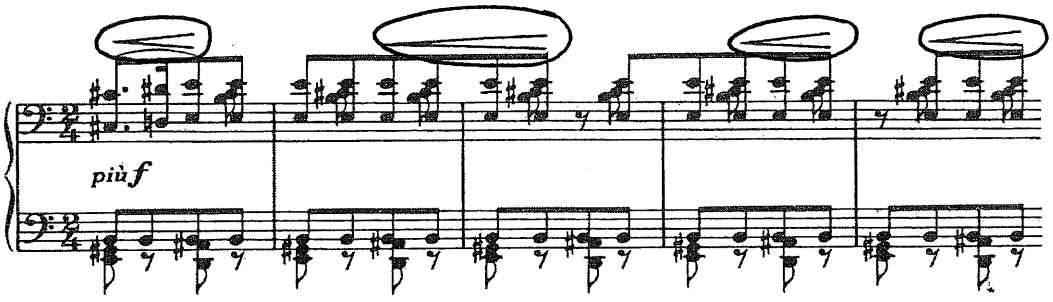
Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, Bas partisinde sforzando'lar (Ölçü 13-15)

Örnek 74



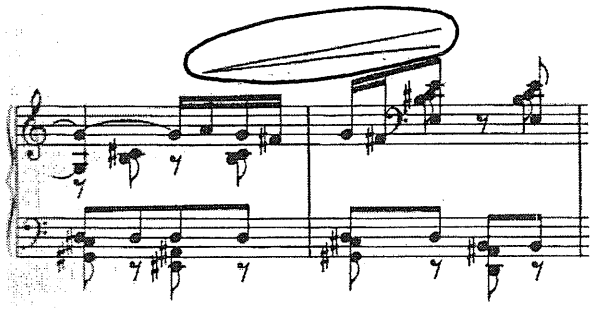
Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, Bas partisinde sforzando'lar (Ölçü188-192)

Örnek 75



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, Crescendo'lar (Ölçü7-12)

Örnek 76



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, Crescendo'lar (Ölçü 17-18)

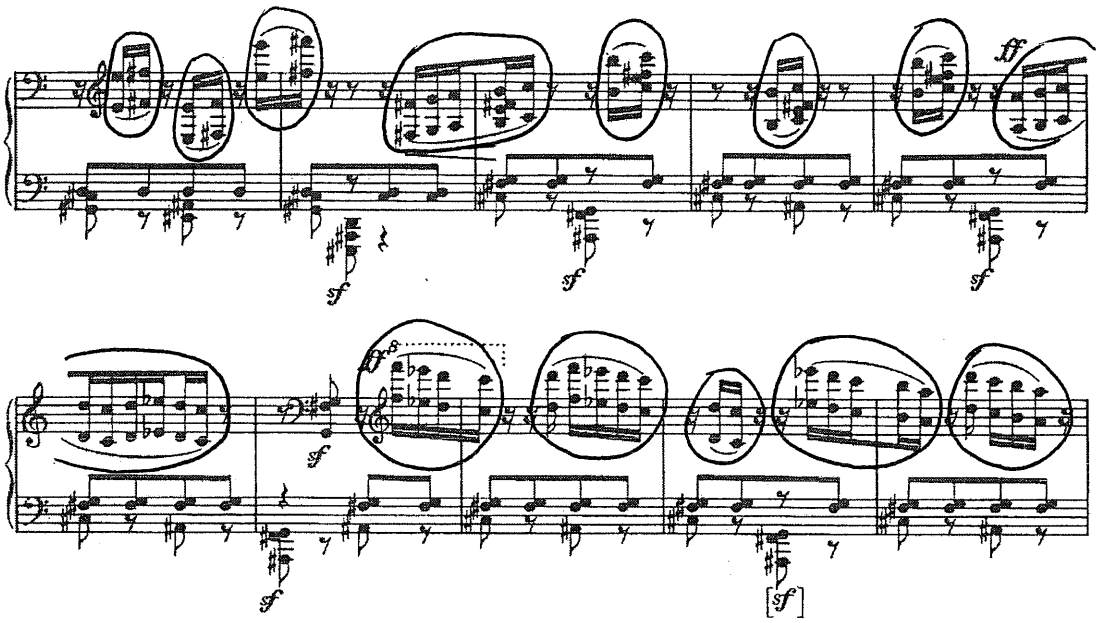
Örnek 77



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, (Ölçü 21-35)

Ani ve kısa süreli crescendo'lar, aksanlar, sforzando'lar, basta gelen ve büyük bir gürüldeme olarak, adeta bir timpani etkisi yaratan akorlar, eserin birinci bölümü süresince devam edecektir.

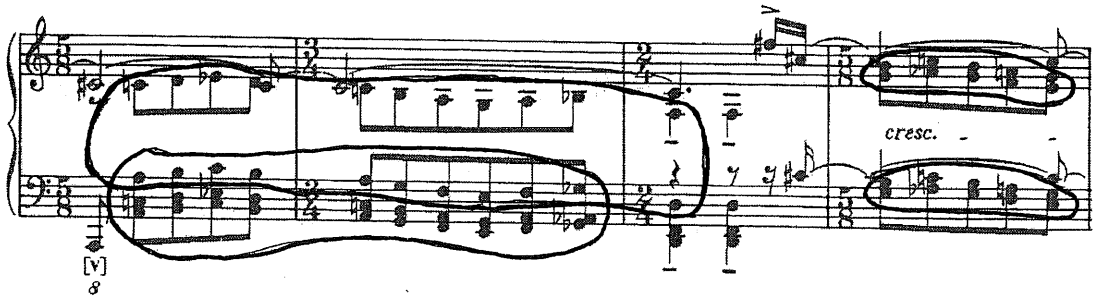
Örnek 78



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, (Ölçü 197-207)

Alt partide devam eden ritmik eşlik üzerinde kimi yerlerde süsleme, kimi yerlerde ise melodi niteliğinde olan, önce tek sesli, daha sonra oktavda katlanmış olarak kullanılan on altı'lık figür de, 'Sonat'ın 'Birinci Bölümü' için karakteristik bir özelliktir.

