



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Piyano Anasanat Dalı**

**BÉLA BARTÓK'UN "OUT OF DOORS" ADLI PİYANO SÜİTİNİN İNCELENMESİ**

**Arif Bora ATEŞYAKAN**

**Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2024**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

BÉLA BARTÓK'UN "OUT OF DOORS" ADLI PİYANO SÜİTİNİN İNCELENMESİ

Arif Bora ATEŞYAKAN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2024

# BÉLA BARTÓK'UN "OUT OF DOORS" ADLI PİYANO SÜİTİNİN İNCELENMESİ

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

**Yazar:** Arif Bora ATEŞYAKAN

## ÖZ

Bu çalışmada, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Béla Bartók'un 1926 yılında bestelemiş olduğu "Out of Doors" adlı piyano süitinin kapsamlı şekilde incelenmesi ve bu inceleme üzerinden müzik ve anlam konusunun irdelenmesi amaçlanmıştır.

Süit, birbiriyle programlı şekilde doğrudan bağlantılı olmayan ve açık havada farklı temsili sahneleri yansıtan beş ayrı parçadan oluşmaktadır. Teknik açıdan oldukça güç olan eser, ton dışı müzik anlayışının folklorik ve modal öğelerle birleştirilmesi, pastoral yaşama dair konuların ve doğa seslerinin yenilikçi bir müzik yazısıyla etkili biçimde yansıtılması yönleriyle, 20. yüzyıl piyano literatürü içinde önemli bir konumdadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, kullanılan yöntemle ilgili bilgiler verilmektedir. İkinci bölümde, bir müzik eserine anlam atfetmenin ne şekilde mümkün olabileceği ve müziksel anlam arayışında ortaya çıkan zorluklar irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ise parçaların tarihsel, müzikal ve teknik çözümlenmeleri yapılmış, bestecinin yaşantısındaki bağlantıları ortaya koyulmuş ve temsil ettiği anlatım detayları bir icracı bakış açısıyla yorumlanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Bartók, Out of Doors, Piyano, Müzik, Anlam.

# ANALYSIS OF BÉLA BARTÓK'S "OUT OF DOORS" PIANO SUITE

**Supervisor:** Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

**Author:** Arif Bora ATEŞYAKAN

## ABSTRACT

This study aims to comprehensively analyze the piano suite "Out of Doors" composed in 1926 by Béla Bartók, who is considered one of the most important composers of the 20th century, and to question the issue of meaning in music through this analysis.

The suite consists of five separate pieces that are not directly connected to each other in a programmatic way and reflect different representational scenes in the outdoors. The work, which is technically quite difficult, has an important position in the piano literature of the 20th century in terms of combining the understanding of non-tonal music with folkloric and modal elements, and effectively reflecting the subjects of pastoral life and nature sounds with an innovative musical writing.

In the first part of the study, information about the methodology used is given. In the second part, how it is possible to attribute meaning to a piece of music and the difficulties that arise in the search for musical meaning are examined. In the third part, the pieces are analyzed historically, musically and technically, their connections in the composer's life are revealed and the narrative details they represent are interpreted from a performer's point of view.

**Keywords:** Bartók, Out of Doors, Piano, Music, Meaning.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle her zaman bana destek olan ve güvenen çok değerli hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA'ya, engin şefkati ve anlayışı ile desteğini hiç esirgemeyen biricik annem Birsen ATEŞYAKAN'a, bu süreçte benimle kaygılanan ve yine destek olan Tolga ATEŞYAKAN'a ve Iva YONOVA'ya ve manevi olarak beni destekleyen tüm değerli dostlarıma;  
Sonsuz teşekkürlerimle..

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ .....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	iv
TABLolar DİZİNİ .....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM: YÖNTEM VE KAPSAM.....</b>	<b>4</b>
1.1. Araştırma Yöntemi.....	4
1.2. Araştırmanın Amacı.....	4
1.3. Araştırma Süreci.....	4
1.4. Araştırmanın Önemi .....	5
1.5. Problem Cümlesi .....	5
1.5.1. Alt Problemler .....	5
1.6. Evren ve Örneklem.....	5
<b>2. BÖLÜM: MÜZİĞİ ANLAMLANDIRMAK .....</b>	<b>6</b>
2.1. Tanımlama .....	8
2.2. Anlamlandırma ve Anlam Aktarımı.....	13
2.3. İşitme ve Dinleme.....	19
2.4. İcra ve Yorum.....	21
2.5. Sözlü Müzik ve Anlam.....	25
<b>3. BÖLÜM: “OUT OF DOORS” PİYANO SÜİTİNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....</b>	<b>28</b>
3.1. Bartók’un Müzik Stiline Genel Bakış .....	31
3.2. Eserin Tarihsel Altyapısı .....	33
3.3. With Drums And Pipes (Davulla ve Kavalla) .....	35
3.3.1. Çözümleme .....	39

3.4. Barcarolla (Barkarol) .....	43
3.4.1. Çözümleme .....	45
3.5. Musettes (Müzetler).....	50
3.5.1. Çözümleme .....	54
3.6. The Night's Music (Gecenin Müziği).....	60
3.6.1. Çözümleme .....	62
3.7. The Chase (Kovalamaca).....	69
3.7.1. Çözümleme .....	70
<b>SONUÇ .....</b>	<b>81</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>85</b>
<b>EK 1 .....</b>	<b>89</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>90</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>91</b>
<b>SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU92</b>	
<b>PROFICIENCY IN ART ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>93</b>

## TABLULAR DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> With Drums And Pipes Form Analizi.....	39
<b>Tablo 2.</b> Barcarolla Form Analizi .....	45
<b>Tablo 3.</b> Musettes Form Analizi .....	54
<b>Tablo 4.</b> Béla Bartók'un 'Gece Müziği' Tarzındaki Eserlerinin Listesi .....	62
<b>Tablo 5.</b> The Night's Music Form Analizi .....	62
<b>Tablo 6.</b> The Chase" Form Analizi .....	70



## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Out of Doors, Başlık. Universal Edition. s.3 .....	28
<b>Görsel 2.</b> Bartók'un Simetrik Beşli Yay Formu Çizim Örnekleri .....	29
<b>Görsel 3.</b> With Drums And Pipes, Başlık, Universal Edition. s.3 .....	35
<b>Görsel 4.</b> 'Sip' Örnekleri .....	36
<b>Görsel 5.</b> 'Gólya, gólya, gilice' Şarkısı .....	37
<b>Görsel 6.</b> Regös .....	38
<b>Görsel 7.</b> With Drums and Pipes 1-15. Ölçüler .....	40
<b>Görsel 8.</b> With Drums and Pipes 37-47. Ölçüler.....	41
<b>Görsel 9.</b> With Drums and Pipes 48-67. Ölçüler. ....	42
<b>Görsel 10.</b> With Drums and Pipes 68-76. Ölçüler.....	42
<b>Görsel 11.</b> With Drums and Pipes 87-93. Ölçüler.....	42
<b>Görsel 12.</b> With Drums and Pipes 102-114. Ölçüler. ....	43
<b>Görsel 13.</b> Barcarolla 1-8. Ölçüler.....	45
<b>Görsel 14.</b> Barcarolla 9-22. Ölçüler.....	46
<b>Görsel 15.</b> Barcarolla 23-43. Ölçüler.....	47
<b>Görsel 16.</b> Barcarolla 57-83. Ölçüler.....	48
<b>Görsel 17.</b> Barcarolla 84-114. Ölçüler .....	49
<b>Görsel 18.</b> Müzetler.....	51
<b>Görsel 19.</b> Rumen Müzetçi .....	52
<b>Görsel 20.</b> Musettes 1-6. Ölçüler .....	55
<b>Görsel 21.</b> Musettes 7-9. Ölçüler.....	55
<b>Görsel 22.</b> Musettes 39-54. Ölçüler.....	56
<b>Görsel 23.</b> Musettes 60-72. Ölçüler .....	57
<b>Görsel 24.</b> Musettes 73-91. Ölçüler.....	58
<b>Görsel 25.</b> Musettes 95-97. Ölçüler.....	58
<b>Görsel 26.</b> Musettes 98-103. Ölçüler.....	59
<b>Görsel 27.</b> Musettes 104-118. Ölçüler.....	59
<b>Görsel 28.</b> Musettes 119-129. Ölçüler. ....	60
<b>Görsel 29.</b> The Night's Music 1-2. Ölçüler .....	64
<b>Görsel 30.</b> Unka Kurbağası (Bombina bombina).....	64
<b>Görsel 31.</b> The Night's Music 3-4. Ölçüler.....	65
<b>Görsel 32.</b> The Night's Music 5-6. Ölçüler.....	65

