



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

**BÉLA BARTÓK'UN KEMAN ESERLERİ, BİRİNCİ KEMAN
KONÇERTOSUNUN MÜZİK VE ÇALMA TEKNİĞİ YÖNÜNDEN
İNCELENMESİ**

Faruk Tamer

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2012

BÉLA BARTÓK'UN KEMAN ESERLERİ, BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSUNUN
MÜZİK VE ÇALMA TEKNİĞİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Faruk Tamer

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

Faruk Tamer tarafından hazırlanan “Béla Bartók’un Keman Eserleri, Birinci Keman Konçertosunun Müzik ve Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, 18.10.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Reyhan Yücelen Başaran (Başkan - Danışman)

Doç. İzzet Nazlıaka

Doç. Ceylan Kabakçı

Doç. Alper Müfettişoğlu

Doç. Tuğrul Ganioglu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr.Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18.10.2012

Faruk Tamer

TEŞEKKÜR

Çok kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Reyvan Yücelen Başaran'a en içten teşekkürlerimi sunmayı bir görev kabul ediyorum. Bu zorlu ve uzun süreçte bana desteğini esirgemeyen sevgili eşim Özgecan Özer Tamer'e, değerli meslekdaşlarım Levent Kuterdem ve Doç. Burak Tüzün'e tüm katkılarından ötürü çok teşekkür ederim.

ÖZET

TAMER, Faruk. *Béla Bartók'un Keman Eserleri, Birinci Keman Konçertosunun Müzik ve Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2012.

Yirminci yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Béla Bartók'un yaşamının, keman eserlerinin ve birinci keman konçertosunun müzik ve çalma tekniği yönünden incelenmesinden oluşan bu çalışma da, bestecinin hayat hikayesine ve keman eserlerine kısaca değinildikten sonra, raporun amacını oluşturan birinci keman konçertosunun müzik ve çalma tekniği yönünden incelenmesi geniş olarak yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler

Keman, Béla Bartók, Konçerto, Çalma Tekniği.

ABSTRACT

TAMER, Faruk. *Violin Works of Béla Bartók, An Examination of the First Violin Concerto in Terms of Music and Playing Techniques*, Study Report for Proficiency in Art, Ankara, 2012.

The report examines the life of Béla Bartók, one of the major composers of the twentieth century, and his first violin concerto in terms of music and playing techniques. After a brief statement of the composer's life story and his works for violin, the study broadly analyzes the music and playing techniques of first violin concerto.

Key Words

Violin, Béla Bartók, Concerto, Playing Technique.

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. BÉLA BARTÓK’UN YAŞAMI.....	2
1.1. ÇOCUKLUĞU	3
1.2. GENÇLİĞİ.....	4
1.3. HALK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI.....	6
1.4. SAVAŞ SONRASI DÖNEM.....	7
1.5. TÜRKİYE SEYAHATI.....	8
1.6. AMERİKA’YA GÖÇ	9
2. BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSU	11
3. İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU.....	13
4. KEMAN SONATLARI	15
4.1. “1903” KEMAN VE PİANO SONATI	15
4.2. “BİRİNCİ VE İKİNCİ” KEMAN VE PİANO SONATLARI.....	15
4.3. SOLO KEMAN SONATI.....	16
5. KEMAN RAPSODİLERİ	18
6. KEMAN DUOLARI	20
7. BÉLA BARTÓK BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSUNUN ORKESTRA PARTİSYONUNDAN ÇALGISAL DAĞILIMININ İNCELENMESİ.....	21
8. BÉLA BARTÓK BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSUNUN MÜZİK VE ÇALMA TEKNIĞI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ	22
8.1. BİRİNCİ BÖLÜM	23
(1. - 16.) müzik yönünden incelenmesi.....	23
(1.- 16.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	24

(17. – 34.) müzik yönünden incelenmesi	25
(17. - 33.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	26
(34. - 40.) müzik yönünden incelenmesi.....	26
(34. – 40.) çalma tekniği yönünden incelenmesi.....	27
(41. - 45.) müzik yönünden incelenmesi.....	28
(41. - 45.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	28
(46. - 57.) müzik yönünden incelenmesi.....	29
(46. - 57.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	32
(58. - 71.) tutti	32
(72. - 80.) müzik yönünden incelenmesi.....	33
(72. - 80.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	35
(81. - 84.) tutti	35
(85. - 104.) müzik yönünden incelenmesi.....	37
(85. - 104.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	38
8.2. İKİNCİ BÖLÜM.....	39
(1. - 56.) müzik yönünden incelenmesi.....	39
(1. - 56.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	44
(57. - 91.) müzik yönünden incelenmesi.....	45
(57. - 91.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	50
(92. - 153.) müzik yönünden incelenmesi.....	50
(95. - 153.) çalma tekniği yönünden incelenmesi:	54
(154. - 195.) müzik yönünden incelenmesi.....	55
(154. – 195.) çalma tekniği yönünden incelenmesi.....	59
(196. - 216.) tutti	59
(217. – 245.) müzik yönünden incelenmesi	61
(217.- 245.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	62
(246. - 257.) tutti	62
(258.- 294.) müzik yönünden incelenmesi.....	63
(258. - 294.) çalma tekniği yönünden incelenmesi	63
295. - sona kadar tutti.....	64
KAYNAKÇA.....	65
ÖZGEÇMİŞ	66

GİRİŞ

Üç ana başlık altında toplanan raporda, B. Bartók'un yaşamı, keman eserleri ve birinci keman konçertosu müzik ve çalma tekniği yönünden incelenmiştir.

Raporun hazırlanışında B. Bartók'un hayat hikayesine değinilmesinin nedeni, bir bestecinin eserlerinin anlaşılabilmesinin, ancak bestecinin yaşamının genel hatları ile de olsa bilinmesi gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Çok uzun olmamakla birlikte, iniş çıkışlı bir yaşam sürmüş olan B. Bartók, yaşadığı dönemin tüm zorluklarına karşın üretken bir besteci olmayı başarmıştır.

Keman'a verdiği önemi yazmış olduğu eserler ile sergileyen B. Bartók, eserlerinde halk müziğinin etkilerini, kemanın teknik olanakları ile birleştirerek, tamamen kendine özgü bir üslup ile sergilediği keman eserlerinin incelendiği bölüm, eserlerin içerikleri hakkında kısaca bilgi vermektedir.

Son bölüm, raporun yazılma amacını oluşturan birinci keman konçertosunun müzik ve çalma tekniği yönünden aynı anda ve önemde incelendiği bir bölümdür.

1. BÉLA BARTÓK'UN YAŞAMI

Artistik yetenek, yalnızca özel nitelikli beyin ve görenek sahibi olanlarda görülebileceği gibi, zamana ve çevre koşullarına da bağlıdır. Béla Bartók buna çok iyi bir örnektir. Son derece üretken besteciler olan Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), İgor Stravinsky (1882-1971) ve Anton Webern (1883-1945) ile hemen hemen aynı yıllarda doğmuş olan B. Bartók, 20. Yüzyılın en önemli müzik adamlarından biridir. B. Bartók hakkında kitap yazan araştırmacılar, genellikle onu, Claude Debussy (izlenimciliğin babası), A. Schoenberg (tonsuzluğun ve onikitonculuğun öncüsü) ve İ. Stravinsky (ritmik yenilikçi ve yeni klasikçi) ardından dördüncü sırada, klasik müzikteki halk etkisinin baş temsilcisi olarak yer verirler. Normalde, bu konuyla ilgili pek çok deneme yazısının rehberliğinde; tarihçiler, bestelerinin yapılarındaki artan karmaşıklık nedeniyle, sade halk türküleri uyarlamalarından, B. Bartók'un halk müziği deneyimlerini kendi bestelerine aktardığını, fakat, aslında kaydedilmemiş olan örneklerle doğru ilerleyişini gözlemlemişlerdir. O, yüzyılın diğer tüm bestecilerinin ötesinde, domuz sürüsünün ve köylü kızının seslerini konser salonuna getirerek, kentli orta sınıf ile çeşitli etnik kökenleri birbirleriyle temasa geçirerek itibar kazanmıştır.

Béla Bartók 25 Mart 1881'de Macaristan'ın güney doğusunda, bu gün Romanya sınırları içinde kalan Nagyszentmikos'da dünyaya geldi. Etnik yapısını Romenlerin, Almanların, Macarların ve Sırpların oluşturduğu Nagyszentmikos, Habsburg imparatorluğunun yaklaşık 10.000 nüfuslu, ekonomik yönden canlı küçük şehirlerinden biri idi. Besteci ile aynı ismi taşıyan baba Béla Bartók (1855-88) dikkat çekici görünüşü, entellektüel tutkuları olan bir kişiydi. 21 yaşında tarım yüksek okulunu bırakarak, kendini sanatsal tutkularına adadı. Müzisyen olmaya hevesli idi. Piano çalışıyor, dans müzikleri besteliyor ve fırsat buldukça yerel derneklerde çellosu ile konserler veriyordu. 5 Nisan 1880 tarihinde, okul öğretmeni ve pianist Paulo Voit (1857-1939) ile evlendi. Béla Bartók ailesinin ilk çocuğu olarak, sırasıyla babasının, büyük büyük babasının ve büyük babasının adları verilerek, Béla Victor Janos ismiyle vaftiz edildi.

1.1. ÇOCUKLUĞU

Çocukluk çağında B. Bartók'un olağanüstü bir müzik yeteneği yoktu. Konuşmayı 18 aylıkken öğrendi. 3 yaşındayken trampet ile annesine eşlik ediyor, 4 yaşında ise bir çok halk şarkısını tek parmakla piyanoda çalabiliyordu. 5 yaşına geldiğinde annesi ile daha düzenli müzik çalışmalarına başladı. Çocukken sık sık hastalanması eve hapis olmasına sebep oldu ve arkadaşlarıyla normal bir ilişki kurmasını engelledi. Bu rahatsızlıklar ileriki yıllarda kronik akciğer rahatsızlığı teşhisi konmasına neden olacaktı.

Çocukluk döneminde muhtemelen onu en çok etkileyen olay, babasının uzun süren bir hastalık döneminden sonra 33 yaşında ölmesidir. Babalarını kaybettiklerinde B. Bartók 7, kız kardeşi Elza ise 3 yaşında idi. Annesi tekrar piano öğretmenliği yapmaya başladı ve hiç evlenmemiş olan teyzesi ise evin işleriyle ilgilenip, çocuklara bakıyordu. Bir yıl sonra anne Paulo Bartók, küçük bir şehir olan Nagyszollos'da sınıf öğretmeni olarak bir iş buldu ve ailecek 3 yıl yaşayacakları bu şehire taşındılar. Bu dönem boyunca B. Bartók'un müzikal yetenekleri filizlenmeye başladı. İlk besteleri olan dans ve küçük piano parçalarını 1890-91 tarihleri arasında besteledi. Organist ve besteci olan Christian Altdörfer, Nagyszollos'a yaptığı bir seyahatte B. Bartók'u gözlemlemiş ve onu büyük bir geleceğin beklediğini tahmin etmişti. Annesi 1 yıl sonra onu Budapeşte'ye, Liszt'in kuşağından hayatta kalan son kişi olan ve Ulusal Konservatuar'da piano profesörü olan Karoly Agghazy'in (1855-1918) yanına gönderdi. Profesör Agghazy B. Bartók'tan oldukça etkilendi ve onu sınıfına kabul etti.

Ancak, B. Bartók burada mutlu değildi ve Nisan 1892'de Nagyszollos'a geri döndü. 1 Mayıs günü ilk resitalini halk önünde verdiği 11 yaşındaydı. Program'da kendi bestesi olan "A Duna Folyasa" ile L. v. Beethoven'ın "Waldstein" sonatının ilk bölümünü çaldı. Bestesinin yaklaşık süresi 20 dakikayı buluyordu ve çocukluk döneminde bestelediği en uzun eser idi. 11 yaşındaki bir çocuğun yurtseverlik duygularıyla bestelemiş olduğu bu esere, Smetana'nın "Vltava" adlı bestesi ilham kaynağı olmuştu.

Bir yıl sonra annesinin Bratislava'da iş bulması üzerine bu şehre taşındılar. İmparatorluğun önemli şehirlerinden olan Bratislava, Tuna nehri kıyısında ve Viyana'ya

60 kilometre mesafede idi. Burada, 25 yıl önce Franz Josef, Macaristan Kralı olarak taç giymişti. Franz Liszt tören için bir “Messe” bestelemişti. Bratislava, imparatorluğun başkentine çok yakın konumda ve canlı bir müzik yaşantısı olan bir şehirdi. B. Bartók burada, Macar operasının öncüsü olan Ferenc Erkel’in oğlu Laszlo Erkel ile çalışma imkanı buldu. Fakat annesinin işini kaybetmesi üzerine küçük bir şehir olan Bistrita’ya gittiler. Bu 12 yaşındaki B. Bartók için beklenmedik bir değişiklikti. Bratislavada’ki opera ve orkestra konserlerinin yerini, yerel müzisyenlerin verdikleri sonat akşamları almıştı. 1894 Nisan ayında, Bistrita’ya taşınalı bir kaç ay olmuştu ki, anne Bartók, Bratislava’da yeni bir iş edindi ve ailecek tekrar bu şehre taşındılar. B. Bartók, Laszlo Erkel ile yarım kalan müzik eğitimine devam edip, katolik lisesine kayıt oldu.