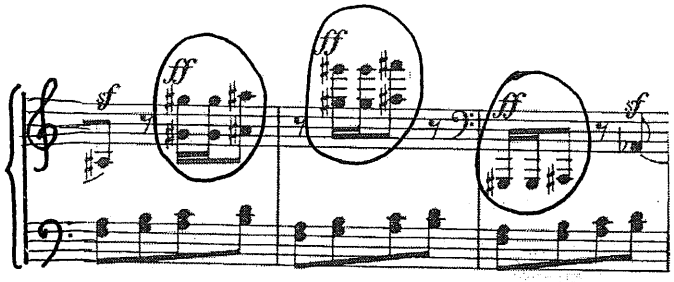
Örnek 79



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 47 -51)

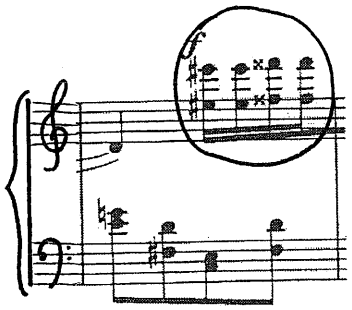
44.ölçüdeki melodik köprü ile beraber birinci bölümün bir başka karakteristiği olan paralel blok akorlar, oktavlar, üçlüler hemen fark edilir.

Örnek 80



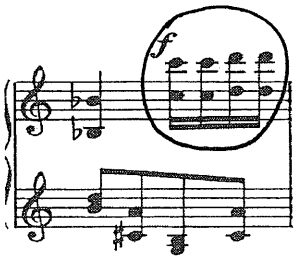
Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 70-72)

Örnek 81



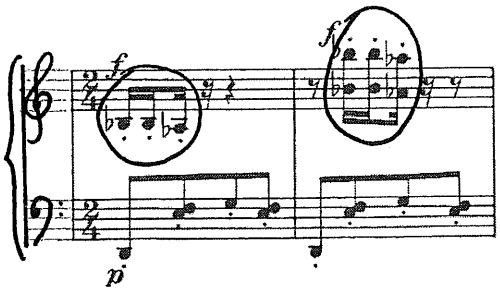
Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 87)

Örnek 82



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 110)

Örnek 83



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 135-137)

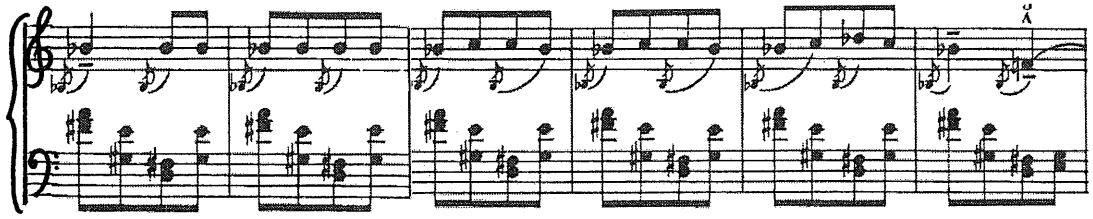
Bartok'un kullandığı repetitiv figür de, birinci bölüme ait önemli bir karakteristik özelliktir. Tek sesli olarak veya oktavla katlanmış olarak kullanılmıştır ve Bartok'un orkestra eserleri düşünüldüğünde bu figürü trompetle özdeşleştirmek uygun olacaktır. Efekt olarak kullanılmıştır; ani ve sıkıştırılmıştır ve marcato çalınır.

Örnek 84



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, B teması, Serim (Ölçü 76-82)

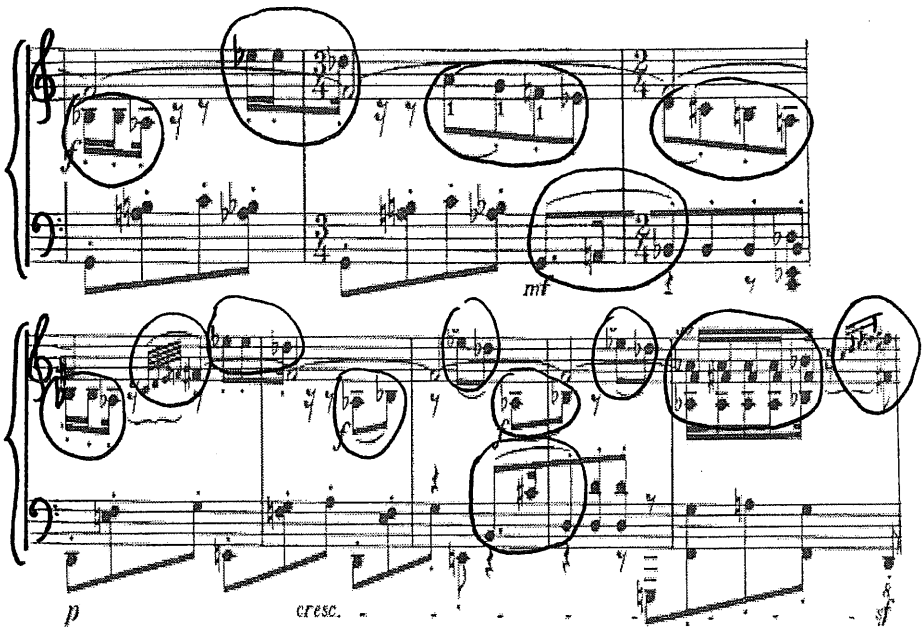
Örnek 85



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, B teması, Yeniden Serim (Ölçü 211-216)

Birinci bölümün B teması, 'Sonat'ın önemli bir özelliği olan bitonaliteyi vurgulamak açısından önemli bir örnektir. Serim'de 76. ölçüde, Üst parti sol diyez minör tonundayken, ona eşlik niteliğindeki alt parti do üzerinde Lidyen tetrakorddur. Reekspozisyonda tekrar geldiği 211.ölçüde ise üst partinin Si bemol minör, alt partinin re üzerinde Lidyen tetrakort olduğu görülür.

Örnek 86



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 147-154)

135.ölçüde köprünün başlangıcıyla beraber, farklı ritmik ve tematik öğeleri üst üste kullanma biçimi git gide sıkıştırılarak bir stretta'ya dönüşür.

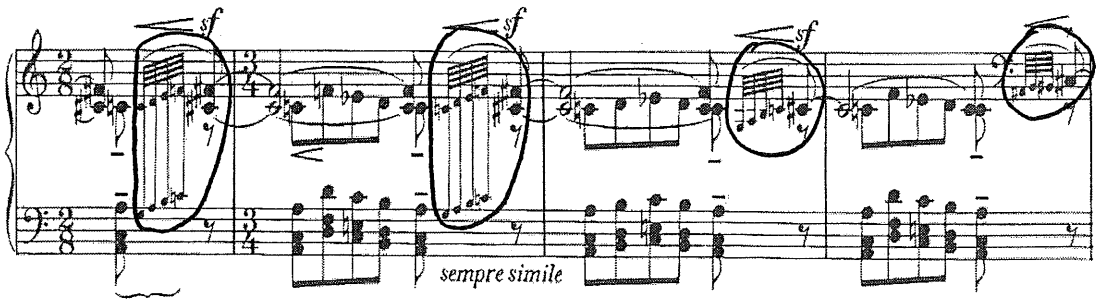
Örnek 87



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 217-224)

Bölümün ikinci stretta'sı da Coda'dan önce, 217-224 ölçüleri arasında karşımıza çıkar.