<b>Görsel 33.</b> The Night's Music 7-9. Ölçüler.....	65
<b>Görsel 34.</b> Ağustos Böceği (Neotibicen linnei).....	66
<b>Görsel 35.</b> The Night's Music 11.ve13. Ölçüler.....	66
<b>Görsel 36.</b> The Night's Music 17- 21. Ölçüler.....	67
<b>Görsel 37.</b> The Night's Music 37-38. Ölçüler .....	67
<b>Görsel 38.</b> The Night's Music 39-43. Ölçüler. ....	68
<b>Görsel 39.</b> The Night's Music 49-52. Ölçüler.....	68
<b>Görsel 40.</b> The Night's Music 57-63. Ölçüler.....	69
<b>Görsel 41.</b> The Chase 1-10. Ölçüler .....	71
<b>Görsel 42.</b> Sol El Ostinato Çeşitlemeleri. ....	71
<b>Görsel 43.</b> The Chase 11-18. Ölçüler. ....	72
<b>Görsel 44.</b> The Chase 19-34. Ölçüler.....	73
<b>Görsel 45.</b> The Chase 39-47. Ölçüler.....	73
<b>Görsel 46.</b> The Chase 48-66. Ölçüler.....	74
<b>Görsel 47.</b> The Chase 67-70. Ölçüler. ....	75
<b>Görsel 48.</b> The Chase 71-73. Ölçüler. ....	75
<b>Görsel 49.</b> The Chase 74-87. Ölçüler. ....	76
<b>Görsel 50.</b> The Chase 88-94. Ölçüler. ....	76
<b>Görsel 51.</b> The Chase 95-106. Ölçüler. ....	77
<b>Görsel 52.</b> The Chase 107-129. Ölçüler.....	78
<b>Görsel 53.</b> The Chase 130-149. Ölçüler.....	79
<b>Görsel 54.</b> The Chase 150-152. Ölçüler. ....	80

## GİRİŞ

Müzik yoluyla anlatım, insanın yaşadığı dünyayı anlamlandırma yolculuğunda kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikle ifadenin yüksek gücünü keşfeden insan, doğayı, gerçek veya gerçek dışı olayları, duyguları ve duygu evrelerini, resimleri, hikâye, masal ve efsaneleri, tarih ve coğrafyanın konularını her daim müziksel anlatımın unsurları olarak kullanmıştır. Dolayısıyla nesnel dünyada ve evrende akla gelebilecek her öge de doğal olarak müziksel anlatımın bir parçasıdır.

Tabiatın ve pastoral hayatın sesleri de her dönemde bestecilerin malzemesi olmuştur. Besteciler müziğin görece soyutluğuna karşıt bir somutlama olarak; doğa olaylarını, hayvan seslerini ve pastoral yaşam unsurlarını müzikle stilize etmiş ya da taklit yoluyla eserlerine yansıtılmışlardır. Konu başlığı bulunan veya 'program müziği' olarak adlandırılan bu tür sembolik anlatımlar, 'öz'ün yerini almasıyla da oluşturdukları suretler, insanın hayal gücü ile birleşip 'öz'ü yeniden biçimlendirebilmektedirler.

Macar besteci, piyanist ve etnomüzikolog Béla Bartók'un Sz.81, BB 89 numaralı Out (of) Doors (Açık Havada) başlıklı piyano süitinde pastoral hayatın renklerini, ilkel bir şaman ayinini, bir kayığın sakin sularda salınışını, köylü gaydacıların performanslarını, kırsaldaki gece atmosferinin tınılarını ve bir süre avını piyano müziği aracılığı ile ikna edici biçimde ve ustalıkla yansıtmaktadır. Eserin müziksel içeriğine ve parça başlıklarına bakıldığında konular ve anlamsal çerçeve açık görünse de besteci bu sahnelerin nerede ve nasıl geçtiği ile ilgili bir açıklamada bulunmamıştır. "Bir besteci olarak - ve gerçekten de köylü müziğinin kendi tarzının birincil kaynağı olduğunu iddia eden biri olarak - kendi eserlerinden bahsederken, gerçek bağlantılar konusunda bilinçli olarak belirsiz davranmıştır" (Somfai, 1996, s.9). Bartók genel olarak bu tür detaylı açıklamalardan özellikle uzak durmayı seçmesini ise müziğin kendini anlatması gerektiğini savunarak açıklamaktadır (Lendvai, 1976, s.39). Bir besteci, eserinde ifade ettikleriyle ilgili ne kadar çok detaylı açıklamada bulunursa belki de eserin yorumlanabilirliğini o ölçüde sınırlamış olacaktır. Bu durum, eserin sanatsal vasfını yitirmesine kadar götürülebilir. Bir sanat eseri yoruma ne kadar açıksa sanat eseri olma vasfını da o kadar çok koruyacaktır. Dolayısıyla, süitte bestecinin fikri çerçevesindeki yön gösterici başlıklar dışında

ortaya çıkan anlamlandırmalar, daha çok araştırmacıya, yorumcuya veya dinleyiciye kalmaktadır.

Bu araştırma, konu başlıkları taşıyan ve çalışmaya örneklem teşkil eden eserin müzikal analizinin yapılması ve beş farklı parçada tasvir edilen anlatımların tematik olarak detaylarıyla açıklanması hedefi doğrultusunda oluşturulmuştur.

Müziğe atfedilen anlamlar aşına olunan unsurların tanınması ve bunların ne anlama geldiğinin yorumlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Temalarının tanınırlığı zor olmasa dahi, özellikle hikayesi tam olarak belirgin olmayan, yalnız konu başlığı taşıyan çalgı müziği eserlerindeki anlatım ve tasvirlerin anlamlandırılması, ayrıntılı bir inceleme ve yorumlamayı gerektirmektedir. Bir yorumcu içinse icra ettiği müzik eserini incelemek ve yorumlamak adeta bir zorunluluktur. Özellikle, bestecisi eseriyle ilgili açıklamalarda bulunmamışsa muhtelif yorumlara daha açık haldedir. Yorumlamada icracı ve dinleyicinin kesin ve ortak sonuçlarda buluşması her zaman mümkün olmasa da icranın ve açıklamaların tutarlı olabilmesi ise bestecinin fikri çerçevesinden ve eserin müzikal bağlamından kopmadan anlamlandırılmasına bağlıdır.

Bu çalışmada da eserde açıklanan anlam detayları, bulgularla desteklenerek yorumlanmıştır. Öncelikle bestecinin yazılarından ve yaşantısındaki bağlantılardan yola çıkılmış, eserdeki esin kaynaklarının neler olabileceği araştırılmıştır. Eser incelemesi bağlamında ortaya çıkan müziğe anlam atfetme sorunsalı ise çalışmanın ikinci bölümünde ele alınmıştır.

Müziğe anlam atfetme konusu, tarih boyunca düşünürler ve müzik insanları tarafından tartışılmış, Platon'dan Adorno'ya, Schopenhauer'dan Oliver Sacks'a kadar birçok besteci, icracı, araştırmacı, düşünür, eleştirmen ve müzikolog için müziğin anlamının ne olduğu, insan üzerindeki etkileri ve bir anlam aktarma aracı olup olmadığı derinlikli araştırmalara konu olmuştur. Pisagor'dan bu yana düşünürler ve araştırmacılar müziğin anlamını açıklamaya çalışmış fakat çoğu zaman bunlar genel sınıflandırmalar içinde kalmıştır. İnsanın müziksel anlamı ortaya çıkarma ve somutlaştırma çabası adeta bitmeyen bir keşif yolculuğu gibidir.

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sayısı önemli ölçüde artan müzik araştırmalarının etkisiyle müzikte anlam konusu akademisyenler için de gittikçe

daha cezbedici ve zorlayıcı bir konu haline gelmiştir. Müziksel anlamın bilimsel olarak meşruiyetini tesis etmekle ilgilenen bir araştırmacı için bu konu oldukça zorlayıcıdır. Hatta bu tesis etmenin mümkün olup olamayacağı da tartışmalıdır. Bu zorlayıcılık, kısmen birçok umut ve beklentiyle içini doldurduğumuz 'anlam' teriminin semantik kayganlığına bağlanabilir. Cezbediciliği ise belirli bir bilgi dalına veya müziksel deneyime duyulan hayranlığa dair ayrıcalıklı bir kavrayışa işaret etmektedir.

Müziksel anlam üzerine yapılan araştırmaların çoğunlukla müziğin gücünün kaynağını ortaya çıkarmaya ve örtük mesajını tercüme etmeye yönelik olduğu görülmektedir. Literatürde bulunan birçok araştırma, kitap ve makale bir anlamda müzik disiplininin temelini somutlaştırma çabasıdır. Müzikle ilgili yazılmış tüm metinler müzik anlayışımızı derinleştirmede yol gösterici olsalar da aslında hiçbir şeyin asıl önemli olanın, yani müziği dinlemenin ve deneyimlemenin yerine geçemeyeceği de göz ardı edilmemelidir.