1.2. GENÇLİĞİ

B. Bartók etkilenmeye çok yatkın bir yaşta idi ve lisede yaşı ondan biraz büyük , müzik yeteneği parlak olan Erno Dohnanyi’ye hayranlık ve gıpta ile bakıyordu. E. Dohnanyi, Viyanalı Johannes Brahms’tan etkileniyordu. Doğal olarak B. Bartók’ta onu takip etti. Laszlo Erkel’in ölümünün ardından, B. Bartók 15 yaşında, Alman Anton Hyrtl ile çalışmaya başladı. J. Brahms’ın La majör keman sonatı’nı, Do minör pianolu kuartetini ve Fa majör yaylı çalgılar kuartetini incelediği 1897-98 yılları arasında bestelerinde büyük ilerleme gösterdi. O tarihe kadar yazdığı eserlerin opus sayılarını silerek, 1898’den itibaren yeniden numaralandırmaya başladı. İmzasını “Béla von Bartók” olarak değiştirdi. Bu davranışıyla, E. Dohnanyi’nin de yaptığı gibi, parçası olmayı istediği Alman - Avusturya sentezini açığa vuruyordu.

1898 yazında lise eğitiminin bitmesinin ardından, müzik eğitimine Viyana’da devam etmek istedi. Bu isteğinin yerine gelebilmesi için, 8 Aralık 1898 tarihinde annesiyle birlikte Viyana Müzik Akademisine, Hans Schmitt ile görüşmeye gittiler. Hans Schmitt, gelecek yıl için sınıfında yer ayıracağına dair B. Bartók’a söz verdi. Ancak B. Bartók Noel tatilinde fikrini değiştirdi. İdolü olan E. Dohnanyi’nin yaptığı gibi, eğitimine Franz Liszt Müzik Akademisinde devam etmek istedi. Akademide piano hocası olan Istvan Thoman, B. Bartók’u dinledi ve ondan etkilendi. Hayatında ilk kez ülkesinin kalbine, Budapeşte’ye yerleşiyordu.

Franz Liszt Müzik Akademisinde verilen kompozisyon eğitimi, Alman geleneklerine sıkı sıkıya bağlı idi. Her ikiside Alman olan Robert Volkmann ve Hans Koessler bu bölümün yöneticileri idiler. B. Bartók, akademideki eğitimi sırasında J. S. Bach, L. v. Beethoven, R. Schumann, F. Chopin ve J. Brahms'ın eserlerini incelemeye yoğunlaşmıştı. Bu dönemde büyük bir dehayı keşfetti. Bu kişi R. Wagner idi. Yeni keşfinin üzerindeki etkisini, annesine yazdığı mektup'ta şu satırlarla anlatmaktadır. "Brahms sitilinde bestelemekten kurtulmaya çalıştım, ancak başarılı olamadım. Wagner ve Liszt'in sayesinde yeni ve heyecan verici bir yol buldum".

Akademideki 3'üncü yılının başlangıcı olan Eylül 1901 tarihinde, B. Bartók, F. Liszt bursunu kazandı. 21 Ekim'de B. Bartók, akademideki ilk konserinde F. Liszt'in si minör sonatını yorumladı. Aldığı bursun sponsorları, bir kaç piano öğrencisine, ek işlerde çalmaları karşılığında parasal yardım teklifinde bulundu. Bir kumarhanede piano çalarak B. Bartók, ilk kez para kazandı. Noel'de annesine bir çanta alarak süpriz yapıncaya kadar bu işi ondan gizli tuttu.

20. Yüzyılın başlarında, B. Bartók, bir Macar olduğunun farkındalığı ile yaşamaya başladı. Bu farkındalığı bir çok Macar ile de paylaşıyordu. Hayranı olduğu E. Dohnanyi'nin 1901 tarihinde bestelediği re minör Birinci Senfonisi, tüm Budapeşte'yi olduğu kadar, B. Bartók'u da derinden etkilemişti. B. Bartók, Bratislava yıllarında bestelemiş olduğu sonatlar, kuartetler ve bir kuintet'den sonra ilk kez geniş formda bir beste yaptı. Bu eser, Beethoven'ın "Eroica" senfonisi ve Strauss'un "Ein Heldenleben"i ile aynı tondaki mi bemol majör senfonisi idi . Eserde, R. Wagner, F. Liszt, R. Strauss ve J. Brahms'ın etkisi hissediliyordu. 1902'de yazdığı ilk eserinde, Lajos Posa'nın halk şiirlerinden kurgulayarak 4 şarkı bestelemişti. Bu eseri R. Strauss'un etkisinden kurtulmuş olduğunu gösteriyordu ve bir daha Alman bestecileri kendine önder almayacaktı. Senfonisi 1904 ve 1905'de seslendirildi ve 1961'de tekrar seslendirilinceye kadar eser unutuldu. B. Bartók akademideki eğitimi 8 Haziran 1903'de, bölüm arkadaşlarıyla birlikte verdiği resital ile tamamlayarak, yüksek derece ile mezun oldu. Resital'de mezuniyet yılında bestelediği, "Fantasy no:1", "Sonata for the left hand" ve "Sonata for violin and piano no:1" in 3'üncü bölümünü seslendirdi.

1.3. HALK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI

1903 ile 1908 yılları arası B. Bartók'un besteci ve pianist olarak kariyere başladığı ve geniş formdaki ilk senfonisi ile oda müziği eserlerini bestelediği dönemdir. B. Bartók'un halk müziğine olan ilgisi bu yıllarda artı ve yeni bir milli müzik oluşturmak için gerekli tüm malzemenin Macar halk müziğinde olduğunu gördü. Ancak, yaşadığı imparatorluğun içindeki bir çok azınlığın sahip olduğu etnik müziklerinde, örnek olarak Slovak ve Romen müzikleri verilebilir, kurguladığı yeni milli müziğin içinde yer almaları gerektiği yönünde bakış açısını genişletti. İlerleyen yıllarda besteleri hem yurt içinde hem yurt dışında taktir toplamaya başladı ve tüm enerjisini halk müziği eserlerini toplamaya ve analiz etmeye yönlendirdi.

B. Bartók ilk kez gerçek köylü şarkılarını, dinlemek ve yeni eserler besteleyebilmek için gittiği kuzey Macaristan'daki Gerlicepusztta adlı tatil kasabasında dinledi. 1904'ün Aralık ayında kız kardeşi Elza'ya yazdığı mektupta “ Bir planım var; en güzel Macar halk şarkılarını toplamak, onları ortaya çıkarmak ve olabilecek en iyi piano eşliklerini yazıp onları sanatsal bir düzeye ulaştırmaktır” diyordu. B. Bartók, yirmili yaşlarda ve hiç etnomüzikoloji konusunda pratiği olmamasına karşın, düzenli olarak Macar halk şarkılarını toplamaya başladı. 1905 yılı B. Bartók için, sadece birkaç tane yeni şarkı toplayabilmiş olmasına rağmen, etnomüzikolog olarak kariyerinde önemli bir gelişmenin yaşandığı yıl oldu. Bu önemli gelişme Zoltan Kodaly ile tanışması idi. B. Bartók ve Z. Kodaly, Franz Liszt Müzik Akademi'sinde aynı dönemde okumalarına karşın, birbirleriyle tanışmamışlardı. Halk müziğinin her ikisinin de ortak ilgi alanını oluşturması nedeniyle kısa zamanda arkadaş oldular. Z. Kodaly, halk müziği konusunda B. Bartók'dan çok daha tecrübeliydi. Kısa bir süre önce Budapeşte Üniversitesinden, Macar halk müziğinin yapısı ile ilgili bir doktora tezi yazarak mezun olmuştu. Z. Kodaly'nin, B. Bartók'a çalışmalarının ilk aşamalarında rehber olduğunu söyleyebiliriz. Kesin olmamakla birlikte B. Bartók'u Béla Vikar ile tanıştırdığı Z. Kodaly idi. B. Vikar, Edison'un icadı olan gramofonu kullanarak halk şarkılarını toplayan Avrupa'daki ilk kişidir. B. Vikar'ın esas ilgi alanı, halk şarkılarının sözleri idi. 1896 ile 1910 yılları arasında yaklaşık 1500 adet şarkı kaydetmişti. Z. Kodaly'de benzer bir koleksiyona 1903'de sahipti. 1906 yılında B. Bartók'da gramofonu kullanarak halk

şarkılarını belli bir düzen içinde toplamaya karar verdi ve aynı yıl, B. Bartók ve Z. Kodaly birlikte “Hungarian folksongs for voice with piano accompaniment” adlı cildi yayınladılar. Bu cild 20 şarkıdan oluşuyordu ve piano eşliklerinin 10 tanesini B. Bartók, 10 tanesinide Z. Kodaly bestelemiştir. 1908’de halk müziği ile ilgili yazıları yayınlanmaya başladı. Bu dönemde Slovak, Romen, Sırp ve Bulgar bir çok halk ezgisi ve şarkısını yoğun olarak toplamaya başladığı bir dönem idi. 1911-12 yılları arasında Szekely ve Transdanubian adlı baladlar ve Macar halk esntrümanlarıyla ilgili iki yazısı “Ethnographia” adlı dergide yayınlandı. Macarların ataları olduğu düşünülen, Chuwash ve Tatarların yaşamakta olduğu Volga bölgesine bir yolculuk yapmayı planlıyordu. Ancak bu seyahati gerçekleştiremedi. Bunun yerine 1913’de Fransız Kuzey Afrika’sındaki Biskra vahasına bir yolculuk yaptı ve 200 yakın Arap melodisini gramofona kaydetti. Birinci Dünya Savaşının en ağırlaştığı 1917 yılında beklenmedik bir gelişme oldu. B. Bartók’un besteci olarak tanınmaya başladığı bu dönemde, Budapeşte Operası onun 1914 yazmaya başladığı “The Wooden Prince” adlı balesini sahneye koydu. Eserin olumlu tepki almasıyla, opera yönetimi bir sonraki yılda B. Bartók’un erken dönem eserlerinden olan “Duke Bluebeard’s Castle” adlı eserini sahnelemeye kara verdi.

1.4. SAVAŞ SONRASI DÖNEM

B. Bartók’un besteci ve yorumcu olarak kazandığı başarıların sonucu olarak ekonomik yönden güçlenmesiyle birlikte, 1912’den beri Rakoskeresztur’da yaşadıkları evden, 1920 yazında ailecek Budapeşteye taşındılar. Savaşın bitmesiyle birlikte 1920’lerden itibaren Avrupa müzik hayatı normalleşmeye başladı. 1921’in Mart ayında “Musikblätter des Ansbruch” adlı dergi, B. Bartók’un 40’inci yaş günü şerefine, içinde biyografisinin ve teşekkür bölümlerinin olduğu özel bir sayı yayınladı. B. Bartók ülkesi Macaristan’da ve Batı Avrupa’da, genellikle kendi eserlerini seslendirdiği bir çok konser turnesi gerçekleştirdi. 1920’in Şubat ve Mart aylarında Berlinde, 1922’in Mart ve Nisan aylarında Londra ve Paris’de resitaller verdi. 1927-28 arasında Amerika’ya, 1929’da Sovvetler Birliğine konserler vermek amacıyla gitti. Bu turneler onu, keman sonatları ve piano konçertolarında bulunduğu bir çok yeni eseri bestelemeye teşvik etti. Bu yıllar B. Bartók için etnomüzikolog olarak yeni kaynaklar toplamaktan çok,

kendisinin ve diğ er etnomüzikologların sahip olduğ u koleksiyonların uyarlamalarını ve analizlerini yapmakla geçirdiğ i bir dönem oldu. Macar, Romen ve Slovak halk müziklerinden oluşan ciltleri tamamlamasına rağmen, 1924'de yalnızca Macar halk müziğ ini içeren bir cilt yayınlandı. 1934'de yıllardır istediğ i sorumluluklar verilerek, Franz Liszt Müzik Akademisinde piano profesörü oldu ve Macaristan Bilimler Akademisinin Halk Müziđ i bölümde göreve atandı. 6 yıl sürecek bu görevleri sırasında nadiren konser turnelerine çıktı ve her yaz 1 yada 2 eser besteleyip, uluslararası komisyonlarda görev aldı. 1936'da halk şarkıları toplamak üzere Türkiye'ye gitti.

1.5. TÜRKİYE SEYAHATI

B. Bartók, 1936 yılının Kasım ayında, Ankara Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Dr. Laszlo Rasonyi'nin önerisiyle, Ankara'da konferanslar vermek, solist olarak konserler yapmak ve araştırma çalışmalarına elverişli köylerde Türk müziğ i ile ilgili araştırmalarda bulunmak amacıyla Türkiye'ye davet edildi. B. Bartók seyahatini ş u sözlerle anlatmaktadır. "Aşağ ı yukarı iki yıl kadar önce Türk resmi çevreleri Paul Hindemith'in yardımı ve yönlendirmesiyle belediyeler eliyle Avrupa çizgisinde bir musiki eğitimi örgütlemeye başladılar. Ama Türk ulusal müziğ inin Türk halk müziğ i temeli üzerinde nasıl geliştirilmesi gerektiğ ini anlatacak bir danışmanları yoktu. Gerçek bir halk ezgisi derlemesi için de onlara yol gösterebilecek hiç kimse yoktu."

B. Bartók'un Halkevi'nin Ankara ş ubesi tarafından davet edilmesine karar verildi ve halk müziğ i üzerine üç konferans vermek, bir de Macar müziğ i konserinde yer almak üzere 1936'da Ankara'ya geldi. Ayrıca, Macaristan Bilimler Akademisi için Anadolu Türk Halk Müziđ i örneklerinden plak doldurmasını sağlayacak iki gezi içinde söz verildi. Türk Halk Müziđ i (Türk köy müziğ i) üstüne o sırada hiçbir şey bilmiyordu. Çünkü Türk halk müziğ inden daha önce derlenmiş olan çok sınırlı malzeme systemsiz bir derlemeydi. Bu küçük ölçekli malzemeden de hemen hemen hiçbir şey yayımlanmamış, yayımlanmışsa bile baskısı tükenmişti. En eski, hiç ş üphesiz Asya kökenli olan Macar halk müziğ i ile Türk halk müziğ i arasında herhangi bir bağ olup olmadığını da çok merak ediyordu

B. Bartók Ankara'daki ilk haftasını konferanslarla ve konserlerle geçirdi. Ertesi hafta başlayacağı gezilerin ilkinden hastalığı nedeniyle vazgeçildi. Ahmet Adnan Saygun Halkevi tarafından B. Bartók'a eşlik etmek üzere görevlendirildi. Kendisinden istenen, türkülerini söyleyenlere soru sormak ve ezgilerin sözlerini not etmektir. A. A. Saygun'dan başka, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bestecilik öğretmeni olan Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin'de, yerel ezgilerin yerinde nasıl derlendiğini görmeleri amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı'nın isteği üzerine onlara eşlik ettiler.