Örnek 88



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm (Ölçü 168-172)

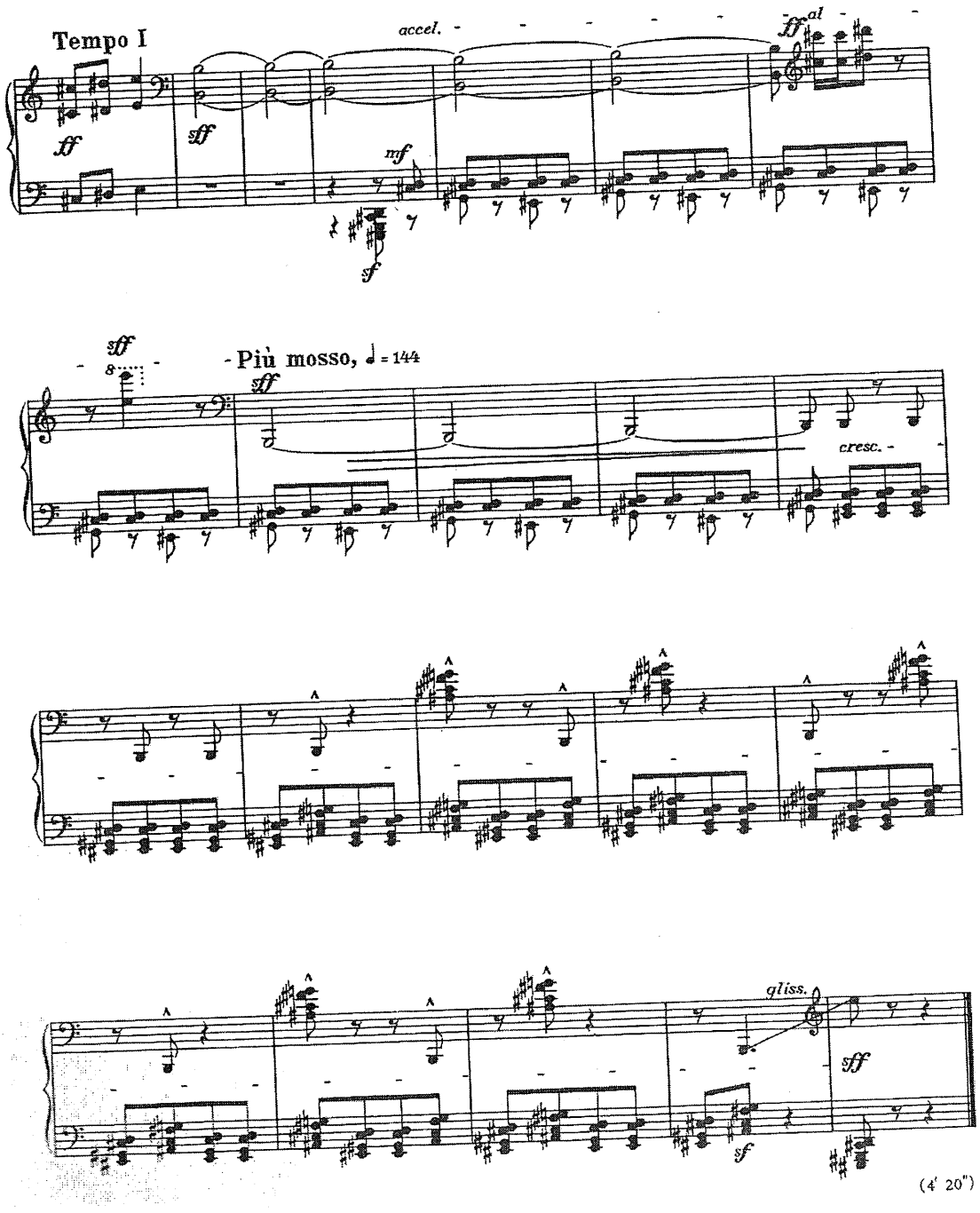
Dönüş köprüsünde karşılaştığımız, tek sesli veya dörtlü paralel şeklindeki dört notalık glisando 32lik figür, Bartok'un 'Sonat'tan hemen sonra yazdığı 'Im Freien-Kırlarda' Süiti'nde de karşımıza çıkacaktır ve Bartok'un piyano müziğinde artık sıkça kullanacağı bir efekt biçimi olacaktır.

Örnek 89



Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, Coda'ya Hazırlık (Ölçü 236-246)

Örnek 90

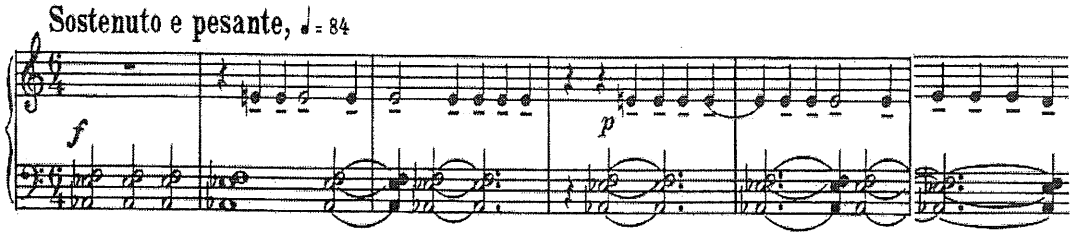


Bartok Piyano Sonatı, 1.Bölüm, Coda

II.Bölüm: Sostenuto e pesante

Serbest formla yazılmış bir ağıttır. Bartok'un Orta ve Doğu Avrupa'da yaptığı halk müziği araştırmaları sırasında dinlediği ağıtların etkisinde kalarak bu bölümü yazdığı düşünülebilir. Ağır ve kasvetli atmosferi, bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Örnek 91



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm, 1.-Dikey Fikir (Ölçü 1-6)

Bartok'un '1.Piyano Konçertosu'nun 'İkinci Bölümü'ndeki timpani-piyano diyalogu buraya yansıyor denebilir.

Bölüm, iki fikir üzerine inşa edilmiştir. Birinci fikir, ostinato akor baslar ve üst partide repetitif notalar şeklinde yazılmıştır ve dikey yazı biçimindedir.