Müziksel anlama yönelik yaklaşımlar, genellikle kanıtlanmaya elverişli olmayan, kişisel tercihlere bağlı oldukları gerekçesiyle reddedilmektedir. Müzik bir dizi kültürel, fenomenolojik, bilişsel ve müzik-sanatsal faktörü içeren karmaşık bir olgudur. Bu yüzden müziği anlayabilmek için çok çeşitli bakış açıları ayrıntılı olarak değerlendirilmelidir. Ancak akademik araştırmanın doğası böyle bir yaklaşıma direnmektedir. Her bir bakış açısının belirli bir konuya odaklanması pratik bir gerekliliktir. Odağı kaybetmeden müziksel anlam sorununun tüm yönlerine eşit vurgu yapılabilmesi ve geçerli olabilecek tüm etkenlerin bir çalışma içinde açıklanabilmesi mümkün olmasa da araştırmada birbiriyle bağlantılı ve önemli olduğu varsayılan muhtelif zorluklar, ikinci bölümde 'Tanımlama', 'Anlamlandırma ve Anlam Aktarımı', 'İşitme ve Dinleme', 'İcra ve Yorum', 'Sözlü Müzik ve Anlam' başlıkları altında irdelenmiştir.

## 1. BÖLÜM: YÖNTEM VE KAPSAM

Bu bölümde Béla Bartók'un "Out Of Doors" Adlı Piyano Süitinin İncelenmesi başlıklı araştırmada hangi yöntemlerin kullanıldığı, araştırmacının amacı, süreci, önemi, problem durumu, evren ve örnekleme hakkında bilgiler verilmiştir.

### 1.1. Araştırma Yöntemi

Çalışmada bir nitel araştırma yöntemi olan fenomenolojik model esas alınmış, alan yazını taraması yapılmış, müzikal analiz ve betimsel araştırma teknikleri kullanılmıştır.

"Olgubilim (fenomenoloji) modeli farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır. Olgular yaşadığımız dünyada olaylar, deneyimler, algılar, yönelimler, kavramlar ve durumlar gibi çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Bu olgularla günlük yaşantımızda çeşitli biçimlerde karşılaşabiliriz. Ancak bu tanışıklık, olguları tam olarak anladığımız anlamına gelmez. Bize tümüyle yabancı olmayan aynı zamanda da tam anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için olgubilim (fenomenoloji) uygun bir araştırma zemini oluşturur" (Yıldırım & Şimşek, 2021, s.66).

Fenomenolojik yaklaşımın temel varsayımı, öze ulaşmada olup bitenin yalnızca deneyimle bilinebileceğidir. Dolayısıyla araştırmada da müziği deneyimlemenin önemi vurgulan eser analizi üzerinden müziksel anlama ulaşmada yaşantı ve yönelimlerin müzik algısını nasıl etkilediği incelenmiştir.

### 1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmada, Out of Doors piyano süitinin müzikal çözümlemesinin yapılması, parça başlıklarındaki anlamların tarihsel bağlantılarının ortaya çıkarılması, temsil edilen müziksel anlatımların yorumsamacı bir yaklaşımla detaylı şekilde açıklanması ve bu çözümlenmeler üzerinden müziksel anlam konusunun irdelenmesi amaçlanmıştır.

### 1.3. Araştırma Süreci

Öncelikle konu başlıkları taşıyan Out of Doors eserinin icrası, müzikal analizi ve yorumlama çalışmaları üzerinden yola çıkılmış, eserdeki müziksel temsiller, anlatım detayları ve bunların bağlantılarının neler olabileceği, Béla Bartók'un hayatı, anıları, araştırmaları ve müzik stili araştırılmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan müziğin anlamlandırılması sorunsalı ile birleştirilen çalışmada, müzik ve anlam konusuyla

ilgilenen belli başlı besteci, düşünür ve araştırmacıların görüşleri incelenmiş, yazarın deneyimleriyle birlikte eseri nasıl algıladığına dair yorum-analizi sonucunda bu araştırma oluşturulmuştur.

#### **1.4. Araştırmanın Önemi**

Bartók'un "Out of Doors" isimli eserini ayrıntılı bir biçimde ele alan araştırmaların sayısı oldukça azdır ve bu konuda Türkçe bir kaynağa ulaşılammıştır. Bu araştırma, müzik ve anlam sorunsalıyla birlikte hem eserin detaylıca incelenmesinden oluşan Türkçe bir kaynak olarak hem de icracıların ve dinleyicilerin eserle ilgili daha kapsamlı bilgi edinmeleri ve literatüre kazandırılması açılarından önem taşımaktadır.

#### **1.5. Problem Cümlesi**

Bir müzik eseri nasıl anlamlandırılabilir? ve Bartók'un Out Of Doors adlı piyano süitinin müziksel ve anlamsal detayları nelerdir?

##### **1.5.1. Alt Problemler**

Müziğin tanımı kesin olarak yapılabilir mi?

Müzik bir anlam aktarma aracı mıdır?

Müzikal anlam neye göre oluşmaktadır?

Müzikal anlam kusursuzca aktarılabilir mi?

Müziği anlamlandırmada işitme ve dinleme arasındaki farklar nelerdir?

İcracının müziği anlamlandırmada etkisi nedir?

Sözlü müzikteki sözler müziği anlamlandırabilir mi ve bu anlam müziğin anlamı olarak kabul edilebilir mi?

#### **1.6. Evren ve Örneklem**

Çalışmanın evrenini tematik konu başlığı taşıyan piyano eserleri, örneklemini Out of Doors piyano süiti oluşturmaktadır.

## 2. BÖLÜM: MÜZİĞİ ANLAMLANDIRMAK<sup>1</sup>

“Eğer sanatın anlamı, görünürde temsil ettiği şeyden ayrı olarak duygusal algının kendisine aitse, o zaman bu tür salt sanatsal anlam, en çok müzik eserleri yoluyla erişilebilir olmalıdır” (Langer, 1948, s.169).

Müziksel anlam konusu ile ilgili yaklaşımlara bakıldığında genel olarak iki temel görüşün öne çıktığı görülmektedir. Meyer'in de (1956) tanımıyla bunlar; 'göndergeciler' ve 'mutlakçılar' olarak iki gruba ayrılmaktadır. Bunlardan ilki müziğin bir ifade gücünün olduğunu, soyut ve entelektüel anlamlara ek olarak bir şekilde kavramları, eylemleri, duygusal durumları ve karakterin dış dünyasına atıfta bulunan anlamları aktarabildiğini ileri sürmektedir. Bir besteci, yazar ve düşünür olan Meyer bu grupta yer almaktadır. 'Emotion and Meaning in Music' (Müzikte Duygulanım ve Anlam) isimli kitabında müziğin bir anlamı olduğu konusunda ortak ve yaygın bir fikir birliği olduğunu belirtmektedir: “Tüm kültürlerden besteciler ve icracılar, farklı ekol ve tarzlardan teorisyenler, birçok farklı görüşten estetikçiler ve eleştirmenler müziğin bir anlamı olduğu ve bu anlamın bir şekilde hem katılımcılara hem de dinleyicilere iletildiği konusunda hemfikirdir” (Meyer, 1956, s.1). Bu görüşün genel olarak kabul edildiği görülse de müzikal anlamı neyin oluşturduğu ve nasıl iletildiği çoğu zaman hararetli tartışmalara konu olmuştur.

Diğer görüş ise; müziğin bir ifade etme potansiyeli olsa bile (ki Stravinsky ve Hanslick gibi bunun olmadığını savunanlar da vardır) böyle bir amacının olmadığını, müzikal anlamın yalnızca eserin kendi bağlamında ve eserde ortaya koyulan ilişkilerin algılanmasında yattığını ileri sürmektedir. Bu gruba dahil edebileceğimiz Oliver Sacks, müziği anlamlandırma sorunsalı hakkında şunları dile getirmektedir:

Peki bu bitmek bilmez anlamlandırma ve yorumlama arayışının kaynağı nedir? Hiçbir sanat eseri, bütün sanat dalları arasında özellikle de müzik, bunu talep etmez - çünkü güçlü duygularla en yakın bağları kurduğu halde müzik soyuttur; kurallı bir temsil gücü yoktur. Kıskançlık, ihanet, intikam, aşk hakkında bir şeyler öğrenmek için bir tiyatro oyunu izleyebiliriz ama müzik, özellikle de enstrümantal müzik bize bunlar hakkında hiçbir şey söylemez...müzik bir "anlam" taşımak zorunda değildir (Sacks, 2014, s.50).

Her iki görüş, çeşitli argümanlara sahiptir. Bu görüşlerden ilkinin savunucularının

---

<sup>1</sup> Müziği anlamlandırma konusu, tezle ilişkili zorunlu araştırma makalesi olarak “Müzikte Anlam Arayışı Sorunsalı Üzerine Bir İnceleme” başlığıyla Ulakbim TR Dizin'de yer alan Ekev Akademi Dergisinin 98. sayısında yayımlanmıştır.



ağırlıklı olduğu söylenebilirse de genellikle müziğin neyi, nasıl ifade ettiği konusunun kesin çizgilerle açıklan(a)madığı görülmektedir. Diğer yandan bu iki görüşün ısrarlı çekişmelerine rağmen mutlak anlamlar ve göndergesel anlamlar esasen birbirini dışlamamaktadır, aynı müzik parçasında bir arada bulunabilirler ve bulunmaktadırlar.