Çalışmaların merkezi Adana şehriydi. İlk iki günü orada, çevre köylerden getirilen şarkıcılarla çalışarak, oldukça iyi sonuçlar elde ettiler. Üçüncü gün Mersin'e gidildi. Ancak orada alınan sonuçlar hiç tatmin edici değildi. Dördüncü gün Adana'nın seksen kilometre doğusuna, Yürüklerin yaşadığı yöreye, Osmaniye'ye gidildi.

B. Bartók, Türkler için bir örnek oluşturabilecek bir derleme gezisi düzenleyebileceğini ummuştu, ancak tam olarak istediği gibi bir çalışma olmadı. Bunun sebebi olarak rahatsızlığı nedeniyle gezinin ilk günlerinde köylere gidememiş olmasını ve her ezgi hakkında yeteri kadar bilgi toplayamamış olmasını gerekçe göstermiştir.

1.6. AMERİKA'YA GÖÇ

B. Bartók 1930'ların sonlarına doğru Avrupa'da gerilimin artmasından dolayı ülkesinden göç etmeyi düşünmeye başladı. 1938'de en önemli el yazmalarını ülke dışına gönderdi, ancak ülkesinden kesin ayrılış kararını, annesinin 1939 yılının Aralık ayında ölümüyle aldı. B. Bartók Nisan 1940'da eşiyle çıktığı Amerika seyahatinde New York'a yerleşme kararı aldılar. Ave Ditta, Long Island'ın Forest Hills semtinde bir apartman dairesine yerleşinceye kadar, New York'ta bir otelde kaldılar. Columbia University tarafından kendisine onursal doktora payesi verildi ve 1941 yılının Mart ayında aynı üniversitede Yugoslav Epic şarkıları ile ilgili çalışma yapmak üzere göreve başladı. 1942 yılında Leukaemia hastalığının ilk belirtilerini göstermesinden ötürü B. Bartók hiç bir eser besteleyemedi ve onun için verimsiz bir yıl oldu. Tedavi görmeye başladığı dönemde Türk ve Sırp – Hırvat halk müzikleri çalışmalarını tamamladı ve Romen kolleksiyonunu yeniden düzenledi. B. Bartók 1943 yılında Harvard'da 6 ayrı ders verdi. Aynı yıl Orkestra Konçertosunu tamamladı ve Yehudi Menuhin'in bir solo

keman sonatı bestelemesi yönündeki isteğini kabul ederek, o güne kadar bestelediği eserler arasında çalınması ve dinlenmesi en güç olanı yazdı. Üçüncü Piano konçertosunu ve Viola Konçertosunu geliştirip tamamlanması, B. Bartók'un 26 Eylül 1945'deki ölümünden sonra, arkadaşı Tibor Serly tarafından gerçekleşti.

2. BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSU

B. Bartók'un kariyerinde senfonik şiir Kossuth'u yazdığı 1903 yılı ile keman konçertosunu bestelemeye başladığı 1907 yazı arasında büyük değişiklikler oldu. Genç bestecinin Budapeşte'de geniş halk kitlesi tarafından büyük taktir ile karşılanan, müzikal milliyetçilik gösterisi Kossuth unutulmuştu. Budapeşte kültür hayatında artık kimse B. Bartók'un artistik emellerine kulak vermiyordu. 1905 yılında Arthur Rubinstein piano yarışmasında pianist ve besteci olarak başarı kazanamaması, kişisel hayal kırıklıklarına yenilerinin eklenmesine neden oldu. B. Bartók'un gün geçtikçe artan insanlardan uzaklaşma hissi, Nietzsche'ye yakınlaşmasına ve onun düşüncelerini benimsemesine neden oldu.

Böylesi bir dönemde B. Bartók, genç kemancı Stefi Geyer ile tanıştı ve ona karşı tutkulu ve anlaşılması zor duygular hissetmeye başladı. Bu duygular aynı zaman da filozofik fikirlere dayanmaktaydı ve bunların aralarındaki aşkın delilleri olduğunu düşünüyordu. 13 Şubat 1908'de S. Geyer'den gelen ayrılık mektubu, umutsuz aşkın kaçınılmaz sonunun geldiğinin habercisiydi. Fakat bu gelişme, sanatsal meyvesini verecek ve solo keman ve orkestra için sıra dışı bir eserin meydana çıkmasını sağlayacaktır.

B. Bartók yeni eserinin ilk 11 buçuk ölçüsünü, S. Geyer ve ağabeyi ile Macaristan'ın taşralarında birlikte geçirdikleri 1907 Temmuz'unda yazdı. Ocak 1908'de, üç bölümlü bir keman konçertosu bestelemenin planlarını yapıyordu. Kısa zamanda ilk iki bölümü, orkestrasyonları hariç tamamlanmıştı. B. Bartók eserinde S. Geyer'i yüceltmiş, onu kutsal ve manevi değerlere sahip, neşeli, şakacı, renkli bir kişiliği olan hayat dolu bir halk sanatçısı olarak tanımlamıştır. B. Bartók konçertonun ilk bölümünde "aşık olduğu küçük kıızı", ikinci bölümünde ise "hayran olduğu kemancıyı" tasvir etmektedir. Üçüncü bölümü bestelemeyerek, Stefi'yi nefret dolu bir müzik ile tanımlamaktan kaçınmıştır. S. Geyer eseri ilk gördüğü zaman bir konçertodan çok, keman ve orkestra için fantezi'ye benzetmiştir.

B. Bartók birinci bölümü (Richard Wagner'ın operası Tristan und Isolde'nin ruhunun yüceltildiği bir parça gibi) o güne kadar bestelediği eserler arasında en direkt ve yalnızca kalpten yazılmış bir müzik olarak tanımlamıştır. Bölüm, melodik, çeşitlemeler ve hareket halinde olan dalgalar formundadır. B. Bartók bu şekilde, kompozisyonun içsel yapısını sürekli olarak besleyip, bütün doğal gelişimini açık bir şekilde yansıtmıştır.

İkinci bölüm ise, şakacı ve neşeli karakterler, eğlenceli ve hünerli bir anlatım ile bölümün içine yerleştirilmiştir. Bölüm, B. Bartók'un erken dönem veriminin delilleri olan ani hislerle doludur. Scherzo (şakacı) dünyasından serbest bırakılmış bu hisler, alaycı ve kaba duyguların güçlenerek arttığını ve maddeci dönüşüme karşı kesin bir tutum oluşturmayı amaçlamaktadır. Kişisel çalkantı yaşadığı bu dönemde B. Bartók etkilenmeye açıktı. Özellikle F. Liszt ve R. Strauss'un müziği, düşüncelerinin ortaya çıkmasında esin kaynağı oldu.

B. Bartók, Şubat 1908'de konçertonun orjinal el yazmasını S. Geyer'e gönderdi ancak Stefi eseri hiç çalmadı. Konçerto B. Bartók'un girişimleri ile başka kemancılar tarafından seslendirildi ancak başarılı olmadı. Müzikal niteliğinden ötürü ikinci bölümün tamamen unutulması nedeniyle, B. Bartók birinci bölümü, Birinci Romen Dansı'nın birinci bölümüyle birleştirmeyi düşündü. Stefi Geyer'in ölümünden sonra 30 Mayıs 1958'de kemancı Hans-Heinz Schneeberger tarafından, Basel(İsviçre) de ilk kez çalınan konçerto, bir yıl sonra Boosey & Hawkes tarafından Birinci Keman Konçertosu adıyla yayınlandı.

3. İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU

B. Bartók, ikinci keman konçertosunu Ağustos 1937 ile 31 Aralık 1938 arasında bestelediğini eserinin partiyonunda yazmasına karşın, eserin ortaya çıkış hikayesi yaklaşık 1 yıl daha geriye gider. Gerçekte, keman konçertosu besteleme fikri, en seçkin Macar keman sanatçılarından olan Zoltan Szekely tarafından 10 Ağustos 1936'da verildi. Z. Szekely ve B. Bartók, 1920'li yılların başından itibaren oda müziği eserlerini sıklıkla birlikte seslendirmekteydiler. Aralarındaki mesleki ilişki, dostluklarının gelişmesine ve B. Bartók'un 1928 yılında ikinci keman rapsodisini, ardından ikinci keman konçertosunu “ Sevgili arkadaşım Zoltan Szekely'e” sözleriyle kendisine adamasına sebep oldu.

Z. Szekely'nin bir keman konçertosu bestelemesi önerisinde bulunduğu sırada, B. Bartók “Music for Strings, Percussion and Celesta ” adlı eseri üzerinde çalışıyordu. Aynı dönemde özel piano dersler verip, “Academy of Science”daki resmi görevini de sürdürüyordu. Eseri tamamlar tamamlamaz bir keman konçertosu yazma fikri üzerinde çalışmaya karar verdi ve yayıncısı olan Universal Edition'nu arayarak kendisine kataloglarında yayınlanan en son keman konçertolarını incelemek istediğini söyledi. Yayıncısı B. Bartók'a, Alban Berg, Kurt Weill ve Karol Szymanowski'nin konçertolarını gönderdi.

1937 yılının Ocak ayında B. Bartók ve Z.Szekely, Paris, Brüksel ve Londra'yı kapsayan bir konser turnesi için bir araya geldiler. Bu sırada B. Bartók bir başka eserin üzerinde, iki piano ve perküsyon için sonat üzerinde çalışıyordu. B. Bartók ve Z. Szekely konser turnesinden faydalanarak konçertonun detaylı planı üzerinde çalıştılar. B. Bartók 1938'nin sonbaharını konçertonun orkestrasyonu üzerinde çalışarak geçirdi. 31 Aralık 1938'de eseri tamamladı ve el yazmasının bir kopyasını Ocak 1939'da Z. Szekely'ye gönderdi. Paris'te Mart ayının ilk günlerinde B. Bartók ve Z. Szekely birlikte uzun provalar yaptılar. Bu provaların sonucunda eserde önemli değişiklikler oldu. B. Bartók genişletilmiş varyasyon yapısına sahip bir eser bestelemeyi planlıyordu, ancak Z. Szekely eserin geleneksel yapıda bir konçerto olması için ısrar etti. Sonunda B. Bartók

hem kendi, hem de Z. Szekely'nin isteğinden yola çıkarak, ikinci bölümü tamamen varyasyon formunda olan, üçüncü bölümü ise birinci bölümdeki bütün ana melodilerin değişime uğramış halleriyle sergilendiği üç bölümlü bir konçerto bestelemiştir.

B. Bartók'un en popüler eserlerinden biri olarak müzik edebiyatındaki seçkin yerini almış olan konçerto, B. Bartók'un son dönem eserlerinin önemli örneklerinden biridir.

Konçertoya daha yakından baktığımızda, melodilerin geleneksel halk müziğinin köklerini içerdiğini görebilmekteyiz. Örneğin, açılış teması B. Bartók'un Transilvanya'dan topladığı halk dansları ezgileri üzerine modellenmiş, daha ileri kısımlarda ise "yeni" stil Macar halk melodilerinin karakteristik yapısı sıkça kullanılmıştır. Buna ek olarak, konçertonun ikinci bölümü geniş ölçülerde çok çeşitli varyasyon formlarından oluşmaktadır. Üçüncü bölüm ise formal anlamda doğrudan doğruya birinci bölümün varyasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, konçerto genel anlamda birinci bölümün temalarının varyasyonları referans alınarak bestelenmiş olduğu görülmektedir.

İkinci keman konçertosunun ilk seslendirilişi Z. Szekely tarafından Amsterdam'da 23 Mart 1939 yılında gerçekleşmiştir. Macar kemancıya Willem Mengelberg yönetiminde Concertgebouw Orkestrası eşlik etmiştir.

4. KEMAN SONATLARI

4.1. “1903” KEMAN VE PİANO SONATI

Öğrencilik yılları boyunca B. Bartók, keman ve piano için bir çok eser besteledi. Ancak bunlardan yalnızca “1903” isimli keman ve piano sonatı yayınlandı. B. Bartók ve öğrencisi Sandor Kőszegi tarafından Franz Liszt Müzik Akademisinde üçüncü bölümü seslendirilen eser, B. Bartók’un Budapeşte müzik hayatında dikkatleri üzerine çekmesine sebep oldu. Sonat üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, gelişme bölümü füğ yapısında olan sonat formundadır. İkinci bölüm varyasyon formundadır. Üçüncü bölüm ise J. Brahms’ın Macar danslarından alıntılar olan bir rondo’dur. 1903 ve 1904 yıllarında bestelediği Piano Quintet gibi, bu sonatında da J. Brahms’ın oda müziği formu ile Macar melodilerini kaynaştırmaya çalışmıştır. Eserinde bu ana iki faktörün yanısıra çingene müziğinin etkileride görülebilir.