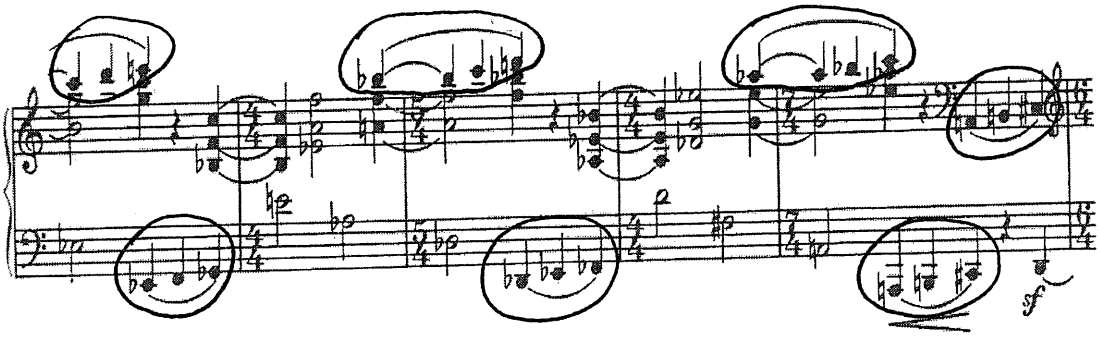
Örnek 92



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm, 2.-Yatay Fikir (Ölçü 7-13)

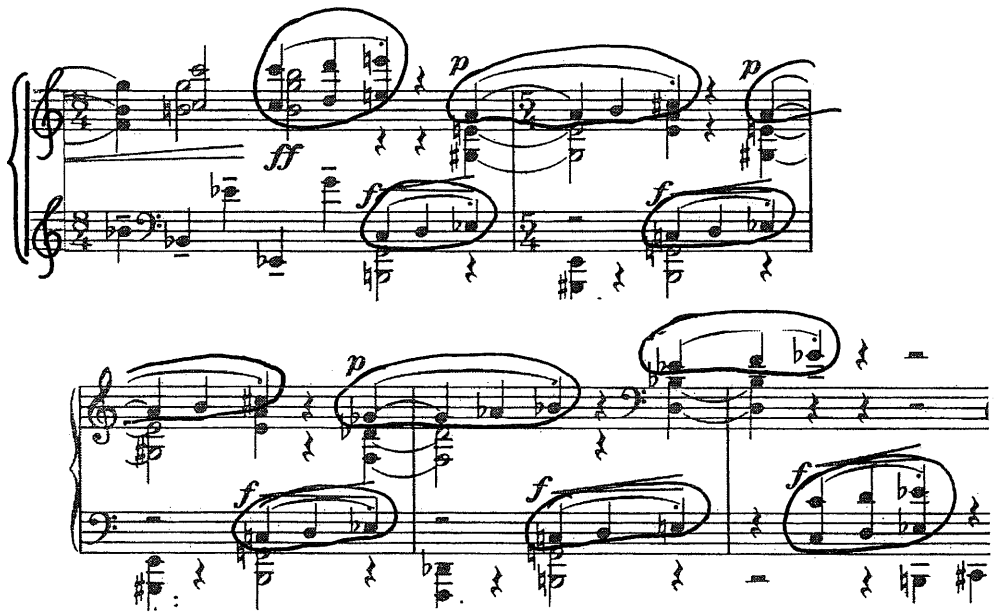
Bölümün ikinci fikri, do-re-mi-fa notaları üzerinedir. Kontrapunkt tekniği ile işlenmiş bir yatay yazı örneğidir.

Örnek93



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 25-29)

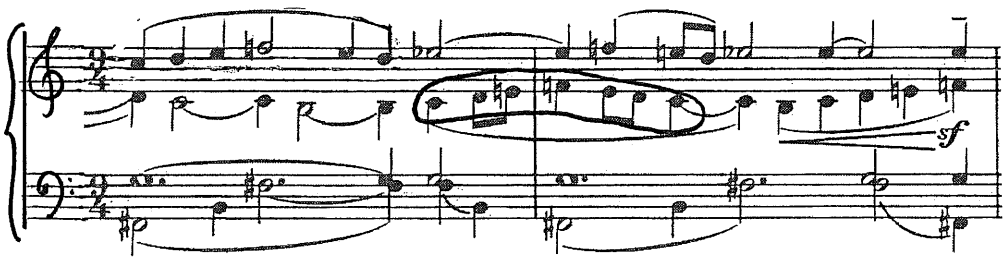
Örnek 94



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 48-53)

Bartok, 'Sonat'ın 2.Bölümü'nde, 2.-Yatay fikir üzerinde kanonik çalışmalar yapmıştır.

Örnek 95



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 11-12)

Temanın genişletildiği (augmented) ve daraltıldığı (diminuated) kullanım biçimleri de mevcuttur.

Örnek 95'te görülebileceği üzere, dörtlük değerdeki asıl tema, sekizlik olarak kullanılmış, bu sayede değerlerde bir küçülme-daralma yani 'diminuation' gerçekleşmiştir.

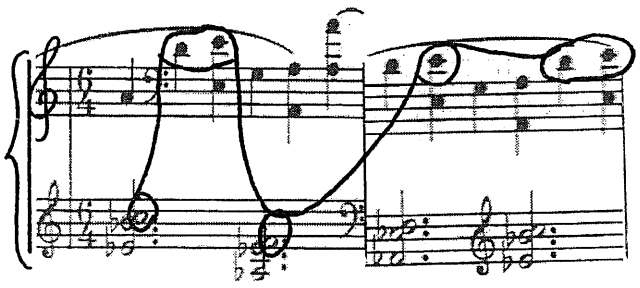
Örnek 96



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 34-39)

Bartok'un, ikinci fikrin ara partisine yerleştirdiği çıkıcı hat, ikinci fikrin dörtlüklerden oluşan asıl yapısının, birlik, noktalı ikilik ve ikiliklerle kullanılarak genişletilmiş (augmented) biçimidir.