Soyutluğuna karşın müziğin açıklanıyor ve anlamlandırılıyor olması, içinde bir ikilem barındırır da bu konuda önemli bir alan yazını olduğu da yadsınamaz. Literatürdeki müzikle ilgili yazılmış tüm kitaplar, akademik yazılar, araştırmalar, program notları, eleştiriler ve tartışmalar, müziğin tanımından başlayarak bir bestecinin spesifik eser analizine, yorum farklılıklarından müzik-dil ve müzik-beyin ilişkilerinin araştırıldığı disiplinler arası dilbilim ve nörobilim alan çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Elbette asıl önemli olanın müziği deneyimlemek olduğu hatırlanarak tüm yinelenen ve yenilenen bu sorgulamalar, insanın müzikteki anlam arayışı yolculuğunda aydınlatıcı kaynaklar olarak anlayışımızı güçlendirmeye yardımcı olmaktadırlar.

Ancak diğer yandan müzik, çok katmanlı yapısı ve doğrudan-olmayan anlam aktarımı nedeniyle tanımlanmaya ve anlamının sorgulanmasına sıkıca direnmektedir. Üzerinde kesin ve ortak yargılara varabilmenin güçlüğü, çeşitli bağlamlarda yüklenen anlamların öznel belirleyiciliği ve yorumsal farklılıkların zorunluluğu da bu direnci arttırmaktadır.

Müziğin soyut yapısı nedeniyle müziksel anlamın oluşturulmasında analogi ve alegoriye başvurulması ise kaçınılmazdır. Analogi, müziğin soyut yapısını somutlaştırmak amacıyla farklı disiplinlerden kavramlar arasında benzerlikler kurarak dinleyicinin müziği daha iyi kavramasını sağlayabilmektedir. Örneğin, bir müzik eserinin yapısı, bir dil veya matematiksel formül ile karşılaştırılarak açıklanabilmektedir. Alegori ise müziğin derin anlam katmanlarını sembolik anlatılarla ortaya koymaktadır. Özellikle program müziğinde, alegorik olarak müzik aracılığıyla bir hikâye ya da soyut bir fikir aktarılabilir. Bu bağlamda hem analogi hem de alegori, müziğin soyut doğasını kavramsal hale getirerek dinleyiciye daha derin bir anlam dünyası sunabilmekte ve müziğin yorumlanabilirliğini artırabilmektedir.

Diğer yandan müzik, genellikle konuşma diline benzetilmekte ve araştırmaların bu

ilişki içinde olduğu da görülmektedir. Ancak müzikteki anlam taşıyıcı müziksel unsurların dildeki gibi karşılıkları bulunmamaktadır. Müzik bir dile benzetilse de anlamının açıklanmasında kendini anlatabilen bir semantiği veya üst dili bulunmadığından, konuşma diline başvurmak zorundadır. Bu konuda Adorno şunları dile getirmektedir:

Müzik dile benzer. Müziksel deyim ya da müziksel vurgu gibi ifadeler metafor değildir. Ancak müzik bir dil değildir. Dile benzerliği onun en içteki doğasına işaret eder, ama aynı zamanda belirsiz bir şeye de işaret eder. Müziği kelimenin tam anlamıyla bir dil olarak algılayan kişi onun tarafından yanıtlanacaktır (Adorno, 1993, s.401).

Peki müziğin anlamı kesin olarak ifade edilemiyorsa bu sorgulamaya girildiğinde bir sonuca varılabilir mi? Ya da müzik, yalnızca bir muamma olarak değerlendirilmeli ve ona gizemli ve metafiziki bir 'kutsallık' mı atfedilmelidir? Elbette elimizdeki yöntemler ve araçlarla birtakım çözümlenmeler yapılabilmekte ve müziğin anlamı, göstergeler ve atfedilenlerle bir ölçüde açıklanabilmektedir.

## 2.1. Tanımlama

Bir kavram için anlam arayışına girildiğinde, temellendirme için öncelikle onun ne şekilde tanımlandığına bakılmalıdır. Fakat Yıldırım'ın da belirttiği gibi :

"Genellikle kültürel kavramlar bir tanım çerçevesinde açıklanmaya elvermeyecek kadar karmaşıktır. Örneğin, din, sanat ve felsefe gibi kültürel etkinliklerle ahlak, özgürlük ve hukuk gibi kavramların sözlük tanımları çoğu kez yüzeysel ve sınırlı birer belirleme olmaktan ileri geçmez" (Yıldırım, 1997, s.11).

Müzik tanımları da çoğu kez bu şekilde sınırlı birer belirleme olarak kalmaktadır. Alpay, sanat kavramını açıklarken müzik için de geçerli olabilecek bir tanımlama getirir: "Sanat, arı haliyle tanımlanmaya direnen, mekâna ve zamana göre kendisini farklı özelliklerle donatabilen, ödevlerini, görüntüsünü, içeriğini değiştirebilen muğlak bir arayüz gibidir" (Alpay, 2021, s.9).

Müzik kelimesinin kökenine bakıldığında ise Eski Yunan'daki ilham perileriyle (tanrıçalar) ilişkili olduğu görülmektedir. Harvard Dictionary of Music'in müzik maddesinde Apel, (1974) Eski Yunan'dan başlayarak; Gr.  $\mu\acute{o}\upsilon\sigma\alpha$ , muse, (ilham perisi) veya daha spesifik olarak  $\mu\acute{o}\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$  τέχνη, muse'lerin sanatı (teknigi) kelimelerinden türetildiğini belirtmektedir. Başlangıçta bu terim, dokuz ilham perisi tarafından temsil edilen tüm kültürel uğraşları kapsamış, daha sonra şarkıların (ilahilerin) ilham perisi Polyhymnia ile ilişkilendirilmiştir. Bazı Orta Çağ yazarları bu

kelimenin Mısır dilindeki moys (su) kelimesinden türetildiğine inanmışlar ve bu yüzden Musa (ki ismi moys'dan türetilmiş olabilir) ile bir bağlantı kurmuşlardır. Musa'nın yanı sıra Jubal ve Pythagoras (Pisagor) da müziğin 'mucitleri' olarak kabul edilirler. Boethius'un *musica mundana* (evrenin ahengi), *musica humana* (insan ruhu ve bedeninin ahengi) ve *musica instrumentalis* (gerçek ses olarak müzik) olarak ayrılan, her şeyi kapsayan bir 'dünyanın ahengi' olarak müzik kavramı, Orta Çağ boyunca temel öneme sahip olmuştur. Boethius'un çağdaşı Cassiodorus (485-580), Platon'un *scientia harmonica* (yüksek ve alçak sesler), *metrica* (farklı ölçüler) ve *rhythmica* (metinle ilişki) arasındaki ayrımını benimseyerek ayakları daha yere basan bir görüş benimsemiştir. Müzik pratiğine daha yakın olan ise Sevilla'lı Aziz Isidore'un (yaklaşık 570-636) *musica harmonica* (vokal), *organica* (eski flutu, yani org, flüt, trompet, vb.) ve *rhythmica* (eski pulsus digitorum, yani davul, kithara, vb.) sınıflandırmasıdır. 19. yüzyılda Theodoricus de Campo müziği *mundana*, *humana*, *vocalis* (hayvan sesleri) ve *artificialis* olarak sınıflandırarak ikincisini aşağıdaki gibi alt bölümlere ayırmıştır: *Artificialis*: 1- *armonica* (vokal): *prosaica metrica rhythmica* 2- *instrumentalis* (enstrüman): *ventus wind* (üfleli), *cordae strings* (telli-yaylı), *pulsus percussio* (vurmalı). M.Ö. 300 gibi erken bir tarihte Aristoxenos, müziği teorik ve pratik müzik olarak ikiye ayırmıştır. Halen geçerli olan bu sınıflandırmanın yeniden gündeme gelmesi ise 1500'lü yılları bulmaktadır (Apel, 1974).

Güncel sözlük tanımlamalarına bakıldığında ise genellikle birbirine benzer tanımlamalar olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin, OnMusic Dictionary'de müzik: "Bir mesaj iletmek, iletişim kurmak veya eğlendirmek amacıyla özel olarak bestelenmiş ve bir bütünlük oluşturan seslerin herhangi bir ritmik, melodik veya armonik gruplanması", Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise "Birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı" şeklinde tanımlanmaktadır. Uyumlu ses kavramının göreceli olmasıyla birlikte bu tanımların da muğlak kaldığı ve eksiksiz olmadığı söylenebilir.