4.2. “BİRİNCİ VE İKİNCİ” KEMAN VE PİANO SONATLARI

B. Bartók, 1921 yılında bestelediği başlıca eseri olan “The Miraculous Mandarin” nin ardından, Jelly Aranyi’ye ithaf ettiği, birinci ve ikinci keman sonatlarını besteledi. 1921’in son 3 ayında bestelediği birinci sonatı, ilk kez 8 Şubat 1922’de Viyana’da, kemancı Mary Dickenson-Auner ve pianist Eduard Steuermann tarafından seslendirildi. B. Bartók ve J. Aranyi’nin sonatı ilk seslendirişleri ise, 15 Mart 1922 tarihinde, Londra’nın Macaristan elçiliğinde düzenlenen özel bir resitalde gerçekleşti. 24 Mart’ta halka açık bir konserde eseri tekrar seslendirdiler. B. Bartók, bu konserin ardından Budapeşte’ye döner dönmez ikinci keman sonatını bestelemeye başladı . Temmuz ayında başladığı eseri Kasım ayında bitirdi. Eserin ilk seslendirilişi 7 Şubat 1923’de Berline, B. Bartók ve Imre Waldbauer tarafından yapıldı. 7 Mayıs’da B. Bartók ve J. Aranyi, her iki keman sonatını Londra’da seslendirdiler.

B. Bartók'un birinci keman sonatı, W. A. Mozart ve L. von Beethoven'ın keman sonatları gibi 3 bölümlüdür ve şekil yönünden klasik modele benzemekle birlikte, temalardaki detaylar, armoni, gelişim ve ifade şekli bakımından büyük bir değişim göstermektedir. Birinci bölüm, derin melodik yapısı olan temayı kemanın forte nüans da sunuşu ve piyanonun hareketli arpejler ile ona eşlik etmesiyle başlar. Bölüm boyunca tutkulu melodik yapı hakimdir. Açılış temasının tekrarı bir oktav yukarıdan pianissimo olarak duyurulur. İkinci bölüm kemanın uzun solosu ile başlar ve piano paralel üçlülerden oluşan karşı melodi ile cevap verir. Son bölüm ise Romen halk dansları öğelerinden oluşan bir rondodur.

B. Bartók, ikinci sonatında, ilk sonatında uyguladığı klasik modelden farklı bir yol izlemiştir. İki bölümden oluşan ve genişletilmiş bir rapsodi yapısında olan eser, ağır ve nispeten lirik bir açılışın ardından daha çabuk ve dansı andıran finale ile son bulmaktadır. Eser, her bölümünün geniş ve kendine ait içsel yapısı ile önemini başından sonuna kadar korur. Birinci bölüm ,eserin köşe taşı olan unutulmaz tema ile başlar. Narin ve melankolik bir yapıda olan temanın ilk sergilenişi, bölümün 1'inci ve 6'ncı ölçüleri arasındadır ve sonat boyunca 5 kez daha tekrarlanacaktır. İkinci bölüm ise, birinci sonatın son bölümü ile bazı benzerlikler gösteren geniş rondoyu andıran bir yapıya sahip olmakla birlikte, temaların bolca kullanıldığı ve öncüsünden daha ihtimam ile organize edilmiş bir yapısı vardır.

4.3. SOLO KEMAN SONATI

B. Bartók'un 1944 yılında solo keman için bestelediği sonat, onun hiç bir zaman sonat partneri olmamış ve Macar asıllı olmayan bir sanatçıya ithaf ettiği tek solo keman sonatıdır. Bu kemancı Yehudi Menuhin'dir. B. Bartók ile Y. Menuhin arasında 1943 yılında, Y. Menuhin'in onun birinci keman sonatını ve J. S. Bach'ın do majör solo sonat'ını seslendirdiği konserinden önce yakın bir arkadaşlıkları yoktu. Henüz otuz beş yaşında olan bu kemancının sanatçı kişiliğinden B. Bartók çok etkilendi ve onun isteği üzerine, keman için yeni bir eser bestelemeye karar verdi. Sonat, Tempo di ciaccona, Fuga, Melodia ve Presto adlı dört bölümden oluşmaktadır. Eser, Barok dönemden ilham alındığının işaretlerini taşımanın yanı sıra, birinci ve ikinci bölüm başlıkları, J. S.

Bach'ın solo keman sonat ve partitalarından alınmıştır. Solo sonat ritim ve akor yapısı olarak Barok özellikleri ile pentatonik Hungarianianism birleşimi olan bir açılışla başlar. Tempo di ciaccona isimli ilk bölüm, J. S. Bach'ın D minör Chaconne'nundan dış görünüş olarak çok farklı değildir. Ancak sonat formu terk edilmiştir ve ikinci tema hemen hemen tamamen Bartókian ve biraz Barok yapıdan oluşmaktadır. Füg isimli ikinci bölüm, Barok yapının, tamamen farklı bir kaynak olan halk müziği ile birleşiminden oluşmuştur. Bartók üçüncü bölüm olan Melodia da, Barok modeli tamamen terk etmiştir. A B A formunda olan bölüm, tipik bir Bartók kromatik melodi yapısındadır. Son bölüm, orjinal basımında çeyrek tonların kullanıldığı bir yapıya sahip olmakla birlikte, Y. Menuhin'in isteği ile ikinci basımında çeyrek tonlar kullanılmamıştır.

5. KEMAN RAPSODİLERİ

B. Bartók, keman rapsodilerini, Macar kemancıları Joseph Szekely ve Zoltan Szigeti'ye ithaf etmiştir. Her iki rapsodinin, keman ve piano, keman ve orkestra ve birinci rapsodinin viyolonsel ve orkestra için olmak üzere çeşitli uyarlamaları yayınlanmıştır. 26 ağustos 1928'de B. Bartók annesine yazdığı mektupta “ Gayretli geçen bir yazın ardından, yaklaşık 12 dakikalık keman ve piano için bir parça besteledim. Halk danslarından derlediğim eseri keman ve orkestra eşlikli, daha sonrada viyolonsel ve piano için uyarlamak istiyorum” demiştir. Birinci rapsodinin hemen ardından, bir kaç hafta için de ikinci rapsodiyi besteledi. Rapsodilerin orkestra'ya uyarlanmış şekli ile ilk seslendirilişleri, Birinci rapsodi 1 Kasım 1929 tarihinde Z. Szigeti tarafından Kaliningrad'da, ikinci rapsodi ise 25 Kasımda J. Szekely tarafından Budapeşte'de gerçekleştirildi.

B. Bartók keman rapsodilerine kaynak olarak halk şarkılarını almıştır. Fakat keman rapsodileri erken dönem halk şarkıları düzenlemelerinden farklılık gösterir. Bunun sebebi ise kaynakların tanımlanmasındaki yaklaşımdan ileri gelir. B. Bartók erken dönem düzenlemelerinde, eserlerinin kaynakları hakkında olabildiğince fazla bilgi vermeye çalışırken, keman rapsodilerinde bundan kaçınmıştır ve biz yalnızca kesin detaylardan faydalanarak kaynakları hakkında tahminde bulunabiliyoruz. Bu detaylar bize, B. Bartók'un keman rapsodilerinde kullandığı dansları köylü kemancıardan topladığını göstermektedir. Bundaki amacı, yeteneği ve repertuarı ile B. Bartók'u şaşırtan köylü kemancıların icralarını gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlamasıdır. Bu amaçla B. Bartók, köylü kemancıların orjinal kayıtlarını dinlemesi için Szigeti'ye ısrar etmiştir ve çalmak isteyen her kemancıya da rapsodileri orjinaline uygun icra etmelerini tavsiye etmiştir. Her iki Rapsodinin formu yavaş – hızlı biçimindedir. Bu form B. Bartók'a, Liszt'in Macar Rapsodilerinden miras kalmıştır. B. Bartók'un kullandığı melodilerin kökeni, iki tanesi hariç Romanya'dır. Rapsodiler halk melodilerine sadık kalınarak bestelenmelerine rağmen, düzenlemeleri daha basitdir. B. Bartók, rapsodilerini adadığı keman virtüözlerini memnun edebilmek için solo keman partilerine büyük emek harcamıştır. Her iki rapsodi de kemanın virtüözitesini

sergilemekle beraber, B. Bartók'un kendisi için bestelediği piano partileri aynı derecede önem taşımamaktadır. Piano kemana zıt bir karakter yerine, onu tamamlayıcı ve taklit edici bir yapıdadır. Rapsodiler 1938 yılında besteleyeceği ikinci keman konçertosuna zemin oluşturmuştur. B. Bartók, birinci rapsodi için iki farklı kapanış (coda), ikinci rapsodi için ise, Szekely'ye göre, on yıldan fazla bir süre içinde dört yada beş farklı kapanış bestelemiştir.

6. KEMAN DUOLARI

B. Bartók 1931 yılında yeni düzenlediği halk şarkılarından faydalanarak, 44 adet iki keman için duo besteledi. B. Bartók'un eseri bestelemesinde Alman keman pedagogu Erich Doflein'e duyduğu saygı önemli rol oynamıştır. Aralık 1930'da E. Doflein, B. Bartók'tan "For Children" adlı eserinin önemli bölümlerini iki keman için uyarlamak için izin ister, ancak bunun yerine B. Bartók iki keman için yeni duolar bestelemeyi tercih eder. B. Bartók duoların teknik gereklerini ve düzeltmeleri yapmak üzere E. Doflein ile birlikte çalışırlar. 1932 yılında 32 adet duo, kolay ve orta düzey keman parçaları olarak, birinci cilt halinde yayınlandı. 44 duonun tamamı ise bir sene sonra, B. Bartók'un yayın evi olan Universal Edition tarafından yayınlandı. B. Bartók'un duoları besteleme sebebi "For Children"ı besteleme sebebiyle aynı olup, genç müzisyenlere halk müziklerini sade ve basit bir şekilde sunmaktır. Bu sayede B. Bartók, kolay örnekler ile halk melodilerinin nasıl armonize edilerek çok seslendirileceğini göstermektedir. Onun fikirleri, cümle yapısı ve temanın gelişimi yönünden açık şekilde kendini ortaya koyarak, B. Bartók'un eğitimci derlemeciliğini sergilemektedir. 44 duonun melodilerinin çoğunluğu Romen, Macar ve Slovak şarkılarından gelmektedir. Yalnızca 38, 39, 42 ve 44 numaralı duolar enstrumantal melodiler olup, 38 ve 44, Romen kökenli, 39 ve 42 ise B. Bartók'un ilişki kurduğu Sırp ve Arap kültürlerindedir.

7. BÉLA BARTÓK BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSUNUN ORKESTRA PARTİSYONUNDAN ÇALGISAL DAĞILIMININ İNCELENMESİ

B. Bartók birinci keman konçertosunda ikili orkestra kullanmıştır. İkili orkestranın geleneksel çalgı dağılımı, 2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarinet, 2 Fagot, 2 veya 4 Korno, 2 Trompet, 2 Trombon, tercihe göre Timpani, Arp, Piano ve Yaylı Çalgılardan oluşur. B. Bartók bu eserinde geleneksel yapıdaki orkestra kullanımının yanı sıra, renk çalgılarına da (Korangle, La Bas Klarinet) yer vermiştir (Şekil 1).

Dedicated to Steffi Geyer
VIOLIN CONCERTO N° 1

BÉLA BARTÓK
(Op. posth.)

I

Andante sostenuto (♩ = 72-78)

Flauti I, II
(II anche Piccolo)

Oboi I, II

Corno Inglese

Clarinetti I, II
in La
(II anche Cl. Basso)

Fagotti I, II

I, II
Corni in Fa
III, IV

Trombe I, II
in Sib

Tromboni I, II
& Tuba

Timpani

Batteria

Arpe I, II

Violino Solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Andante sostenuto (♩ = 72-78)
poco cresc.

Şekil-1

8. BÉLA BARTÓK BİRİNCİ KEMAN KONÇERTOSUNUN MÜZİK VE ÇALMA TEKNİĞİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Klasik bir konçerto formunda olmayan B. Bartók birinci keman konçertosu, iki bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm solo kemanın sunduğu yedi ölçülük ana tema ile başlar. Bu temanın içinde bulunan ritim, aralık ve motif yapıları, bölümün sonuna kadar benzer kullanımların yanı sıra, çeşitli kontrpuan teknikleri ile çeşitlendirilerek sunulmaktadır. Bu anlamda yedi ölçülük ana tema, bütünü oluşturan çekirdek yapıdır. Birinci bölüm üç ana bölmeden oluşan bir bölümdür. Bölmeler kendi içlerinde yapı ve uzunluk yönünden farklılıklar sergilerler. Birinci bölme ilk tematik figürlerin sunulduğu orta kısalıkta bir bölmedir. Bölümün tamamında karşımıza çıkan birinci tema motifleri, birinci bölmenin ilk yedi ölçüsünde solo keman tarafından duyurulmaktadır. İkinci bölme, bölümün en geniş ve yoğun bölmesidir. Bunun sebebi, birinci temanın içinde sunulan aralıkların, orta bölmede farklı perdelerden, farklı ses alanlarından (*register*) ve farklı orkestrasyon planları ile çeşitlendirilerek sergilenmesidir. Üçüncü bölme ise bölümün en kısa bölmesidir. Köprü ile gelen birinci tema, aynı perde de, ancak bir oktav tiz ses alanından tekrarlanır. Yedi ölçülük kapanış grubu ile bölüm biter.

İkinci bölüm Rondo formundadır. İkinci bölümün birinci bölüme atıfta bulunan bir yapısı vardır. Varyasyon tekniği her iki bölümde de görülmektedir. Bu çerçevede birinci bölümün ana tema yapısının, ikinci bölüm içerisinde yalnızca ritmik ve armonik yönden değil, keman çalma tekniği ve kompozisyon tekniği yönü ile de genişletildiği görülmektedir. İkinci bölüm üç ana bölmeden oluşmaktadır. Bölmelerin sıralanışı şu şekildedir: (ABACABA). İkinci bölümün ana teması, birinci bölümdeki üretici motifden kaynaklanan bir yapıya sahiptir ve kırık arpejler ile ortaya çıkmaktadır. Bu yapı ekseninde dönen diğer temaların rondo formunun yapısal özelliklerini taşıdıkları görülmektedir. İkinci bölüm, ölçü sayısı olarak birinci bölümün yaklaşık üç katıdır.