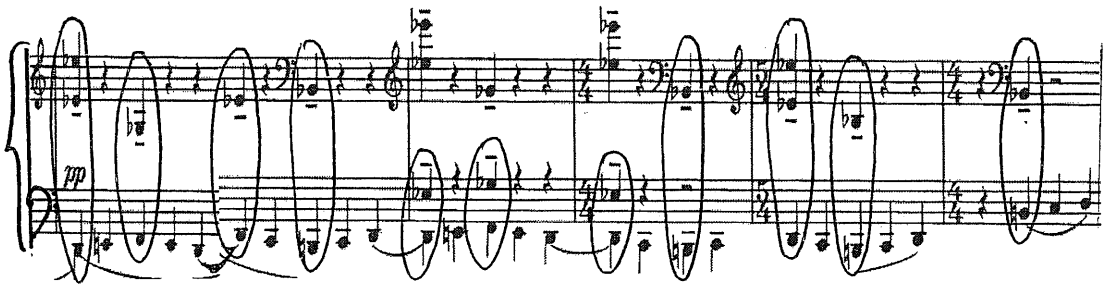
Örnek 97



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 20-22)

Bartok'un bu iki fikri üst üste kullandığı da görülebilir. İkinci, yani yatay fikrin ezgisini, ostinato akorlar ve yatay hat arasında dağıtarak, melodiyi gizli biçimde kullanmış olması da, dikkate değer önemli bir noktadır.

Örnek 98



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 53-58)

'Sonat'ın Birinci bölümünde de önemli bir unsur olan küçük 2'li aralık, bu bölümde de özellikle vurgulanmıştır.

Örnek 99



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm (Ölçü 47-53)

47.ölçüden başlayan do-re-mi (bemol veya bekar) ostinatosu, sağ elde başlayarak sol ele geçer ve toplam altı kez yinelenir. Bu ostinatoya paralel biçimde sağ elde de aynı figür, farklı tonlardan olmak üzere karşılık verir.

Bölümün başında sunulmuş olan iki fikir, bölüm süresince ayrı ayrı ve bazen de beraber biçimde sürekli duyurulurlar. Bölümün sonunda ise, 52.ölçünün sonunda başlayan bir Coda mevcuttur.

Örnek 100



Bartok Piyano Sonatı, 2.Bölüm, Coda (Ölçü 52-62)

III.Bölüm: Allegro molto

Bartok'un, 'Sonatı'nda halk müziğini doğrudan kullandığı tek bölümdür. Bu bölüm, mono tematik bir Toccata'dır. Tüm bölüm, tek bir motifin kendisi ve geliştirilmiş, variye edilmiş biçimlerinin kullanılmasıyla inşa edilmiştir.

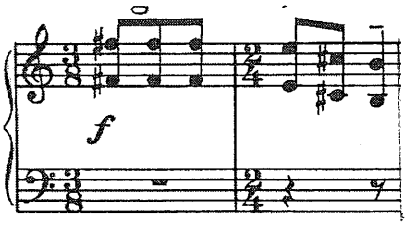
Örnek 101



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 1-4)

Bölümün teması, ilk dört ölçüyü kapsar.

Örnek 102



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 1-2)

Ancak temanın kökü, ilk iki ölçüden oluşur.

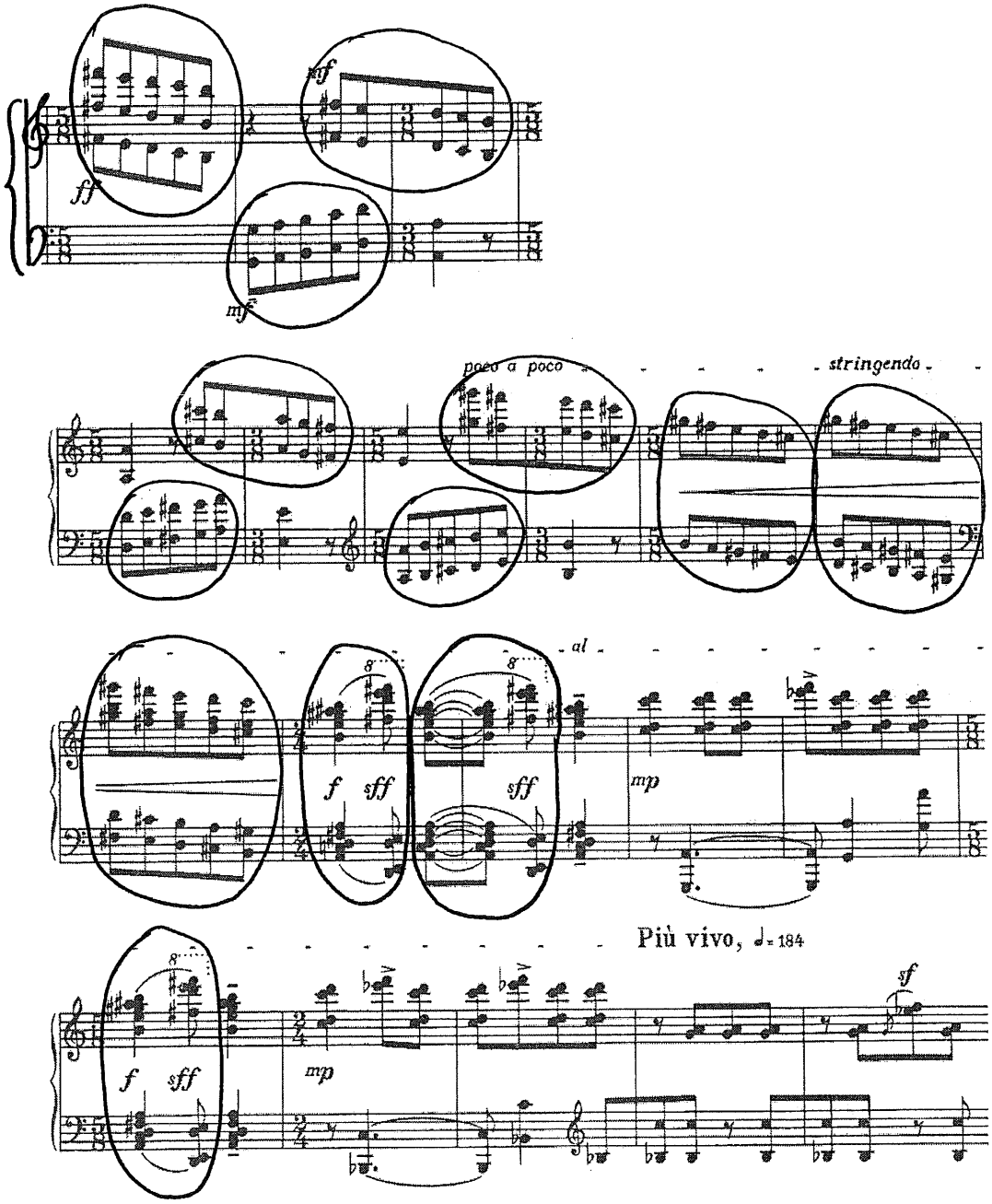
Örnek 103



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 20-28)

20.ölçüde, ana temadan türetilmiş, ancak ana temanın enerjik ve non-legato karakterinin aksine, daha lirik ve legato olan sekiz ölçülük kısım başlar.