Biçimci bir yaklaşımla, müzik için kısaca; 'ses (ve sessizliğin) düzenlenmiş hali' şeklinde bir tanımlama yapılabilir. Ancak bu tanım da müzikteki birçok katmanı, tarihsel ve kültürel bağlamı, kullandığı araçları, yüklenen atıfları, sosyal ve psikolojik etkileşimleri ve estetikle ilgili unsurları dışarıda bıraktığı için muhtemelen yine tam olarak açıklayıcı bulunmayabilir. Günlük yaşamda 'müzik nedir?' sorusuna genellikle; 'duyguların dilidir', 'ruhun gıdasıdır', 'evrensel bir dildir' ya da 'kelimelerin

bittiği yerde başlar' gibi duyguları harekete geçiren bir olgusallık ya da dilsel benzeştirmeler şeklinde cevaplar verildiği görülebilmektedir. Tüm bunlar bize müzik tanımını için bir fikir verse de elbette müzik ve sanat gibi girift ve çok katmanlı kavramları yalnızca sözlüksel tanımlamalarla kavrayabilmek mümkün değildir.

İtalyan besteci Luciano Berio'nun müzik tanımı ise oldukça ilgi çekici ve kavrayıcıdır. Ona göre: "Müzik, müzik dinleme niyetiyle dinlenen her şeydir" (Berio, 1985, s.19). Bu tanıma karşı olmak kolay değildir. Ne olduğu tam açıklanmasa da Berio, bu tanımıyla müzik kavramını hem sınırsız olasılığa açmakta hem de bireyin/toplumun algısı ve tercihiyle indirgemektedir. Belki de müziğin kesin bir biçimde tanımlanmasını ısrarla isteyenlere adeta 'bırakın müziği tanımlamayın' dercesine bir yanıt niteliğindedir. Ona göre müzik olarak kabul edilen için bir otoritenin onayı gerekmemektedir.

Üstelik, müzik ile gürültü arasındaki ayrım dahi tartışma konusu olabilmektedir. Örneğin müzikolog Jean-Jacques Nattiez gürültü ve müzik arasındaki farkın belirsiz olduğunu şu sözleriyle açıklamaktadır: "Müzik ve gürültü arasındaki sınır her zaman kültürel olarak tanımlanır; bu da tek bir toplumda bile bu sınırın her zaman aynı yerden geçmediğini ima eder; kısacası, nadiren bir fikir birliğine varılır..." (Nattiez, 1990, s.48). Nattiez çalışmasında, bazı toplumların müzik olarak tanımladıklarını diğer toplumların müzik olarak tanımlamayabileceğini örnekleriyle göstermektedir. Ona göre, her açıdan müziğin ne olabileceğini tanımlayan tek ve kültürlerarası evrensel bir kavram yoktur (Nattiez, 1990).

Müziğin inşasına değil, deneyimine odaklanan öznel deneyim yaklaşımından bakıldığında da müzik tanımı değişkenlik içindedir. Berio, yukarıdaki tanımıyla bu anlayışı bir adım ileri taşımıştır. Bu yaklaşım, yine müzik ve gürültü arasındaki sınırın sabit olmadığını, her kültürde ve her bireyde farklı şekilde yorumlanabileceğini, müzik yorumlama geleneklerinin zamana ve mekâna göre değişkenlik gösterebileceğini savunmaktadır. Hatta, müzik dinlerken zihin başka konulara odaklandığında müziksel sesler anlamsız bir sesler bütünü haline gelebilir ve müziksel deneyim oluşamayabilir. Dolayısı ile müzik olarak kabul edilen şey dahi öznel gerçeklikte müziksizliğe dönüşebilmektedir.

Tarihsel olarak bakıldığında, müziğin dizilerinden armoniklerine kadar detaylı biçimde ilk olarak ilgilenenin Antik Yunan disiplini olduğu görülmektedir. Pisagor'un müzikteki aralıklar ve dizilerin kurulumu üzerine yaptığı araştırmalar "müziği anlama ve bilimsel olarak açıklamanın ilk örneklerindendir" (Kaya, 2017, s.637). Dolayısıyla, Pisagorcu geleneğin müziksel varlıkların matematiksel terimlerle tanımlanmasına odaklanan etkili armonik yaklaşımın başlangıcı olduğu söylenebilir (bknz. Nolan, 2022). Lippman (1992), Antik Yunan'ın en azından 17. yüzyıla kadar Batı müzik düşüncesini şekillendiren iki fikirden sorumlu olduğunu gözlemlemektedir. Bunlardan birincisi olan metafiziksel iddiaya göre: ayrıntıları büyük ölçüde farklılık gösterse de müziğin yasalarının ve yapısının evrenin yasalarına karşılık geldiği, zaman zaman gök cisimlerinin yörüngelerinde hareket ederken dahi müzik ürettiği düşünülmüştür (Lippman 1992). Pisagorcu kozmik uyum ya da kürelerin uyumu kavramı, müziğin metafizik anlayışının bilinen ilk örneğidir (Lippman 1992). Bazen *ethos* teorisi olarak da adlandırılan ve ahlaki bir görüş olan ikinci fikre göre ise: müzik ruh halini değiştirme ve kişiliği şekillendirme kapasitesine sahiptir ve bu nedenle etik eğitime katkıda bulunabilir (Lippman, 1964). Platon, müziği eğitimin kritik bir parçası olarak görmüş; uyum ve ritmin insan ruhunu olumlu yönde etkilediğine inanmıştır. 'Phaedo' (Devlet) eserinde, devlet adamlarının müziğe olan hassasiyetini vurgulayarak, müziğin ahlaki dengeye katkı sağladığını savunmuştur (Coşkun, 2017).

Platon ve Aristoteles müzikle esas olarak eğitimsel ve politik etkileri nedeniyle ilgilenmiş, Orta Çağ düşünürleri ise müziği genellikle metafizik spekülasyonlarla ilişkilendirmişlerdir. Orta Çağ'ın sonlarına doğru müzik teorisyenleri, müziğin duysal boyutuna daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Müzik zevkindeki müteakip değişimler ise müziğin duyguları ifade etme ve uyandırma kapasitesinin kökeni ve değerine ilişkin sorulara yol açmıştır (Ravasio, 2021a).

18. yüzyıl ve sonrasında müziği konu edinmiş başlıca filozofların müzik anlayışlarına bakıldığında ise şu görüşler öne çıkmaktadır: Immanuel Kant (1724 - 1804), müziği açıkça tanımlamamış olsa da estetik yargılar çerçevesinde ele almıştır. Ona göre, müzik duysal bir zevk sunsa da diğer sanatlara göre daha alt bir konumdadır. 'Yargı Eleştirisi'nde, şiirin, anlamlarla yapılan doğrudan bir zihinsel etkileşime sahip olduğunu savunmuş ve müziği daha çok duygulara dayalı bir sanat olarak görmüştür. Kant müziğin herhangi bir düşünceyi anlatmaktan yoksun ve yalnızca

duygulara yönelik olduğunu düşünmektedir (Salman, 2021). G. W. Friedrich Hegel (1770 - 1831), müziği tarihsel bir çerçevede, insanların içsel durumlarını ve düşüncelerini ifade etmenin temel bir aracı olarak görmüştür. Ona göre müzik, diyalektik gelişim süreci içerisinde değişerek aynı zamanda mutlak olanın ruhsal ifadesini temsil etmektedir. Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) ise, müziği evrendeki İradenin saf ve yalın bir yansıması olarak görmüş ve ona derin bir metafiziki önem atfetmiştir. Müzik sanatı, Arthur Schopenhauer'in felsefi sisteminde merkezi bir yere sahiptir ve ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. 'İrade ve Temsil Olarak Dünya' eserinde Schopenhauer, müziğin insan doğasını ve duygularını anlama ve ifade etmede eşsiz olduğunu belirtmiştir. Dahası, Schopenhauer'e göre müzik, benzersizliği nedeniyle diğer sanatlardan farklı, daha yüksek bir konuma sahiptir (Ravasio, 2021b). Ludwig Wittgenstein'in (1889 - 1951) müzik felsefesi ise büyük ölçüde onun dil felsefesi ile paralellik göstermektedir. Ona göre müzik, kelimelerin ifade ettiği gibi, anlam ve duygular ifade eden bir araç olabilir. Müzikle ilgili düşüncelerini, özellikle '*Tractatus Logico-Philosophicus*' ve '*Philosophical Investigations*' eserlerinde dile getirirken, müziğin insan deneyimindeki rolü üzerine derinlikli bir irdeleme yapmaktadır. Wittgenstein'a göre müzik, yalnız seslerin bir araya gelmesinden ibaret değildir; aynı zamanda bunların arkasında yatan imgeleri, duyguları ve düşünceleri de aktarabilir. Burada Wittgenstein'ın dil ile müzik arasındaki ilintiyi kurarken, dilin de nasıl bir anlam taşıyıcı olduğunu ve kelimelerin ardındaki duygusal ve düşünsel boyutları nasıl ilettiğini göstermesi önem taşımaktadır. Wittgenstein, müziği insan hayatının bir parçası olarak görmüş, onun filozofların ve düşüncelerin dışında olmadığını savunmuştur. Müziği, anlam arayışımızın ve hayatın yorumlanışının bir yansıması olarak ele almaktadır. Ancak, müziksel anlamın dil dışı olduğunu, müzikte anlamın müziğin kendisinde yattığını iddia etmektedir (Wittgenstein, 1958).