8.1. BİRİNCİ BÖLÜM

Birinci bölüm “Andante Sostenuto”(orta ağırlıkta, seslerin değerini belirterek)dur. Ölçü birimi 6/8’lidir. Bölüm, bestecinin belirttiği gibi (sekizliğe=72-76 metronom) vurmak gerekmektedir.

(1. - 16.) müzik yönünden incelenmesi

Bölümün ana teması toplam 7 ölçüden oluşmaktadır. Bu 7 ölçü içerisindeki ilk 3 ölçü üretici motif özelliği olan bir yapıdadır. Üretici motif eserin hem birinci hem de ikinci bölümündeki bütünü oluşturan parçaların hareket noktası ve kaynağıdır. Aynı zamanda ana tema yapısının armonik yönden ele alındığında politonal bir tını taşıdığı görülmektedir. Ancak bu politonal yapı içerisinde ana temanın dördüncü ölçüsünde pentatonik bir yapı sergilemektedir. Buradan yola çıkılarak ana temanın iki karakterli olduğu ve bu karakterlerin politonal ve modal tınlar içerisinde bölüşüldüğü görülmektedir (Şekil-2).



Şekil-2

8. ölçüden itibaren üretilmiş motifler, ritmik değişiklikler, arpej yada kırık arpej gibi farklı yapılarda sunulmaktadır (Şekil-3).

8. ölçü

Şekil-3

Bölüm solo kemanın dramatik tınılarıyla başladıktan sonra, 7. ölçünün son vuruşundan itibaren, birinci keman grubunun müziğe katılımıyla hem eşlik yapısının girişini hem de üretici motiflerin izlerini solo keman ve birinci keman grubunda işitilmektedir. Eşlik yapısında ana temadan farklı bir motif yapısı görülmektedir. Bu yapı daha sonra bölümün içerisinde ön planda tematik bir öge olarak işitilecektir.

(1.- 16.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

Birinci bölümün ilk 7 ölçüsü solo keman tarafından çalınmaktadır. Bölümün çekirdeğini oluşturan 7 ölçülük tema, duygusal bir ifade ve solistik bir piano nüans içerisinde çalınmalıdır. İlk ölçüye re telinde çekerek başlanması ve do diyeze kadar sesde doğal bir artış düşünülmesi önerilir. Gelineen nüans korunarak do diyezde yayın itilmesi ve 2. ölçünün birinci vuruşundaki re ve si seslerinde yay tekrar çekilerek, fa diyeze kadar sesin doğal bir şekilde azaltılması uygun olur. İlk 2 ölçüdeki sesin doğal yükselişi ve azalışında, yayın yumuşak ve geniş kullanılması önerilir. İlk 2 ölçüdeki nüans yapısı, 3. ölçüde uygulanmalı ve 4. ölçünün ilk sesine yay topuğa kadar kullanılarak gelmelidir. 4. ölçünün ilk sesi olan si vibrato ile belirtilmesi ve re diyezden itibaren yay itilerek

crescendo yapılması uygun olur. 5. ve 6. ölçüler de kemancı, sol telinde lirik bir ifade yakalamaya çalışmalıdır. Bu iki ölçü boyunca süren poco crescendo ile yaygın genişletilmesi uygun olur ve ritim biraz geniş düşünülebilir. 7. ölçünün ilk vuruşundaki onaltılıklar için yay topuğa kadar kullanılmalı ve la sesi yay ve vibrato ile vurgulandıktan sonra yaygın basıncı dengeli bir şekilde azaltılarak ölçünün ikinci vuruşuna piano nüans ile devam edilmesi gerekmektedir. 7. ölçünün ikinci zamanında orkestra girmektedir. Solo keman yedinci ölçüde uzatmaya başladığı sesi, dalgalanma yapmadan sekizinci ölçünün birinci zamanına kadar uzatır . Orkestranın girişiyle başlayan ve 16. ölçüye kadar süren keman ile orkestra arasındaki dialog, çift piano nüans da, özellikle yay ve tel değişimleri legato ve aksansız çalınarak devam etmesi uygun olacaktır.

(17. – 34.) müzik yönünden incelenmesi

17. ölçüde, birinci keman ikinci gruba gelen ana temayı aynı seslerden, solo keman ise bir sonraki ölçüden itibaren farklı ton merkezinden gölgesi gibi takip eder (Şekil-4).

Şekil-4

18. ölçüden itibaren solo kemanın ana temayı ritm ve farklı ses aralıkları şeklinde çeşitlendirerek orkestraya eşlik ettiği görülmektedir.

(17. - 33.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

17. ölçüsündeki apajetür si bemol seslerinin vibrato ile belirtilmesi önerilir. 18. ölçüde ana temanın çeşitlendirilerek solo keman tarafından duyurulması nedeniyle, bölümün ilk iki ölçüsündeki yay kullanımı ve nüans 18. ve 19. ölçülere uygulanabilir. 20 ile 24. ölçüler arasında kemanın yumuşak bir ton yakalayabilmesi için yayın baskısız ve geniş kullanılması uygun olur. 24. ölçüden itibaren ana temanın 5. ve 6. ölçülerindeki ritmik yapı kemanda yeniden başlar. 25. ölçüdeki crescendo için yay kullanımı genişletilmeli ve 26. ölçüdeki forteye ulaşıldığında cümlenin zirvesi olan si bemol tek yay ve vibrato ile belirtilerek çalınmalıdır. 27. ölçüde başlayan diminuendonun 28. ölçüdeki çift pianoya kadar ulaşabilmesi için yayın basıncı azaltılarak tuşeye yaklaşılması önerilir. 30. ölçünün zaman başlarının vibrato ile belirtilmesi ve 31. ölçüdeki senkopun biraz sıkıştırılarak çalınması uygun olur. 32. ve 33. ölçülerdeki bağlı sesler giderek genişleyerek çalınmalı ve 33. ölçünün son vuruşundaki ritardando hazırlanmalıdır.

(34. - 40.) müzik yönünden incelenmesi

34. ölçüde ana temanın kısaltılmış şekli, obua, korangle, bas klarinet ve fagot tarafından aynı sesler ve birer oktav aralığından işitilir (Şekil-5).

34.ölçü

Şekil - 5

Burada vurgulanmak istenen üretici motiflerin belirgin şekilde hatırlatılmasıdır. Bölümün başından 41. ölçüye kadar kromatik malzemenin desteklediği çoktonlu (politonal) yapılar işitilmektedir.

(34. – 40.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

Solo keman altı ölçü sürecek ritmik ve müzikal bir gelişmeye 34. ölçüde başlar ve crescendo moltonun yardımıyla, 40. ölçüdeki espresivo molto çift forte nüansa ulaşır. Ses aralıklarının açıklığı ve tiz ses aralığında yarım tonların kullanılmış olması çalma yönünden zorluk oluşturur. 40. ölçü bölümün ifade yoğunluğu açısından keman ve orkestranın ulaştıkları birinci zirvesidir. Yorumcu ölçüdeki her sesi aynı güç ve ifade ile çalmalıdır. Bunun için, ayrı ve bağlı seslerde geniş yay kullanılması ve her sese sıkı vibrato yapılması önerilir.

(41. - 45.) müzik yönünden incelenmesi

40. ölçüden itibaren açık bir çoktonlu yapı yaylı çalgılarda duyulur. Bu yapının, kendisini üretici motiflerin yaylı çalgılar grubunda divisi olarak geliştirdiği görülür (Şekil-6) 40. ölçü

The image shows a musical score for measures 40 and 41. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments including strings, woodwinds, brass, and voice. Measure 40 is marked 'poco f' and 'pp'. Measure 41 is marked 'p' and 'pp'. The score shows a dynamic shift from forte to piano in measure 41, with a 'div.' (divisi) marking for the strings. The score is labeled 'Şekil-6' and '40. ölçü' and '41. ölçü'.

Şekil-6

(41. - 45.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

41. ölçünün birinci zamanında keman ve orkestra subito pianoya düşerek 40. ölçüdeki yoğun atmosferin tam tersi bir ifadeye bürünürler. Yorumcu 40. ölçünün son sesini, geldiği nüansı düşürmeden iterek çalması ve 41. ölçünün birinci vuruşunda kökte olmasına karşın yayın basıncını tamamen alarak çok yumuşak bir ses ile başlaması uygun olur. 41. ölçünün ikinci zamanından itibaren çift piano nüansa inilmesi ve yayın geniş ancak baskısız kullanılması önerilir. 41. ölçüden 44. ölçünün ikinci zamanına kadar aynı nüans içerisinde keman ve orkestranın dialoğu devam eder. Yorumcu zaman başlarındaki noktalı dörtlük notalarda ses kaybetmemeli ve bağlı notaları gereğinden fazla çalmamalıdır. Böylece dengeli ve melodik yapının istediği ifade yakalanabilir. 44. ölçünün son zamanında başlayan crescendo, 45. ölçüde orkestranın da katılımıyla artarak devam eder ve 46. ölçüdeki çift forteye ulaşır. Bu nüansın çıkarılabilmesi için,

onaltılık notaların iki bağlı, sekizliklerin ayrı yay ile ve giderek yayın genişletilerek çalınması önerilir.

(46. - 57.) müzik yönünden incelenmesi

46., 47. ve 48. ölçülerde çekirdek motif sırasıyla la, fa diyez ve re seslerinden arka arkaya iştilir. 46. ölçüde başlayan esas üretici motif solo kemanda gelirken, yaylı çalgılardaki eşlik yapısını tahta ve bakır üflemeli çalgıların desteklediği görülür (Şekil-7).

46.ölçü

The image shows a musical score for measures 46-57. The score is written for VI. Solo, VI. I, VI. II, Vln., Vcl., and Cb. The VI. Solo part is the main melodic line, starting with a motif in measure 46. The other parts provide accompaniment. Dynamics include 'cresc. molto', 'f', 'p', and 'div.' (divisi). A box labeled '46.ölçü' points to the first measure of the VI. Solo part.

Şekil-7

Armonik yönden müziğin temel yapı taşı olan politonal eşlik yapısının, solo kemanın ses rengini kapatmadığı iştilir. 46. ölçüdeki ana üretici motifin, ölçünün ikinci zamanındaki gelişimi ritmik yönden küçültülerek farklılaştırılmıştır. 54. ölçüye kadar motif yapılarının geliştirilmesiyle devam eden müzik, 54. ölçüden itibaren yeniden ana motife döndüğü görülür (Şekil-8).

54.ölçü

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- C.I.**: Clarinet in C, first part.
- Cl. I, II in La**: Clarinet in B-flat, first and second parts.
- Fag. I, II**: Bassoon, first and second parts.
- Timp.**: Timpani.
- Vi. Solo**: Violin Solo part.
- Vi. I**: Violin, first part.
- Vi. II**: Violin, second part.
- Vcl.**: Violoncello.
- Vo.**: Voice.
- Cb.**: Contrabass.

Key musical markings and dynamics include:

- pp dolce**: Pianissimo dolce (very soft, sweet).
- pp**: Pianissimo (very soft).
- zornore**: A specific performance instruction.
- div.**: Diviso (divided).
- unis.**: Unisono (unison).
- non div.**: Non diviso (not divided).
- ff**: Fortissimo (very loud).
- mf**: Mezzo-forte (moderately loud).
- p**: Piano (soft).

B. & H. 18502

Şekil-8

7. ölçüde birinci kemanlara gelen eşlik yapısının, 57. ölçüden itibaren koranglede tematik malzeme olarak geldiği görülmektedir (Şekil-8 ve 9).

(46. - 57.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

46., 47. ve 48. ölçüler bölümün ifade yoğunluğu olarak ikinci zirvesini oluştururlar. Orkestra forte ve yoğun orkestrasyon ile kemana eşlik eder. Her üç ölçüdeki yedili akorlar farklı seslerden tekrarlanır. Yorumcu tutkulu bir ifade ile akorun her sesini ayrı yay ile çalması ve akorun son sesini vibrato ile belirtilmesi uygun olur. 46. ve 47. ölçülerinin ikinci zamandaki son iki onaltılık da nüans azaltılarak, motifin tekrarlanışına nüans ve ifade olarak hazırlanmalıdır. 50. ölçüde başlayan ve 54. ölçüdeki çekirdek motife kadar süren sempre forte nüans korunması için, yayın legato ve biraz köprüye yakın kullanması önerilir. Yorumcu 54. ve 58. ölçüler arasındaki çekirdek motifi, sol telinde tutkulu bir ifade ile çalmalıdır. 58. ölçüdeki apajetürün çift forte çalınabilmesi için topuğa gelinmeli ve uzayan si sesi için yay ekonomik kullanılarak, ses decresendo ile birlikte doğal şekilde azaltılmalıdır.

(58. - 71.) tutti

57. ölçüde eşlik yapısı korangle tarafından işitilmekte ve timpani ilk kez müziğe dahil olmaktadır (Şekil-10).

The image shows a musical score for measures 57-71. The score is written for four parts: C.I. (Violin I), C.I. I.II (Violin II), Fag. I.II (Bassoon), and Timp. (Timpani). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A callout box labeled '57.ölçü' points to the first measure of the section. The score ends with a 'p' (piano) dynamic marking.

Şekil-10

72. ölçüye kadar devam eden bu yapı içinde birinci kemanlarda ana temanın çağrışımları ile ana temanın içindeki diğer motiflere geçiş yapılır (Şekil-9).

(72. - 80.) müzik yönünden incelenmesi

Fa bemol eksenli gelen üretici motif, yaylı çalgıların eşliği ile desteklenmektedir. Bununla birlikte üflemeli çalgılarda klarinet ve fagot'un ilk 7 ölçü içerisinde sunduğu motiflerle katkıda bulunduğu duyulur (Şekil-11).

8

Fl. I. II

Ob. I. II

Cl. I. II
in La

Fag. I

Cor. I
in Fa

Vi. Solo

Vi. I

Vi. II

Wie.

Vc.

Cb.