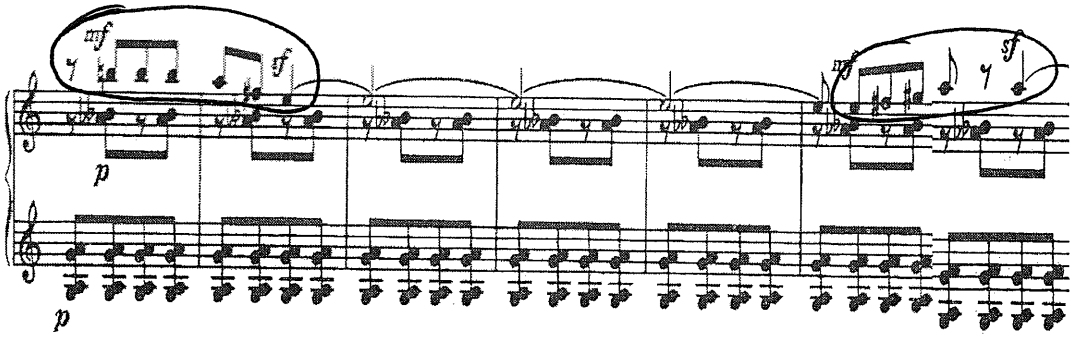
Örnek 104



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 28-40)

28.ölçüde başlayan karşıt hareket, oktavlara, paralel altılılara ve paralel akorlara dönüşerek, büyük atlamalı sforzando kısma bağlanır.

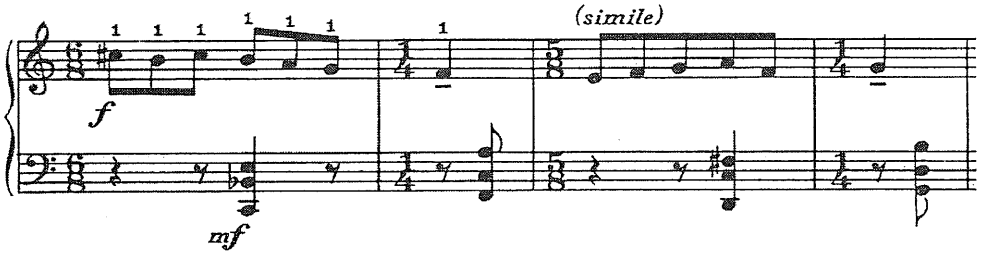
Örnek 105



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 53-60)

'Sonat'ın birinci bölümündeki sürekli, makinemsi eşlik bu bölümde de tekrar karşımıza çıkar. Üst partideki non legato ezgi de, ana temadan türetilmiştir.

Örnek106

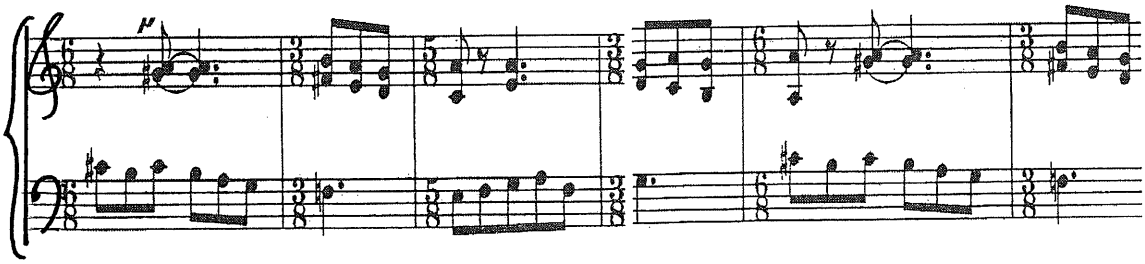


Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 111-115)

111.ölçüde başlayan kısım da, ana temadan türetilmiş bir ezgidir.

Bartok, bu bölümde alışılagelmişin dışında ilginç piyano teknikleri kullanır. Yukarıda, Örnek 106'da yer alan 111-118 ölçülerde, sağ eldeki ezgiyi, piyanistin tek parmağıyla çalmasını ister. Baş parmağın ucuyla çalınacak olan bu üst partiye, değişen ölçülerin kimi zaman güçlü vuruşunda, kimi zaman zayıf vuruşunda gelen aksak akorlar eşlik eder.

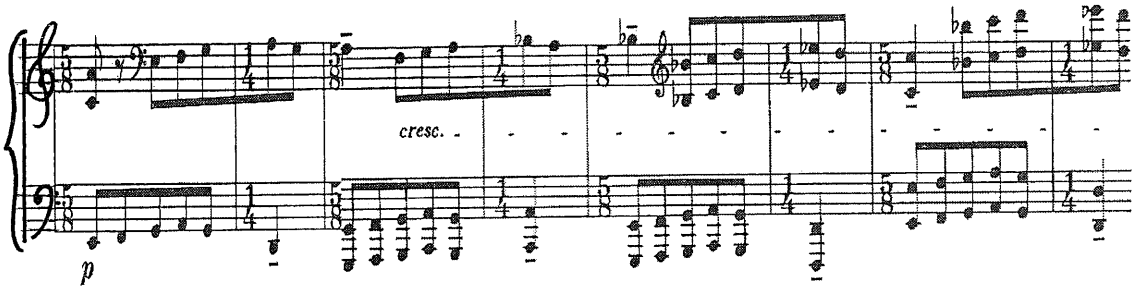
Örnek 107



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 119-126)

Örnek 106'da yer alan 111-118. ölçülerin devamında yer alan 119-126. ölçülerde sağ eldeki ezgiyi sol el, sol eldeki akorsal eşliği sağ el devralır.

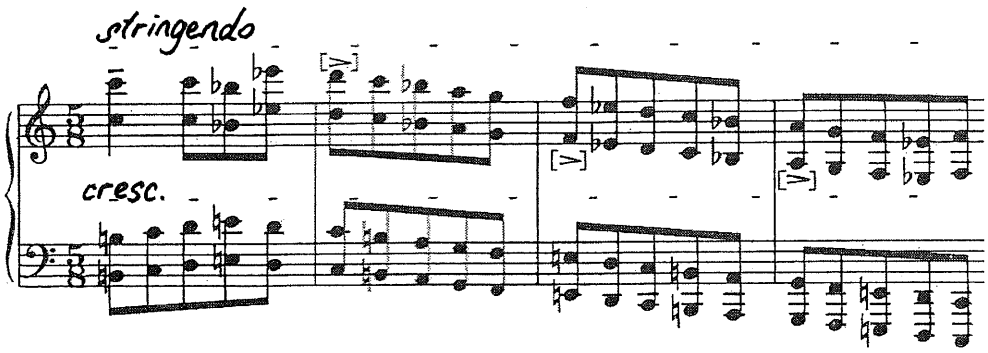
Örnek 108



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 125-132)

125.ölçüden başlayarak, ana temadan geliştirilmiş figürün kanonik kullanımına rastlarız. Bu aynı zamanda bir Stretta diye düşünülmelidir.