Pisagor'dan Wittgenstein'a kadar gelen tarihsel sürece bakıldığında, insanın müzik algısının Orta Çağ sonlarına kadar daha çok metafiziki, ilahi ve/veya ahlaki olanla ilişkili olduğu, Orta Çağ sonlarından başlayarak da daha ussal ve insan doğası ile olan bir ilişkilendirmeye doğru geçişte olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle moderniteyle birlikte artan bu durum, dünyaya daha çok bir içerik gözüyle bakan ve arı uslanmanın peşine düşen insanın yaşadığı evreni ve olguları kuramsal olarak açıklamaya ve anlamaya daha çok odaklanması ile de açıklanabilir.

## 2.2. Anlamlandırma ve Anlam Aktarımı

İnsanda bilme isteği son derece güçlüdür. Aynı zamanda, bilmede yetersiz olduğunu bildiği halde, şeyleri ve olguları ilişkilendirmeye, benzeştirmeye, birtakım çıkarımlara ulaşarak bunların gerçekliğine ikna olmaya da eğilimlidir. Zihin için müzikteki örtük mesajları açmak ve tanıdık unsurlar bulmak adeta bir bilmeceyi ya da problemi çözmek gibi tatmin edicidir. Ancak müzik, doğası gereği anlama için doğrudan, yeterli ve 'kesin' bilgiyi aktarmamaktadır. Bu yüzden insan zihni müziği anlamlandırmada hayal kurmaya, çoklu 'gerçekliklere', yoruma bağlı açıklamalar üretmeye açık haldedir ve bu yönüyle de yönlendirilmeye müsaittir.

İnsanın kendini ifade ediş biçimlerinden biri olarak kabul edilen müzik yoluyla anlatım, yaşadığı evreni anlamlandırma arayışının bir yansımasıdır. Dolayısıyla genel olarak yaşamı anlamlandırmada geçerli olanın, müziği anlamlandırma için de geçerli olduğu ifade edilebilir. Ancak anlamlandırma, olguları yalnızca fark etmekle ve şeyleri oldukları şekliyle zihne atmakla değil, olgular arasındaki ilişkiye dair bir kuram geliştirmekle ve onlara dair ikna edici bir kurgu inşa etmekle mümkündür. Bu kuramlar ise zihnimizin ürettiği kurgulardır. Dolayısıyla 'doğru' anlamlandırmanın bir yanılsama olduğu, hatta her anlamlandırmanın bir 'yanlış anlamlandırma' olduğu iddia edilebilir. Ancak önemli olan işlevsel bir anlamlandırma oluşturmaktır. Fakat bazıları daha işlevsel olacaktır. Buradaki sorun ise herkes için işlevsel olanın yine farklı olmasındadır.

Feldman'ın sanat eleştirisi için ortaya koyduğu modelindeki gibi, müziğin işlevsel anlamlandırılmasında da insan zihni müziksel bilgiyi; betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargılama süreçleriyle işleyerek oluşturmaktadır (Alakuş, & Mercin 2005, ss.40-41). Bu konuda, işlevsel anlamlandırmanın ve anlamlı müziksel bilginin işlenmesinin beyin fonksiyonlarında nasıl gerçekleştiğine dair Stephan Koelsch'in çalışması da önemlidir. Ona göre: "Müzik dinlerken insan zihni, bestecinin zihin tarafından yorumlanan anlamı tam olarak iletmeyi amaçlayıp amaçlamadığına bakmaksızın... müziksel bilgiye sürekli ve otomatik olarak anlam yükler" (Koelsch, 2011, s.89). Müziksel bilginin yorumlanmasından ortaya çıkan anlamın işlenmesinin nöral korelasyonlarını ve anlamsal işlemenin nöro-fizyolojik göstergelerine yansıdığı şekliyle müziksel anlamın psikolojik gerçekliğini ele aldığı makalesinde; müziksel anlamın beyinde, dildeki gibi aynı mekanizmalarla işlendiğini, müziğin anlam

taşıyabildiğini, özellikle de sadece duygu veya duygulanımla ilgili anlamları değil, müzik dışı anlamla ilgili olarak ikonik, indeksik ve sembolik anlamları ve müzik içi anlamı da iletebildiğini iddia etmektedir (Koelsch, 2014). Müzik dinleme sırasında MR görüntüleme cihazlarıyla beyin aktivitelerini ölçtüğü çalışmasının sonuçlarına göre:

Müziksel anlam, müzik dışı işaretlerden, müzik içi yapısal ilişkilerden, müzikojenik etkilerden, 'alt düzey' birimlerin birleşik tutarlı bir anlam oluşturulmasından ve müziksel söylemden ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla, müziksel anlamın işlenmesi, anlamlı bilginin depolanmasını, anlamlı bilginin temsillerinin etkinleştirilmesini, anlamlı bilginin temsillerinin seçilmesini ve bu temsillerin anlamsal bilgisinin önceki anlamsal bağlamla bütünleştirilmesini içerir (Koelsch, 2011, s.90).

Bu araştırmaya göre, konuşma dili ve müziğin işlenmesi sürecinde beyinde büyük oranda aynı bölgeler aktive olmakta ve müziksel anlamlandırma dilsel anlamlandırmaya benzer nörolojik mekanizmalarla gerçekleşmektedir. Elbette anlamlı müziksel bilginin depolandığı zihin için aşına olduğu müziğin deneyiminde çağrışım, eşleştirme ve ilişkilendirme süreci daha kolay işleyebilecektir. Önceden şartlanmış, yönlendirilmiş ya da yönlendirilmiş biri için anlamlandırmada izleyeceği yol daha belirgindir. Ancak her durumda anlamın ne olduğu ise değişkenlik içinde kalmaktadır.

Merak eden, anlamak isteyen, anlamak için bağlamlar ve hikayeler yaratan insan, elinde yeterli veri ve anlamlı bilgi olmadığında ise boşlukları hayal gücü ile doldurma eğilimindedir. Sınırlı algısı ile zihin, nesnel dünyayı, olgu ve kavramları anlamlandırmada bir neden-sonuç ilişkisi kurmaya çalışır. Anlamlandırma için yeterli veriye ve bilgiye sahip olmayan zihinde oluşan belirsizlik ve tedirginlik ise onu güven duygusundan uzaklaştıracaktır. Yine de tutunabildiği bireysel ve toplumsal kabullere de yaslanarak boşlukları olabildiğince doldurmaya, bilmenin ya da bildiğini zannetmenin güvenli alanına geçmeye çalışacaktır. Bu başarısızlığında, bazen anlamlandırma ya askıya alınır ya da ilgiyi cezbedici durumda şaşkınlık veya hayretle bilinemezci bir kabullenmeye geçilebilir. Bazı durumlarda ise anlamlandırmaya dair bir açıklamanın neye benzediği hayal bile edilemezdir. Nadir görülen bazı nörolojik fenomenal durumlar (Sacks, 2014, ss.17-30) haricinde müziksel anlamlandırma, ancak ön bilgiyle, diğer bir deyişle zihnin anlamlı bir ses/müzik kütüphanesine sahip olmasıyla ilgilidir.



Müziğin doğrudan ve kesin bir ifade aktarım aracı olmadığı ve temsillerin özün yerini alamayacağı bilirse de müziksel temsiller, insanın hayal gücü ile birleşip zihinde yeniden modellenerek bir anlam oluşturabilmektedir. Ancak, müzik dildeki gibi bir anlam iletilici değildir. Üstelik düşüncenin sözden bağımsız olmadığı ve müziksel anlamın da sözsüz karşılığı bulunmadığı düşünüldüğünde müziksel anlamın somutlaştırılması bir çıkmazdadır. Bu bağlamda, daha önce sunulan Adorno'nun müzik ve dil hakkındaki görüşlerine ek olarak, Kreutz'un; "Tamamen müziksel araçlar kullanarak 'bu bir elmadır' ifadesine eşdeğer bir anlam iletmek mümkün değildir. Müziksel sesler (sözler olmadan) belirli nesnelere veya olayları ifade etmez. Yine de pek çok kişi müziğin bir anlamı olduğu konusunda ısrarcıdır" (Kreutz, 2011, s.106) sözleri de dikkat çekicidir.

Kreutz'un da değindiği gibi insan müziği anlamlandırma eğilimindedir. Muhtemelen, üzerindeki önemli etkisinin farkındalığı, onu müziğin bir anlamı olması gerektiği düşüncesine götürmektedir. "Müziksel seslerin ve onların içsel özelliklerinin ne ölçüde anlamlı atıflara yol açtığı ya da müziğin duruma bağlı ve bağlamsal faktörlerin bir sonucu olarak mı anlamlı hale geldiği her zaman açık olmasa da müziği anlamlandırırız" (Kreutz, 2011, s.106).