72.ölçü

Tempo I

pp

mf

pp

pp

6

riten.

Tempo I

p

senza sord.

p

senza sord.

p

senza sord.

p

senza sord.

p

senza sord.

p

senza sord.

p

75.ölçü

poco agit.

Cl. I
in La

Fag. I

Vi. Solo

Vi. I

Vi. II

Wie.

Vc.

Cb.

cresc.

p

B. & H. 18502

Şekil-11

75. ölçünün ikinci zamanında gelen motif tersden inici olarak solo kemanda iştilir. Bu yapı bir sonraki ölçünün ilk zamanında kontrabas ve violonselde sol bemol eksenli, bir sonraki ölçüde ise mi bemol eksenli geldiği iştilir. 75. ölçüde başlayan poco agitato içerisinde ana motifin inici olarak tersden duyurulduğu, bununla birlikte yaylı çalgılardaki eşlik yapısının giriş bölümündeki motiflerden oluşturulduğu görülmektedir (Şekil-12)

77. ölçü

9

The image shows a musical score for measures 77-80. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. I, II; Ob. I, II; Cl. I, II; Bassoon; Horns (I, II); Trumpets (I, II); Trombones (I, II); Violin Solo; Violin I, II; Viola; Violoncello; and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *pp cresc.*, *p cresc.*, *mf cresc.*, and *(sempre cresc.)*. There are also tempo markings like $(♩ = 80)$. A box labeled '77. ölçü' with an arrow points to the beginning of the score. A circled number '7' is placed above the staff for the Violin Solo part. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Şekil-12

(72. - 80.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

14 ölçü süren tuttinin ardından keman ana temanın ilk üç ölçüsünü fa bemol ekseninden duyurur. Bölümün ilk üç ölçüsündeki nüans yapısının bu üç ölçü içinde uygulanması uygun olur. Poco agitato ile birlikte cresendonun yapılabilmesi için, yaya baskı uygulamak yerine hızlı ve geniş kullanılması önerilir.

(81. - 84.) tutti

4 ölçü boyunca, geçiş içerisinde işlenen bütün materyellerin, tahta ve bakır üflemeler ve yaylı çalgılar tarafından seslendirildiği görülmektedir (Şekil-13).

85.ölçü

10

poco rit.

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II
in La

Fag. I, II

III
Cor.
in Fa

III, IV

Tr. I, II
in Sib

Trb. I, II

Tuba

Tria.

poco rit. Tempo I

VI Solo

VI. I

VI. II

Vlc

Vc

Cb

B. & H. 18502

Şekil-13

(85. - 104.) müzik yönününden incelemesi

85. ölçüde ana temaya götüren altı ölçülük bir yapı görülür(Şekil-13). 91. ölçüde eserin kapanışı giriş bölümündeki ana motifin duyurulmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Ana motifin daha önceki duyuruluşlarından farklı olarak renk çalgısı olarak kabul edilen iki arp iştilir (Şekil-14).

The musical score for Figure 14 consists of eight staves. The top two staves are for Arpa I and Arpa II. The VI. Solo part is on the third staff. The VI. I and VI. II parts are on the fourth and fifth staves. The Vio. part is on the sixth staff. The Vc. part is on the seventh staff. The Cb. part is on the eighth staff. The score is marked 'sempre pp' and 'unio.' in several places. A box labeled '8' is placed above the VI. Solo part. An arrow points to the 91st measure, labeled '91.ölçü'.

Şekil-14

Kapanış içerisinde kornunun ana fikri duyurmasına karşı cevap olarak 98. ölçüde solo keman çekirdek motifi fa diyez eksenli olarak duyurur. Solo kemandaki çekirdek motifin üzerine sırasıyla Korno, Oboe, Klarinet ve Fagot birlikte eşlik ettiği görülür. Bölümün bitiş noktasında orkestranın üç piano nüansı ile uzun sesi uzatırken, keman çekirdek motifi başlangıç ekseninde iki oktav yukarıdan duyurur (Şekil-15).

98.ölçü

13

affacca

Şekil-15

(85. - 104.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

85. ölçüde kemanın tiz ses alanındaki sol sesine çekerek başlayarak ölçünün son iki sekizliğini itmesi uygun olur. Burada dikkat edilmesi gereken, çift piano nüansın yapılabilmesi için yayın çok hafif ve biraz tuşa yakın çekilmesi uygun olur. 89. ve 90. ölçülerde keman tutkulu bir ifade ile çalmalıdır. Bu ifadenin çıkarılabilmesi için, her tekrarın öncekinden farklı bir pozisyonda çalınması önerilir. 91. ile 98. ölçüler arasında

keman bölümün ana temasını arpların eşliğinde son kez çalar. Kapanışa uygun olarak son ölçüler dokunaklı bir ifade ile çalmalıdır.

8.2. İKİNCİ BÖLÜM

İkinci bölüm “Allegro giocoso”dur (çabuk,neşeli). Ölçü birimi 4/4’tür. Bestecinin belirttiği gibi (dörtlüğe =120-132 metronom) vurmak gerekmektedir.

(1. - 56.) müzik yönünden incelenmesi

İkinci bölüm biçimsel yönden ele alındığında, ana üretici motifin, birinci bölümdeki ana üretici motifden kaynaklanan bir yapıya sahip olduğu, kırık arpej, farklı ritmik ve armonik yapıda ortaya çıktığı görülmektedir (Şekil-15).



Şekil-15

Solo keman İlk dört ölçüde, Birinci bölümün ilk ölçüsündeki majör yedili akorunu anımsatmaktadır. 5. ve 6. ölçülerdeki solo kemanın üflemeli çalgılar ile olan diyalogu ilk bölümdeki doku ile uyuşmaktadır. Armonik olarak çokluakorlar ile desteklenmektedir (Şekil-16).

II

Allegro giocoso (♩ = 120-132)

Ob. I, II

Cl. I, II in La

Fag. I, II

VI. Solo sul G

VI. II

Vio. div. anis.

Vo. div.

Cb.

VI. I p

Ob. I, II tr

Cl. I, II in La

Fag. I, II

VI. Solo p

VI. II mf

Vio. mf

Vo. mf

Şekil-16

14. ölçüde tekrar ana temaya bağlanmadan önce solo kemanda kadans yapısı görülür. Bu yapı karakter yönünden ana temaya geçiş görevi üstlenir. 14. ölçüde 4 notalık üretici motifin bir ölçü daha genişleyerek sergilendiği görülür (Şekil-17).

15

The musical score for page 15 consists of two systems. The first system includes staves for Fag. I, II; Cor. I, II; VI. Solo; VI. I; VI. II; Vla.; Vo.; and Cb. The solo violin part (VI. Solo) is marked *cresc. molto* and *mf*. The second system includes staves for VI. Solo; VI. I; VI. II; Vla.; Vo.; and Cb. The solo violin part is marked *(veioce)*, *(non ritard.)*, and *poco sf*. A 14-measure phrase is indicated by a bracket and labeled "14.ölçü". The solo violin part also includes *pizz.* (pizzicato) markings. The other instruments (VI. I, VI. II, Vla., Vo., Cb.) are marked *pizz.* and *arco* (arco) with *pp* (pianissimo) dynamics.

Şekil-17

A temasının 1. bölümünün 2. ölçüsündeki motif, yine A temasının 2. bölümünde 2 ölçü genişleyerek kendisini gösterir. 20. ölçüde solo kemanın sekiz ölçü boyunca, bölümün 2. ölçüsündeki motifi genişletilerek çaldığı işitilir (Şekil-18).

The image displays a musical score for 'Allegro giocoso' (♩ = 120-132). The score is divided into two systems. The first system includes staves for VI. Solo, VI. I, VI. II, Vla., Vo., and Cb. The second system includes staves for VI. Solo, VI. I, VI. II, Vla., Vo., and Cb. The score features various dynamics (f, poco sf, piz., pp, cresc.) and performance instructions (sul G, arco, unis. arco, piz., div., arco). A box labeled '20.ölçü' highlights a specific measure in the VI. Solo staff.

Şekil-18

Aynı zamanda 5. - 7. ölçülerdeki ritmik motifleride içerisinde barındıran yapı, A temasının 3. bölümünün 53. ölçüsünde işitilir. İkinci bölümün A temasının kapanışı orkestra tarafından hazırlanır. 57. ölçüsünde solo kemanın mi sesi ile ikinci bölümün A teması kapanır (Şekil-19).

53.ölçü

Fl. I. II

Ob. I. II

Cl. I. II
in La

Fag. I. II

I. II
Cor.
in Fa

III. IV

Tr. I. II
in Sib

Timp.

Vi. Solo

VI. I

VI. II

Vi.

Vo.

Cb.

poco a

mf

poco mf

57.ölçü

Vi. Solo

VI. I

VI. II

Vi.

Vo.

Cb.

poco ritard.

meno allegro e rubato (♩ = 100)

rit. a tempo

f

dolce

PPP

PPP

PPP

PPP

PPP

div.

div.

Şekil-19

(1. - 56.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

1. ölçü forte dörtlük notalardan oluşmaktadır. Yorumcu her bir dörtlüğü geniş yay kullanarak ve aksan vererek çalması uygun olur. 2. ölçünün birinci zamanındaki sf topukta çalınması ve uzun ses de nüans düşürülmemesi önerilir. Üçüncü zamanın başındaki çarmaya yay ile aksan vermek uygun olacaktır. 3. ölçüdeki sekizlik ve onaltılıkların arasının kesik çalınması uygun olur. 4. ölçüdeki sf topukda çalınmalı ve nüans düşürülmemelidir. 5. ve 6. ölçülerdeki sf'lar iterek geldiği için, yayın itilirken teli ısırması önerilir. 7. ve 8. ölçülerde, 3. ölçüdeki ritmik yapının aynısı vardır ve aynı şekilde çalınması uygun olacaktır. 1. ölçüden 9. ölçüye kadar, 8. ölçünün son zamanı hariç sol telinde çalınması reng ve nüans bütünlüğü için önerilir. 8. ölçünün son zamanında başlayan altılamalardan oluşan yapıda zaman başındaki bas sesler vibrato belirtmeli ve tiz ses alanına çıkarken molto crescendo ile ff ulaşılabilmesi için yayın giderek köprüye yaklaştırılması, telleri birbirine yakın düşünerek ve yayı genişleterek çalması uygun olur. 10. ölçünün son iki zamanındaki ff sol de aksan verilmeli ve nüans düşürülmemelidir. 11. ölçüdeki seslerin nüansının düşmemesi için yayın alt yarısında çalınması önerilir. 12. ve 13. ölçülerdeki kromatik hareketin ilk ölçüsünün glisando, ikinci ölçüsünün ise duate ile çalınması uygun olacaktır. Bu iki ölçüde yayın zıplattılması ancak ses kalitesini kaybetmemek için telden uzaklaşılması önerilir. 14. ve 15. ölçüler mf dörtlük notalardan oluşmaktadır. Sesler ilk ölçüdeki ifade ile çalınmalı ancak nüans solistik mf olmalıdır. 16. ve 18. ölçülerin zaman başlarındaki sf'ler topukta çalınması ve uzayan seslerde nüansın düşürülmemesi uygun olur. 17. ve 19. ölçülerde crescendo yapması pasajın daha iyi duyulmasına yardım edecektir. 20. ile 24. ölçüler arasında tekrarlanan yapıda nüans ile birlikte yayın genişleyip daralması uygun olacaktır. 24. ve 25. ölçülerde zaman başı olan bağ sonundaki seslere yay ile küçük aksan verilerek kesilmesi, müziğin ritmik karakterinin belirginleşmesini sağlayacaktır. 26. ve 27. ölçüler önceki iki ölçüye zıt olacak şekilde legato, 28. ve 29. ölçüdeki bağlı sesler ise 24. ve 25. ölçülerin karakteri ile çalınması önerilir. 29. ve 30. ölçülerdeki akorların noktalı çalınabilmesi için, yayın üç teli birden çekmesi, poco ritardando ile birlikte akor kırılışlarının genişlemesi uygun olur. 31. ölçünün son zamanındaki sol sesi geniş yay ve dolu vibrato ile çalınmalı, 32. ölçünün ilk vuruşundaki sol sesine topukta aksan ile başlanması sf'nin yapılabilmesini sağlayacağı için önerilir. 34. ölçüdeki piano

için yayın üst yarısında kalınmalı, 35. ölçüde yayın basıncı arttırılarak crescendo ile forteye ulaşılması önerilir. 35. ve 36. ölçülerdeki noktalı sekizlik ve onaltılık notaların ayırık çalınması ve sf^oye kadar yayı genişleterek crescendo yapması uygun olur. 36. ölçünün son zamanında başlayan ve dört ölçü sürecek onaltılık gruplar topukta, zaman başlarına yay ile aksan verilerek çalınması uygun olur. 41. ve 42. ölçülerdeki noktalı sekizlikler ve onaltılıklar önceki benzerleri gibi ayırarak, ilki sol telinde ikinci ise re telinde çalınması önerilir. 43. ve 44. ölçüler önceki benzerleri gibi 45. ile 48. ölçüler arasında bağlı onaltılıklar ise legato ve crescendo ile birlikte yay genişletilerek, 48. ölçünün birinci vuruşundaki sol sesi güçlü ve parlak çalınmalıdır. 54 ile 57. ölçüler arası, bölümün 3. ve 5. ölçülerinin tekrarı olması nedeniyle çalma tekniği yönünden aynı şekilde çalınmalıdır.

(57. - 91.) müzik yönünden incelenmesi

57. ölçüde rondo formunun B bölmesine geçildiği duyulur. Bu ölçüde kemanın orkestra eşliğinden sonra yalnız kalması, hem orkestra hem solo keman için küçük bir soluklanma yeridir. B bölmesinin ilk altı ölçüsünden sonra B bölmesinin ana fikri bir oktav yukarıdan çeşitlendirilerek iştilir (Şekil-20).