Örnek 109



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 133-136)

Stringendo ve crescendo'yla beraber oktavlar belirir ve dokuzlu oluşturarak simetrik biçimde piyanonun bas registerine inerler. Tüm bu kısım, git gide artan bir ses yığılması şeklinde güçlü bir etki yaratır.

Örnek 110

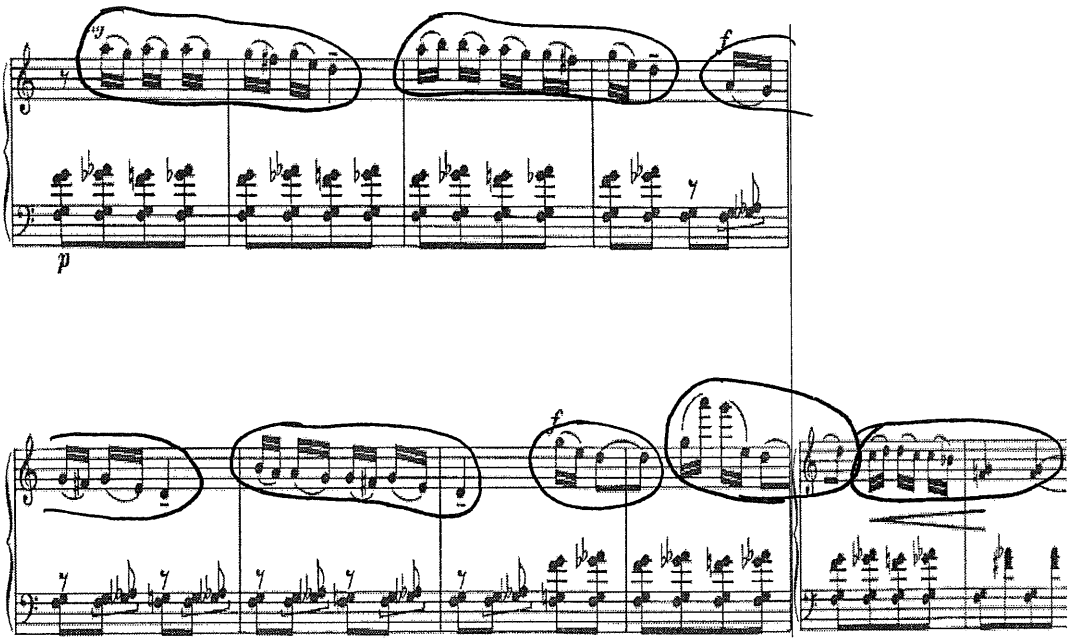


Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 143-153)

Yakın repetitif aralıklarla ritmik ve mekanik eşliğe ve beraberinde Tempo I'e bağlanır. Burada piyanonun tiz registerinde duyulan süsleme niteliğindeki figür, doğadaki kuş seslerinin imitasyonu gibi de düşünülebilir, kavalın kontrol edilmesi güç tiz perdelerinde birbirine karışan hızlı ve kesik bir ezgi gibi de. Bu ezgi de, ana temadan türetilmiştir. Tabi kavalın tizlerdeki cırlaklığı, Bartok'un 'ilkel' hatta 'barbar' arayışlarına işaret ediyor diye not düşülebilir.

Bölümün başındaki yapılanmanın, 'Piu vivo' kısımdan başlayarak 'Tempo I' ve 'Piu mosso' kısımlarla devam ederek bir Yeniden Sergileme'yi andırır nitelikte tekrarlandığını görürüz. 20-28 ölçülerde gördüğümüz yatay, legato karşıt hareket burada175-184.ölçüler arasında tekrarlanır. Bölümün başında 38-45.ölçülerde gördüğümüz atlamalı sforzando kısım burada 'Piu mosso' başlığı altında 192-199.ölçüler arasında tekrar belirir.

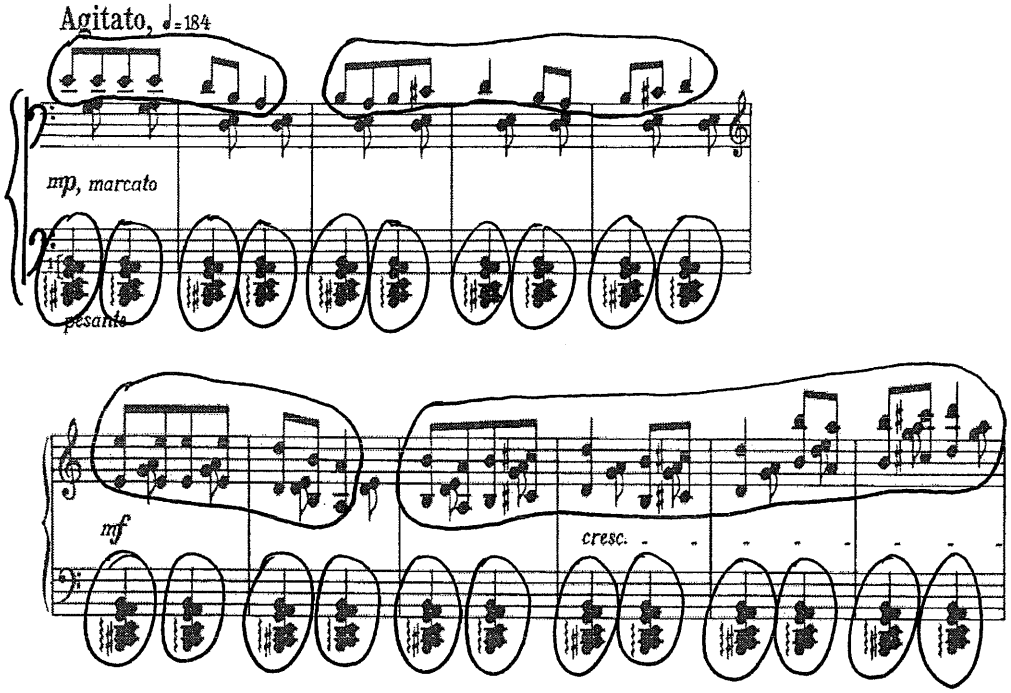
Örnek 111



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 205-214)

Bölümün başında 53-73.ölçülerde gördüğümüz ana temadan türetilmiş kısım, makinevari eşliğiyle ancak, önceki kullanımından çok daha farklı bir teknikle on altılıklar şeklinde belirir.