Bestecilerin ise eserlerindeki müziksel anlamı açıklama konusunda genellikle çekimser kaldıkları ve detaylı açıklamalardan kaçındıkları dikkat çekmektedir. Örneğin eserlerinde sıklıkla başlıklar kullanan Béla Bartók: "Bırakın müziğimi kendi anlatsın, eserlerime yönelik herhangi bir açıklama üzerinde hak sahibi değilim!" sözleriyle bunu açık bir şekilde ifade etmektedir (Lendvai, 1976, s.39). "Besteciler, müziğin dışavurumcu yönüne ilişkin her türlü tartışmadan uzak dururlar" (Copland, 1999, s.9). Her ne kadar birçok besteci eserlerine başlıklar, açıklamalar yazmış, ya da programlı müzik yoluyla bir hikâye, durum ya da olguyu müzikle anlatma niyetiyle bestelemiş olsalar da ana hatları dışında eserlerinin anlamlarını spesifik olarak açıklamaktan kaçınmışlardır. Örneğin Beethoven, programatik içeriğe sahip Op.68 'Pastoral' senfonisinin dördüncü bölümündeki 'Gök Gürültüsü' ve 'Fırtına'yı -ki bu başlık olarak yazılmıştır- betimlerken kendi yaşamsal deneyimindeki gök gürültüsü ve fırtına tasavvurunu kendine has kompozisyon kurgusu içinde yansıtmıştır. Ancak buradaki anlam, dinleyicinin eseri bu ön bilgiyle dinlemesine bağlıdır. Ayrıca kültürel unsurlara, ortama ve zamana göre farklı çağrışımsal anlamlara yol açabilme ya da çeşitlilik gösterebilme durumundadır. Koelsch'in de belirttiği gibi; müzik dinlerken

insan zihni, bestecinin tam olarak iletmek istediği anlamla örtüşmeyen anlamlar dahi üretebilmektedir.

Amerikalı besteci Copland, (1999) What to listen for in music? (Müzikte Ne Dinlenmeli?) isimli kitabında, müziğin bir anlam taşıyıcı olabileceğini fakat bunun açıklanamaz olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bazılarında daha fazla bazılarında daha az olmakla birlikte tüm müzik eserleri, ifade etme gücü barındırmakta ve her durumda notaların arkasında belirli bir anlam bulunmaktadır. Bu anlam, öncelikle parçanın ne hakkında olduğu ve ne söylediği ile ilgilidir. Bu anlamın ne olduğunu kesin olarak açıklayabilmenin ise mümkün olmadığını şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Tüm bu sorun oldukça basit bir şekilde ‘Müziğin bir anlamı var mıdır?’ sorusuyla ifade edilebilir. Benim buna cevabım ‘Evet’ olacaktır. Ve ‘Anlamın ne olduğunu kelimelerle ifade edebilir misiniz?’ sorusuna ise cevabım ‘Hayır’ olacaktır. İşte tüm zorluk da burada yatıyor.” (Copland, 1999, s.9).

Eğer müzikte bulunan ve onun ne hakkında olduğunu, ne söylediğini oluşturan bu örtük anlam gerçekten mevcutsa ve kelimelerle ifade edilemiyorsa, o zaman niyetler ve kategorizasyonlarla müziğe atfedilen anlamların her bireyin zihninde farklı şekillerde oluştuğu, adeta bir inanma gibi kesin olarak kanıtlanamayacağı da kabul edilmelidir. Dolayısı ile bir anlamın var olduğunu iddia etmek bireysel bir iddia olmaktan öteye geçemeyecektir. Diğer yandan bir müzik eserinin birey, grup veya toplum tarafından somut bir anlama indirgenmesi ya da etrafında bir fikir birliği oluşturulması da eleştiriye açıktır. Belirtildiği gibi, bu anlayışa göre müziğin bir anlamı vardır ama anlamının açıklanmasından kaçınılmalıdır. Copland, bazılarının müziği anlamlandırmadaki istekliliğini şu sözleriyle eleştirmektedir:

“Basit fikirli insanlar ikinci sorunun cevabıyla asla tatmin olmazlar. Her zaman müziğin bir anlamı olmasını isterler ve bu ne kadar somut olursa o kadar çok severler. Müzik onlara bir treni, bir fırtınayı, bir cenazeyi ya da herhangi bir tanıdık kavramı ne kadar çok hatırlatırsa, o kadar etkileyici görünür” (Copland, 1999, s.9).

Rus besteci Igor Stravinsky (1936) ise, otobiyografisinde, göstergelerin ve Copland’ın tersine müziğin doğası gereği ister bir duygu ister bir zihin tutumu ister psikolojik bir ruh hali isterse bir doğa olgusu olsun, herhangi bir şeyi ifade etme gücüne sahip olmadığını ileri sürmektedir. Böyle bir ifade onun için hiçbir zaman müziğin doğasında var olan bir özellik olmamıştır:

Bu hiçbir şekilde onun varoluş amacı değildir. Neredeyse her zaman olduğu gibi, müzik bir şeyi ifade ediyor gibi görünse de bu yalnızca bir yanılsamadır, bir gerçeklik değildir. Bu sadece, gizli ve bitmek tükenmek bilmeyen bir uzlaşmayla, bizim ona verdiğimiz bir etiket, bir gelenek olarak yapıştırdığımız ek bir özelliktir.

Kısacası, bilinçsizce ya da alışkanlıklarımızın zorlamasıyla, çoğu zaman onun özsel varlığıyla karıştırdığımız bir özelliktir. Müzik, insanın şimdiki zamanı gerçekleştirdiği yegâne alandır. Doğasının kusurluluğu nedeniyle insan, şimdiki zaman kategorisine bir öz ve dolayısıyla istikrar kazandıramadan, zamanın geçişine, geçmiş ve gelecek kategorilerine boyun eğmeye mahkumdur (Stravinsky, 1936, ss.83-84).

Copland, Stravinsky'nin bu duruşunda haklılık payı olduğunu kabul etmekte fakat yine de müziğin ifade edici olduğunu savunmaktadır:

Stravinsky'nin bu uzlaşmaz tavrı, belki de pek çok insanın pek çok parçaya farklı anlamlar yüklemeye çalışmış olmasından kaynaklanmaktadır. Tanrı biliyor ya, bir müzik parçasının tam olarak ne anlama geldiğini söylemek, bunu kesin olarak söylemek, herkesin açıklamanızdan tatmin olacağı şekilde son olarak söylemek yeterince zordur. Ancak bu, insanı müziğin "ifade edici" olma hakkını inkâr etmek gibi diğer bir uç noktaya götürmemelidir (Copland, 1999, s.9).

Burkholder da müziğin bir anlamı ifade edemeyeceği yönünde katı bir tutum sergilemek yerine onun aşinalığa bağlı olarak tanıdık unsurların dinleyicinin zihninde oluşturduğu çağrışımlarla gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Ona göre:

Müziğin bir anlamı olduğunu söylemek eksiktir. Bir müzik parçasının ya da pasajının bir anlam ifade ettiğine dair herhangi bir deyiş, aslında bu anlamı belirli bir kişi ya da belirli bir grubun üyeleri için taşıdığı iddiasıdır. Eğer müzik dil gibiyse, bir dinleyicinin onu anlayabilmesi için belirli bir müzik dilinde bilgili olması gereklidir. Ya onunla büyüyerek ya da yabancı bir dil öğrenir gibi bir yetişkin olarak onu öğrenmelidir. Gerçekten de özellikle çağrışımsal anlamın temel özelliği budur: Müzikte anlam aşinalığa bağlıdır... Müziğin anlamı, hem müzikteki tanıdık unsurlara ve bu unsurların dinleyicide yol açtığı çağrışımlara hem de bu tanıdık unsurların farklı bir şey yaratmak üzere nasıl yeniden işlendiğine bağlıdır (Burkholder, 2006, ss.77-79).

Buna ilaveten, dinleyicinin müziğin ne anlama geldiğine dair algısının beş adımdan oluşan şu süreçte yaratıldığını açıklamaktadır:

1. Aşına olduğu unsurları tanıma,
2. Bu unsurları kullanan diğer müzik veya şemaları hatırlama,
3. Birincil çağrışımların ardından gelen çağrışımların algılanması,
4. Neyin yeni olduğunu ve tanıdık unsurların nasıl değiştiğini fark etme,
5. Tüm bunların ne anlama geldiğini yorumlama (Burkholder, 2006).

Burkholder'in bu sıralaması ve 'aşına olunan unsurlar' tanımlaması, Koelsch'in belirttiği müziksel bilginin 'anamlı bilgi' ile işlenmesi süreci ile önemli ölçüde benzerlik göstermektedir. Bu çalışmalar, zihinde anlamın hangi süreçlerde oluştuğunu ve beynin hangi bölgelerinin aktive olduğunu gösterse de yoruma bağlı bu anlamların öznel olduğu gerçeği değişmemektedir.

Ayrıca, müzik deneyiminde ön bilgilerle ilişkili çıkarımlar, çağrışımsal anlamlara dönüşerek birtakım duygulanımları da tetikleyebilmektedir. Oluşan bu

duygulanımların yoğunluğu, o müzik türü ile olan ilişkiye, kültürel unsurlara, fizyolojiye, psikolojiye, ortama vb. faktörlere göre değişkenlik içindedir. Özellikle aşına olunan kültüre ait bir müzik eseri deneyimlendiğinde duygulanımların daha güçlü ortaya çıkabileceği de düşünülebilir. Müziğin birçok duyguyu ortaya çıkarabildiği kabul edilmekle birlikte bazı duygular ise genellikle müzikte hiç oluşmamaktadır.