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring two systems of staves. The first system includes staves for VI. Solo, VI. I, VI. II, Vle., Vo., and Cb. The second system includes staves for Fl. I, II, Ob. I, O. I., Cl. I, Cor. I, and a second VI. Solo system with VI. I, VI. II, Vle., Vo., and Cb. The score is marked with various tempo and dynamic instructions. The first system begins with 'poco ritard.' and 'Meno allegro e rubato (♩ = 100)', followed by 'rit.' and 'a tempo'. Dynamic markings include 'f', 'p dolce', and 'ppp'. The second system is marked 'rit.' and 'a tempo (ma più quieto, ♩ = 84)'. A rehearsal mark '13' is present in both systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Şekil-20

68. ölçüden itibaren orkestrasyonun içerisine iki arpın girmesiyle ve flütün arpa desteklemesiyle müziğin zenginleştiği görülmektedir (Şekil-21).

68.ölçü

24

rit. - - - a tempo
(♩ = 88-92)

Fl. I, II

Cl. I
in La

Cor. I
in Fa

Arpa I

Arpa II

Vi. Solo

Vi. I

Vi. II

Viol.

Vo.

Cb.

p *grazioso* *ppp* *p*

Şekil-21

Üçlemelerin oluşturduğu solo keman ve orkestra arasındaki dialog, bir ezgi hattının paylaşımını gösterir. 75. ölçüden itibaren, 68-74 ölçüler arasındaki yapının karakter yönünden benzer, armonik yönden farklı şekilde geldiği iştilir. 57. ölçüden 68. ölçüye kadar B bölümünün birinci periyodu, 68. ölçüden 83. ölçüye kadar ikinci periyodu olarak nitelendirilebilir. B bölümünün ikinci periyodu kendi içinde 5 parçaya ayrılır. 68 – 74 birinci periyod, 75 – 78 ikinci periyod, 79 – 82 üçüncü periyod, 83 – 85 dördüncü periyod, 86 – 90 beşinci periyod olarak bölünür. Periyodlar arasındaki ortak benzerlik 4/4 ölçü birimi içerisinde 12/8 lik ölçüyü anımsatır şekildedir (Şekil-22,23,24).

75.ölçü

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for woodwinds: Flute I and II, Oboe I, Clarinet I in La, and Bassoon II. Below these are the harp parts (Arpa I and II). The bottom staves are for strings: Violin Solo, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulation. A specific measure, 75, is highlighted with a box and labeled '75.ölçü'. Other measure numbers, 14 and 24, are also marked. The score shows a complex interplay between the solo violin and the orchestra, with various rhythmic and harmonic patterns.

Şekil-22

(57. - 91.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

54. ve 55. ölçülerdeki ritmik yapı, bölümün 6. ve 7. ölçülerinin tekrarı olmasından dolayı aynı şekilde çalınmalıdır. 55. ölçüde başlayan poco a poco ritardando ile yay genişlemeli ve 56. ölçünün üçüncü zamanındaki sf için topuğa gelinmelidir. 57. ölçüde mi sesi diminuendo ile 57. ölçüdeki tempo değişikliğine bağlanır. 58. ölçüde üçlemelere iterek başlanması ve dörtlük notanın çekilmesi bestecinin istediği nüansın yapılması kolaylaştıracağı için önerilir. 59. ölçünün tamamı itilerek crescendo yapılması 60. ölçününde çekilerek decresendo yapılması uygun olur. 61., 62. ve 63. ölçüler, önceki üç ölçünün farklı seslerden tekları olması nedeniyle aynı yaylar ile çalınması gerekir. 64., 65. ve 66. ölçülerde önceki altı ölçü gibi yayın crescendo ile itilmesi decresendo ile çekilmesi uygun olur. 67. ölçüde yayın üst yarısına gelinerek 68. ölçüdeki ritmik yapıya hazırlanmalıdır. Bu ölçüdeki üçlemelerin zaman başları vibrato ile belirtilmesi uygun olur. 69. ölçüdeki bağlı üçlemede poco crescendo yapılarak 70. ölçünün birinci zaman başındaki mi bemol sesi vibrato ile belirtilmesi önerilir. 71. ve 72. ölçülerdeki üçlemelerin zaman başları vibrato ile belirtilmelidir. 73. ölçünün ilk iki zamanında poco crescendo yapılarak, üçüncü zamanın zaman başındaki si sesi vibrato ile belirtilmesi uygun olur. 74 ile 79. ölçüler arasındaki ritmik yapı aynen devam ettiği için önceki ölçülerdeki ifade aynen korunmalıdır. 79 ile 82. ölçüler arasında üçlemeler, üçlü, altılı ve onlular ile çift ses olarak devam etmektedir. Entenasyon yönünden zorluk içeren bu dört ölçüde, yorumcu pasajı çalarken aralıkların doğruluğuna önem vermeli ve tutkulu bir ifade ile çalmalıdır. 86. ve 87. ölçülerdeki ritardando ile birlikte yay genişletilmeli, 88. ölçüdeki accelerando ile birlikte poco crescendo yapılarak ve 89. ölçüdeki süpriz pp için reng değişimi keskinleştirilmelidir. 90. ve 91. ölçüler bölmenin sonudur ve giderek ağırlaşmayla birlikte

(92. - 153.) müzik yönünden incelenmesi

103. ölçüde A bölmesinin ana temasının sunulmasından önce köprü, fagot, violonsel ve kontrabassın katlamalarıyla başlar. Tempo yönünden *Tempo I* yazması ana temanın gelişini hazırlar. 91 - 92 ve 98 – 99 ölçülerde, bölümün 4 – 7 ölçülerindeki motif yapısı

işlenmektedir. Orkestranın köprü materyallerini sunmasının ardından, solo keman tıpkı 8 -10 ölçülerinde olduğu gibi küçük bir kadans kesiti sunar (Şekil-24).

91.ölçü

po I (quieto $\text{♩} = 112$)

16

poco

Flg. I. II

Vi. Solo

Vo.

Ob.

meno allegro

a tempo

B. & H. 18502

Şekil-24

108. ölçüde bir ölçü boyunca solo keman ve orkestra tarafından susulması, bir sonraki ölçüde gelen ana temanın köprü ile birlikte hazırlayıcısıdır. Bartók'un buradaki amacı form yönünden bölümleri dengelemek ve bölümler arası geçişi daha homojen bir hale getirmek isteğinden kaynaklanmaktadır. Benzer yaklaşım 13. ölçünün sonunda, solo kemanın kadansının bitişin ardından görülmektedir (Şekil-25).

Flg. I, II

VI. Solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vo.

Cb.

108.ölçü

tempo I

Ob. I, II

Cl. I, II
in La

VI. Solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vo.

17

arco

pp

div. arco

pp

arco

pp

Şekil-25

109. ölçüde ana temanın girmesiyle birlikte müzik, eşlik ve solist olarak ikiye bölünmektedir. Bu plan içerisinde solo kemanın hareketleri genellikle üflemleri çalgılar ile desteklenmiş olup, solo kemanın uzun seslerinde yaylı ve üflemleri çalgıların hareketleri işitilmektedir. 122. ölçüde ana temanın tekrar farklı seslerden ve çevrim aralıklar ile duyurulması A bölümü içerisinde temanın çeşitlendirilerek sürdürüldüğünü göstermektedir. 150. ölçüde üflemleri çalgılardaki pedal armonilerine, solo kemandaki ritmik motiflerin eklenmesinin ardından, kemanın en kalın sesinde karakteristik bir etki yaratılarak bölme sonlandırılır (Şekil-26).

150.ölçü

37

The image displays a musical score for measures 148, 149, and 150. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Pico., Fl. I, Ob. II, C. I., Cl. I. II in La, Fag. I. II, Cor. I. II in Fa, VI. Solo, VI. I, VI. II, Vio., and Vo. The time signature changes from 4/4 to 3/4 at the start of measure 150. A label '150.ölçü' with a downward arrow points to the beginning of measure 150. The Vio. part has a 'div.' marking at the beginning of measure 150. The Vo. part has a 'mf' marking at the beginning of measure 150. The score shows a transition from a 4/4 time signature to a 3/4 time signature at measure 150. The Vio. part has a 'div.' marking at the beginning of measure 150. The Vo. part has a 'mf' marking at the beginning of measure 150.

Şekil-26

(95. - 153.) çalma tekniği yönünden incelenmesi:

95. ve 96. ölçülerdeki bağlı onaltılık hareketlere yayın ortasından iterek başlanmalı, bağın sonu kesilerek sf dörtlük notalar topukta çalınması uygun olur. 97. ölçüdeki noktalı çift sesler teli ısırarak, bağlı notalar legato ve ses kaybetmeden çalınması önerilir. 101. ve 102. ölçüler, 95. ve 96. ölçüler ile aynı şekilde çalınmalıdırlar. 103. İle 108. ölçüler arasındaki çift seslerin birinci ve üçüncü vuruşlarına aksan verilmesi uygun olur. Bağlı ve ayrı yay da çalınan çift seslerin dengeli çıkabilmesi, her iki yay şeklinde de yayın basıncının aynı seviyede olmasına bağlıdır. 109. ölçüdeki dörtlük notalar büyük arşe ve solistik mf ile çalınmalıdır. 110. ölçüdeki fa diyez de sıkı vibrato yapılmalı ve nüans düşürülmeden 111. ölçüye bağlanmalıdır. 111. ölçüdeki nüans'ın yapılabilmesi için yay başta az kullanılmalı, ölçünün ikinci zamanında crescendo için yayın basıncı artırılmalı ve üçüncü ölçüde azaltılması uygun olacaktır. 112. ölçüdeki do diyeze sıkı vibrato yapılması ve nüans düşürülmeden 113. ölçüye bağlanması gereklidir. 112. ölçüde bağlı notalar itilirken yayın basıncı artırılmalı ve ayrı notalar yayın alt yarısında çalınması uygun olur. 114. ölçünün zaman başına sf topukta yapılarak başlanmalı ve iki ölçü bağlı fa sesinde nüans düşürülmemelidir. 116. ölçünün birinci zamanında yay çekilmeli ve si bemol sesine sıkı vibrato yapılması uygun olur. 117. ve 118. ölçülerdeki noktalı sekizlik ve onaltılık notaların aralarının kesik çalınması uygun olur. 119. ve 120. ölçülerdeki bağlı onaltılık hareketlerde crescendo yapılması ve arkasından gelen seslerde yayın az kullanılarak eşit ses dengesine dikkat edilmelidir. 121. ölçüde ritardando ile birlikte yay genişletilmeli ve espressivo bir ifade için bağlı notaların ilk sesine sıkı vibrato yaparak ikinci sesde vibratoyu azaltmak uygun olur. 122. ölçüdeki dörtlükler ayırarak ve giderek yay genişletilerek çalınmalı, 123. ölçünün birinci zamanındaki fa sesindeki nüans altı ölçü boyunca korunabilmesi için, bağlı seslerde yay geniş kullanılmalı ve bağın sonundaki seslerde diminuendo yapılmamalıdır. 129. ile 132. ölçüler arasındaki diminuendoları yapmak için bağlı notaların ilk sesinde yay geniş kullanılıp, sonraki sese az yer bırakılması uygun olur. 132. ölçünün son zamanında başlayan ritmik yapının sonu kısa çalınarak ve küçük aksan verilmesi önerilir. 133. ölçünün son zamanındaki bağlı onaltılıklarda crescendo yapılarak 134. ölçünün birinci ve ikinci zamanlarına aksan verilmesi, üçüncü zamanındaki sf için yayın topukta tele batırılması uygun olur. 135. ölçüde 133. ölçünün

karakteri ile çalınmalı ve 136. ölçüdeki bağlı ve ayrı onaltılık notalarda crescendo yapılarak yayın alt yarısına gelinmelidir. 137. ölçünün birinci ve üçüncü zamanlarındaki sf'lar yayın alt yarısında çalınması ve ölçünün son zamanındaki dört onaltılığın son ikisinin ayrı yay ile çalınarak 138. ölçüye çekerek ve aksan vererek başlanması uygun olur. Ölçünün üçüncü vuruşundaki sf'nin belirgin olması için, ölçünün ikinci zamanında crescendo yapılarak sf'ye ulaşılmalıdır. 139. ölçü bir önceki ölçü ile aynı yay ve nüanslar ile çalınmalıdır. 140. ölçüde zaman başı yay geniş kullanılarak belirtilmeli ve sonraki bağlı onaltılık hareketlerde yayın basıncı artırılarak crescendo yapılması uygun olur. 141. ölçünün birinci zamanındaki noktalı sekizlik için büyük yay kullanılarak f nüans elde edilerek yayın üst yarısına gelmesi önerilir. 141. ve 142. ölçülerdeki piano içerisinde başlayan crescendo ve decresendoların, 142. ölçüde başlayan molto crescendo ile birlikte yayın genişletilmesiyle çalınması uygun olur. 141., 142. ve 143. ölçülerdeki bağlı notaların sonundaki sekizliklerin kesik çalınması molto cresendonun çıkmasına yardımcı olur. 144. ölçüdeki bağlı notalar legato çalınması ve ölçünün son zamanındaki la sesine yay ile aksan verilmesi uygun olur. 145. ölçüdeki onaltılıklar yayın ortasında çalınması ve üçüncü zamanında cresendoya başlanması önerilir. 146. ve 147. ölçülerin birinci ve ikinci zamanlarındaki sekizlik notalarda yay ile aksan verilmeli, üçüncü zamanın başındaki sf topukta çalınmalıdır. 148. ölçünün son iki zamanındaki crescendo decresendo için ayrı yay ile çalınması önerilir. 149. ölçüdeki noktalı sekizlik hareketin topukta yapılması uygun olur. 150. ve 151. ölçüdeki bağlı sesler yayın alt arısında çalınması ve 152. ölçünün başına aksan vererek trile başlanması önerilir.