Örnek 112



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 227-231)

Bölümün sonundaki Agitato kısımda Bartok, bas partisinde salkım akor (cluster) oluşturacak biçimde kütleli, korkutucu ve barbar bir sol el eşliği kullanmıştır. Sağ elde ise temayı önce tek ses şeklinde, daha sonra oktavla katlanmış halde tekrar duyarız.

Örnek 113



Bartok Piyano Sonatı, 3.Bölüm (Ölçü 265-281)

Ana temayı Tempo I'de büyük bir rallentando içerisinde, git gide yavaşlayarak son kez duyduktan sonra accelarando'yla beraber bölümün Codası olan Vivacissimo kısmı gelir ve eser git gide artan bir enerji ile hızlanarak ve ff nüansta ani biçimde sona erer.

Böylece Bartok, ritmik unsurların ve yitmeyen bir enerjinin dışavurumu olarak başladığı eserini, lirik kısımlar ve halk ezgilerinden geçirerek, sonunda, eserin başındaki ilkel, coşkun atmosferiyle noktalar.

SONUÇ

Bela Bartok 1926 yılında bestelediği Piyano Sonatı'yla beraber, onu 20.yüzyılın en özgün bestecileri arasında saymamızı sağlayan besteci kimliğine kavuşmuştur. Halk müziği materyalini eserlerinde içkin ancak doğrudan olmayan bir biçimde kullanmaya başlamış, hem barbarca hem de duygusal ve lirik öğeleri müziğinde bir araya getirebilmiştir. Piyanoyu bir vurmalı çalgıymış gibi kullanmış olması da, piyano edebiyatında büyük bir yenilik olarak kabul edilmiş ve pek çok besteci için ufuk açıcı olmuştur. Halk müziği, modal armonizasyon ve kontrapunkt sanatının egemen olduğu bu sonat, 20.yüzyılın öncü yapıtlarından biri olmuştur.

1914 yılında bestelediği 'Allegro barbaro' eseriyle, piyanoyu vurmalı çalgı olarak kullanma prensibinin ilk denemesini yapmış olan Bartok, 1926 yılında yazdığı Piyano Sonatı'yla bu ilkeyi mükemmel formuna kavuşturmuş ve piyano repertuarına büyük bir başyapıt kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

ANTOKOLETZ, Elliott (1990), **The Music of Bela Bartok, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music**, University of California Press.

FRIGYESI, Judit (1998), **Bela Bartok and Turn of the Century Budapest**, University of California Press.

LENDVAI, Ernö (1991), **Bela Bartok: An Analysis of his Music**, with an Introduction by Alan Bush, Kahn & Averill, London.

MİMAROĞLU, İlhan (2006), **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.

SCHNEIDER, David (2006), **Bartok, Hungary and the Renewal of Tradition; Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality**, University of California Press.

SOMFAI, Laszlo (1996), **Bela Bartok, Composition, Concepts and Autograpf Sources**, University of California Press.

STEVENS, Halsey (1993), **The Life and Music of Bela Bartok**, Third Edition, Clarendon Press, Oxford.

Ed. BAYLEY, Amanda (2001), **The Cambridge Companion to Bartok**, Cambridge University Press.

Ed. LAKI, Peter (1995), **Bartok and His World**, Princeton University Press.

Ed. SUCHOFF, B.- ANTOKOLETZ, E.- FISCHER, V., (2000), **Bartok Perspectives, Man,Composer & Ethnomusicologist**, Oxford University Press.

ÖZGEÇMİŞ

Elif Gökçe Tuğrul, 1989 yılında Edirne'de doğdu.Altı yaşında Prof.Vasıf Hasanov ile başladığı piyano çalışmalarına 2002 yılından itibaren Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda devam etti. 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı'na geçiş yaparak Prof.Hülya Tarcan'ın sınıfına kabul edildi. 2007-08 Öğretim yılını ERASMUS Öğrenci Değişim Programı'yla okumaya hak kazandığı Almanya'nın Weimar şehrinde Hochschule für Musik FRANZ LISZT'te Prof.Gerlinde Otto'nun sınıfında tamamladı.2008 yılında İstanbul'a geri döndü ve 2010 yılında Mimar Sinan G.S.Üniv.Devlet Konservatuarı Piyano Arp-Gitar Ana Sanat Dalı Lisans Bölümü'nden, Prof.Hülya Tarcan'ın sınıfından mezun oldu. Halen MSGSÜ Devlet Konservatuarı'nda Yüksek Lisans çalışmalarını sürdürmekte ve Öğretim Elemanı olarak görev yapmaktadır.

Türkiye, Bulgaristan, Rusya ve Almanya'da katıldığı konser etkinliklerinin en önemlileri:

2004 yılında X.Moskova Gençlik Festivali kapsamında Çaykovski Konservatuvarı Büyük Salon'da Moskova Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde ve 3.Edirne Sanat Festivali'nde Trakya Üniv. Konservatuvarı Orkestrası eşliğinde Schumann'ın op.54 a-moll Konçertosu'nu çaldı,

2004 yılı Plovdiv Müzik Festivali ve 2005 yılı Antalya Akdeniz Gençlik Festivali ve 2008 yılı Bayreuth Piyano Festivali kapsamındaki konserlerde başarılı performanslar sergiledi,

2007-08 yılında Weimar'da eğitim gördüğü sürede Franz Liszt'in bugün müze haline getirilmiş evinde, Liszt'in kendi Bechstein piyanosuyla ve Weimar Sarayı'nın özel koleksiyonunda yer alan 19.yy'a ait tarihi piyanolarla solo ve oda müziği konserler verdi,

Şubat 2011'de Yeniköy Avusturya Kültür Merkezi'nde Doğumunun 200. Yılında Liszt Resitali verdi.

2008 ve 2011 yılı Kasım aylarında İstanbul Filarmoni Derneği'nin düzenlediği konserler çerçevesinde Galatasaray Üniversitesi Coşkun Kırca Salonu'nda ve

2009 ve 2011 yılında EdirneAtatürkçü Düşünce Derneği yararına ve 2010 yılı baharında Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği yararına resitaller verdi.

Prof.Ferenc Rados, Prof.Paul Badura-Skoda, Prof.Peter Nag y, Prof.Millena Mollova ve Prof.Rolf Plagge'nin Masterkurslarına aktif olarak katıldı.