(154. - 195.) müzik yönünden incelenmesi

150. ölçüde solo kemanın iki ölçü boyunca sol teli üzerinde üç notayı vurgularken üflemeli çalgıların uzun sesleri ve viola ve viyolonsel gurubunun ritmik motifleri 154. ölçüde gelecek olan kromatik hareketlere hazırlık niteliğindedir. Bu dört ölçü içerisinde dikkati çeken viola ve violonsel gurubundaki ritmik motifin ikinci bölümün başındaki ritmik motif ile örtüşmesidir. 154. ölçüde kromatik hareketler ile ve enstrümanların sıralı bir şekilde girmesi ile başlayan yapı, kendi içerisinde A bölmesinin motif hareketlerini daha soyut ve serbest biçimde sergilemektedir (Şekil-27).

kadans karakterli yapı, köprü niteliği taşıyarak 196. ölçüde tutti orkestra ile ana temaya bağlar (Şekil-28,29).

188.ölçü

43

Fl. I. II

Ob. I. II

Cl. in La

Fag. I. II

VI. Solo

VI. I

VI. II

Vle.

Vo.

Ob.

a poco più stringendo

poco a poco più stringendo

div. pizz.

unis. arco

(♩ = 188)

Şekil-28

196.ölçü

↓

44 ritard. al 25 Tem 120

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
in La
Fag. I, II
I, II
Cor.
in Fa
III, IV
Tr. I, II
in Sib
Trb. I, II
Tuba
Timp.
VI. Solo
VI. I
VI. I
Vie. div.
Vc.
Cb.

ritard. al 25 Tempo I (♩ = 120)

Şekil-29

(154. – 195.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

159. ölçüdeki onaltılıklara yayın ortasından başlanması ve 160. ölçünün birinci ve üçüncü zamanları vibrato ile belirtilmesi uygun olur. 161. ölçüdeki decresendo için ölçü iki yayda çalınması, iterken yayın ortasında kalınması önerilir. 162. ölçüden 165. ölçünün üçüncü zamanına kadar olan spicato hareketi yay telden uzaklaşmadan ve tel değişimlerinde aksan yapmadan çalmak uygun olur. 165. ölçünün üçüncü zamanındaki onaltılıkları çekerek, dördüncü zamanındakileri iterek çalmak cresendonun etkili yapılmasını sağlar. 166. ve 167. ölçülerde nüans düşürülmemesi için yay geniş çalınmalı ve noktalı sekizliklere vibrato yapılması önerilir. 168. ölçüde yay başta az kullanılmalı, 169. ölçünün zaman başına kadar yayın basıncı arttırılarak crescendo yapılmalıdır. 169. ölçüdeki noktalı sekizlik onaltılık ile altılama ritminin belirgin çalınması önemlidir. 170. ölçü ile 183. ölçüler arasındaki ritmik yapı önceki dört ölçünün tekrarı olmasından dolayı aynı yay tekniği ve ifade ile çalınmalıdır. 184. ve 185. ölçülerdeki noktalı sekizlik ve onaltılıkların, ilk onaltılık çekilerek ayrı çalınması hariç, bağ içinde keserek çalınması uygun olur. 185. ölçüden 190. ölçünün ikinci vuruşuna kadar süren detaşe onaltılıklar yayın ortasında ve zaman başlarına yay ile aksan verilerek çalınmalıdır. Yay kullanımı poco a poco stringendo ile birlikte küçültülmeli ve 190. ölçüden 194. ölçüye kadar süren bağlı onaltılık notaların sonları kesilerek, her tekrarında poco crescendo yapılması uygun olur. 193. ölçünün son zamanında başlayan sekizlik notalar alt yarıda çalınması ve 194. ölçünün son iki zamanındaki sf 'ler yay tele batırılarak çalınması önerilir. 195. ölçüdeki sf en güçlüsü olmalı ve dört vuruşluk la sesinde nüans düşürülmemelidir. 196. ölçünün birinci zamanındaki si sesi yarım vuruş daha uzun ve aksansız çalınması önerilir.

(196. - 216.) tutti

196. ölçüde solo kemanın ana temayı orkestraya bıraktığı tutti gelir. Orkestra açısından zengin bir tınıya sahip olan tutti, ana tema motifinin çeşitlendirilmesinden ve ana tema içerisindeki ritmik motiflerin üst üste gelmesinden oluşur. Oldukça hacimli görünen yazı iki trombon, tuba ve 199. ölçüde vurmali çalgılardan Timpani ve Grand Cassa'nın katılımıyla zenginleşmiştir.

Tempo 1 ile başlayan bu bölüm, hareketli bir tempoya dönüşerek ana temadaki motifleri farklı ses perdelerinden işittirir (Şekil-30).

199.ölçü

45

poco rit. Vivo (♩ = 132)

Fl. I. II

Ob. I. II

Cl. I. II
in La

Fag. I. II

I. II
Cor.
in Fa

III. IV

Tr. I. II
in Sib

Trb. I. II

Tuba

Timp.

Gr. Cassa $\frac{3}{2}$

poco rit. Vivo (♩ = 132)

Vi. I

Vi. II

Vie. unis.

Vc.

Cb.

Şekil-30

(217. – 245.) müzik yönünden incelenmesi

Bu bölüm 214. ölçüde orkestrasyonun seyreltilmesiyle ikinci bölümün B temasını işittirmeye hazırlanmaktadır. 217. ölçüde başlayan B teması önceki tema ile benzer yönleri olmak la birlikte farklılıkları da vardır. Farklılıkları ile ele alındığı takdirde B bölümünün orkestrasyonundan bahsedilebilir. Bu bölümde B fikri daha sade ve hafif bir eşlik yapısı ile sunulur. Farklı gruplarının müziğe sıralı katılımları ile yeni gelen B bölümünü bu yönüyle farklı kılmaktadır. Diğer bir fark da, solo kemanda duyurulan B bölümü temasının ritmik ve ses aralıklarının değişime uğramasıdır (Şekil-31).

217. ölçü

The musical score is for measures 217-245, starting at measure 50. The tempo is 'Molto sostenuto' (♩ = 60-69). The score includes the following parts and markings:

- Fl. I. II:** Flute parts, marked *pp*.
- Cor. I. II. III:** Horns, marked *pp*.
- Arpa I:** Arpa (Harp), marked *p*.
- Vi. Solo:** Violin Solo, marked *p molto espr.* and *p*.
- Vi.:** Violins, marked *p* and *pp*.
- Fl. II:** Flute II, marked *p*.
- Arpa I:** Arpa (Harp), marked *p*.
- Vi. Solo:** Violin Solo, marked *poco meno p* and *molto*.
- Vi.:** Violins, marked *div.* and *poco a poco*.
- Vo. div.:** Voices, marked *con sord.* and *pp*.
- Cl. I. II:** Clarinets, marked *pp*.
- Vi. Solo:** Violin Solo, marked *crac.* and *con sord.*.
- Vi. I. II:** Violins I and II, marked *pp*.
- Vi.:** Violins, marked *pp*.
- Vo. div.:** Voices, marked *pp*.
- Cb.:** Cello, marked *pp*.

Şekil-31

(217.- 245.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

217. ölçüde uzayan mi sesi, boş telde siyah tuşeye yakın ve duru bir ton düşünülerek çalınması önerilir. 217. ölçüdeki üçlemeden sonra gelen ikilik fa diyezini ayrı yay ile çalınması ve la sesine kayarak geçilmesi önerilir. 218. ölçü bir önceki ölçü ile aynı yay ve ifade ile çalınmalıdır. 219. ölçü ile 224. ölçüler arasında yay zaman başlarında değiştirilmesi ve tel değişimlerinin legato çalınması uygun olur. 224. ile 228. ölçüler arasında yayın üst yarısında çalınması ve senkoplara vibrato ile küçük aksanlar verilmesi uygun olur. 228. ölçüde başlayan molto crescendo ile birlikte yay genişletilmeli, 229. ölçüye uzayan fa sesinde yayın üst yarısına gelinmeli ve pp nüans korunmalıdır. 230. ile 232. ölçüler iki yay da, 231., 232., 233. ve 234. ölçüler de dörtlük ve sekizlik notalar iki bağlı ve yayın üst yarısında çalınması önerilir. 235. ölçüde ritardando ile birlikte yay genişletilerek ölçünün son zamanındaki crescendo ile 236. ölçünün birinci zamanındaki forteye ulaşılmalıdır. 236. ölçüde 237. ölçünün son zamanındaki çift forteye kadar kadar poco agitato ile birlikte, yay basıncı artırılarak ve geniş kullanılarak crescendo yapılmalı, 238. ve 239. ölçülerde yayın her yerinde aynı basınç uygulanarak çift forte nüans korunmalıdır. 240. ölçünün birinci zamanındaki çift forte, ölçünün son iki zamanında başlayan decrescendo ile 241. ölçü de mezzo forteye, 241. ölçünün son iki zamanında başlayan decrescendo ile 242. ölçüdeki pianoya yayın basıncı ve genişliği azaltılarak ulaştırılması uygun olur. 242. ölçüden itibaren ritardando ile yay genişletilmesi önerilir. 243. ölçüdeki sf vibrato ile belirtilmeli ve 244. ölçüye kadar duygusal bir ifade ile çalınması uygun olacaktır. 244. ölçüde ses tamamen sönmelidir.

(246. - 257.) tutti

B bölümünün ikinci ölçüsündeki üçleme motifi ritmik genişlemeler ile geldiği gibi, söz konusu motifin aralıklarının çevrimleri ile de gelmektedir. Böylelikle B bölümü motiflerin çeşitlendirilmesi ile genişlemektedir.

(258.- 294.) müzik yönünden incelenmesi

Bu bölümde A ve B bölmelerindeki temaların üst üste bindirildikleri görülür. Solo keman, orkestra ile birlikte yaptığı finalde tüm teknik becerilerini sergiler ve orkestraya sakin ve dramatik bir atmosferde müziği teslim eder.

(258. - 294.) çalma tekniği yönünden incelenmesi

256. ölçünün son zamanındaki aftakın yayın alt yarısında kısa çalınması gerekir. 257. ölçüdeki dörtlük notaların mezzo forte nuans ile yarım yay da çalınması uygun olur. 258. ölçüde başlayan ve 259. ölçünün birinci zamanına uzayan dört vuruşluk mi sesinde ses düşürülmemelidir. 259., 260. ve 261. ölçülerdeki bağlı seslerin sonları kesilerek, uzun seslerde sıkı vibrato yapılması önerilir. 262. ölçüdeki detaçe hareket ölçü boyunca giderek genişletilerek çalınması önerilir. 263. ve 264. ölçülerdeki bağlı seslerin crescendo yapılması ve ayrı sekizlik notaya yay tele batırılarak aksan yapılması uygun olur. 265., 266. ve 267. ölçülerde önceki ölçülerdeki yay karakteri korunarak bağlı seslerin sonu kesilmeli ve nüans düşürülmemelidir. 268. v 269. ölçülerdeki iki bağlı hareket, yay giderek genişletilerek çalınması ve crescendo yapılması uygun olur. 270. ölçünün birinci zamanındaki la sesi yay ve vibrato ile belirtilmeli, bağlı ve ayrı onaltılıklar geniş yay ile çalınması uygun olur. 270. ölçüden 275. ölçüye kadar devam eden ritmik yapı, 275. ölçünün birinci zamanındaki çift forteye kadaryay genişletilerek poco crescendo ile çalınması uygun olur. 275. ve 276. ölçülerdeki iki bağlı onaltılıklar, yayın ortasında çok legato çalınmalı ve nüans düşürülmemelidir. 277. ölçüdeki bağlı onaltılıkların , ayrı detaçe çalınması önerilir. 278. ölçünün birinci zamanındaki sekizlik nota için yay çok çekilmemeli ve bağlı onaltılıklar yayın ortası ile topuk arasında sonları kesilerek çalınmalıdır. 279. ve 280. ölçülerde aynı karakter korunmalı ve poco piu agitato ile yay daraltılması uygun olur. 281. ölçüde yay birinci ve üçüncü vuruşlarında kısa detaçe, ikinci ve dördüncü vuruşlarında ise bağlı çalınması ve nüansın düşürülmemesi gereklidir. 282., 283. ve 284. ölçülerdeki detaçe notaların birinci ve üçüncü zamanlarına küçük aksan verilmesi uygun olur. 285. ve 286. ölçülerdeki üçlemeler kesik detaçe olarak çalınması ve giderek yayın basıncı ve genişliği azaltılarak 287. ölçünün birinci zamanındaki pianoya ulaşılması uygun olur. 287. ölçüdeki üçleme ve dörtlükler ayrı yay

da ve duygusal bir ifade ile çalınmalıdır. 288. ölçüde giderek yayın basıncı azaltılarak yayın ucuna gelinmeli ve 289. ölçünün birinci zamanındaki çift piano yay tuşa yaklaştırılarak gelinmelidir. 289. ölçüde ses tamamen söndürülmeli ve ağırlaşma ile birlikte ölçünün birinci zamanında yay ortaya kadar itilmesi, üçüncü zamanında çok yumuşak çekilerek ses tamamen söndürülmesi önerilir.

295. - sona kadar tutti

Orkestra altı ölçülük dinamik bir tutti ile ikinci bölümü ve konçertoyu bitirir. Klasik konçertolarda görülmeyen bu final yapısı, kemanın yumuşak sonlandırışına tezat bir karakter olarak işitilir.

KAYNAKÇA

MALCOLM, Gillies. *The Bartók Companion*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

BAYLEY, Amanda. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BARTÓK, Béla. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991.

LATHAM, Alison. *Musical Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Faruk Tamer
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 07.07.1976

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri : -

İş Deneyimi

Stajlar : -
Projeler : -
Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Kültür Bakanlığı Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası

İletişim

E-Posta Adresi : faruk.tamer@hacettepe.edu.tr

Tarih : 18.10.2012