Müzikle uyarılan bazı duygular gündelik hayattaki duygularla aynı olabilir (şaşkınlık veya neşe gibi). Bazılarının farklı motivasyonel bileşenleri vardır (örneğin; teselli gibi olumlu duygusal etkiler nedeniyle müzikte üzüntü yaşama motivasyonu, ancak gündelik hayatta yoktur), bazı duygular müzikte aranır çünkü gündelik hayatta nadiren ortaya çıkabilirler (aşkınlık veya merak gibi) ve bazı sözde 'ahlaki duygular' gündelik hayatta ortaya çıkar, ancak genellikle müzikte olmaz (utanç veya suçluluk gibi) (Koelsch, 2014, s.178).

Hem bu duyguların hem de anlamların kesin ve değişmeyen bir şekilde bir ilişki içinde açıklanabilmesi ise mümkün değildir. Yine de zaman zaman aynı kültür ve ortamdaki dinleyicilerin müzik deneyiminde birtakım ortak duygulanımları paylaştıkları söylenebilir. Tüm bu duygulanımlar bize müziğin bir anlamı olması gerektiğini düşündürmektedir. Toplumsal kabuller ve alışkanlıklar, roller, onaylama ve onaylanma, aidiyet duygusunun çekimi gibi faktörlerin de etkisiyle oluşan normların uzlaşımında insan kendini güvende hissedecektir.

Bir diğer zorluk da müziksel anlamın aktarılmasında karşımıza çıkmaktadır. Subjektif ya da kolektif olarak müziğin bir anlamı olduğu kabul edilse dahi anlam kusursuzca aktarılabilir mi? İnsanların ana dillerinde anlam aktarımı dahi kusurlu iken, temsili anlatıma dayalı sembolik bir sistem olarak görülen müziğin anlamının doğrudan ya da dilsel yolla kusursuzca aktarılabilmesi mümkün müdür? Bu sorunun cevabı muhtemelen olumsuz olacaktır; çünkü aşına olunan kültürün ürünü olsa dahi besteciden icracıya, icracıdan dinleyiciye geçen çok katmanlı müziksel anlam aktarımında ilave ve/veya eksiltmeler mutlaka bulunacaktır. Bu değişimler az ya da çok, işlevli ya da işlevsiz, nitelikli ya da niteliksiz olabilirler, ancak kaçınılmazdırlar.

İnsan için her kuram, dünyaya kendi bakışı doğrultusunda nesnelere, olgular, varlıklar ve insanlar arasındaki kurduğu ilişkiden ibarettir. Bu ilişki özünde subjektif, dolayısıyla biricik ve eşsiz olduğu için, bir bireyin başka bireylerin dünya ile nasıl ilişki kurduğunu tam ve kusursuz olarak bilmesini olanaksızlaştırmaktadır. Bu yüzden de anlam, aslında anlatılamaz ve aktarılamaz haldedir. Olsa olsa simgesel olarak belli kodlarla ortaya konulabilecek ve başkaları da o kodlardan yola çıkarak

kendi zihninde o kodlara uygun benzer bir modellemeyi tekrar inşa edecektir. Aynısını inşa etmesi ise olanaksızdır; çünkü bakılan açıdan bağımsız olarak her anlam, aslında eşsiz halde öznesinde saklıdır.

Diğer yandan, bir yanılsama olsa da olmasa da her anlam ve modelleme, o zihnin hikayesi ve gerçekliği olarak kabul edilir. Benzer modellemeler ortak mutabakatlara ulaşabilmeyi sağlamaktadır. Örneğin kırmızı rengin diğer zihinde nasıl algılandığı kesin olarak bilinemezdir. Yine de herkes kırmızının ne olduğuna dair bir fikre sahiptir. O renge aynı isim verildiğinde mutabakat oluşur. Tüm bu mutabakatlar da şeyleri anlamlandırmaya, yaşamaya ve ötekiyle ilişki kurabilmemize olanak sağlamaktadır. Müziksel mutabakatlarımız da onun anlamını aktarmada aynı işlevdedir. Ancak buradaki zorluk, işitsel olan müziksel seslere nesnel dünyadaki şeylere yüklediğimiz kadar açık sözsöz anlamlar yükleyebilme olanağının bulunmamasındadır.

### **2.3. İşitme ve Dinleme**

Hammaddesi yalnızca ses (ve sessizlik) olan müzik neredeyse tamamen işitme duyusu ile ilişkilidir. Algılanması net, nesnesi muğlaktır. Üstelik, titreşimsel bir fenomen olarak çoğunlukla diğer duyu organlarıyla birlikte algılanma ilişkisi içinde de değildir. Diğer bir deyişle işitilen ses (müzik) görülemez, dokunulamaz, tadılamaz ve koklanamazdır. Sadece belli akustik şartlar oluştuğunda dokunma duyusu ile titreşimsel olarak bir nebze hissedilebilir. Oysa, gördüğümüz bir şeye dokunabilme, tadabilme ve koklayabilme veya dokunduğumuz bir nesneyi görebilme, koklayabilme ve tadabilme olasılığı oldukça fazladır. Örneğin tat alma duyusu çoğunlukla koku duyusu ile birlikte çalışır. İşitme dışındaki duyu organları daha çok iş birliği içindedir ve bu iş birliği algımıza daha fazla veri sağlayarak anlamlandırmayı kolaylaştırabilmektedir. İşitme duyusu ise tek başına müzik deneyiminde güvenilmesi gereken duyu organıdır. Bu nedenle nitelikli bir işitme önemlidir. Burada hem fizyolojik açıdan sağlıklı bir işitme aygıtına sahip olmak hem de sesleri, ritimleri vb. ses özelliklerini ayırt edebilen ve işlevsel bir betimleme yapabilen bilişsel bir duyuşa sahip olmak önemlidir. Bu da ancak öğrenme süreci ile mümkündür.

Müzik uzam-zaman içinde yalnızca titreşimsel ve anlık olarak var olabilen bir uçuculuğa sahiptir. Ses dışında somut bir nesnesi olmadığından ontolojik varlığı

dahi sorgulanabilir. Diğer bir deyişle sadece o an var olur ve ardından yok olur. Geçmişe veya geleceğe ait değildir sadece zamana ve ana bağlıdır. Verisi kâğıt üzerinde, bir medyada veya insan belleğinde kayıtlı olsa veya işitsel imgeleme yoluyla zihinde canlandırılabilse dahi varlığı ancak icra anında, yani, sese dönüştüğünde oluşmaktadır.

Diğer yandan müziği işitmek oldukça basite indirgenebilir. Temelde gerekli akustik şartlar oluştuğunda herkes müziği işitebilir. Yapılması gereken tek şey işitme aygıtını engellememektir. Üstelik her dinleyici, bir müziği işittiğinde onun hakkında görüş ve duygulanımlarını, müziğin onu nasıl etkilediğini ya da etkilemediğini hatta onu müzik olarak tanımlayıp tanımlamadığını dahi kolaylıkla ifade edebilmektedir. Bu onun öznel deneyimine ve beğenisine sunulmuş müziğin, zihninde betimlenmesi ve yorumlanmasıyla doğal şekilde ortaya çıkacaktır. Tabii bu betimleme ve yorumlama görece isabetli ya da isabetsiz olabilir, kaliteli ya da kalitesiz olabilir. Bu ise işitmeden ziyade dinlemeyle ilgilidir.

Kaliteli ve isabetli bir betimleme, yorumlama ve anlamlandırma sürecinde tıpkı konuşmadaki gibi ses frekanslarının beynin işitme bölgesine ulaşması yeterli değildir. Müziği anlamlandırmak için zihin sesleri ayırt eder, benzerlikler arar, dağarcığındaki şablonlarla eşleştirir, ön bilgiyle ilişkilendirerek bağlamlar ve örüntülerle birtakım anlamlara ve çıkarımlara ulaşır. Diğer bir deyişle betimleme, yorumlama ve anlamlandırmayı müziksel verinin nasıl işlendiği ve algıda nasıl şekillendiği belirlemektedir. Yukarıda da değinildiği gibi konuşma ya da müzik olsun anlama için o 'dili' bilmek ya da en azından aşına olmak gereklidir. "Müziksel algılama süreci; beyne gelen anlamlı frekansların, daha önceden öğrenilmiş anlamlı kalıplar içinde aranıp, süzgeçten geçirilip anlamlandırılması yani bir müziğe dönüşmesi ile ilgilidir" (Sazak 2008.s.6). Bu aşamada 'dinleme' devreye girer. Burada, bakmak fakat gör(e)memek gibi işitmek fakat dinle(ye)memek benzetmesi yapılabilir. Başka bir deyişle işitilen her müzik onun dinlendiği anlamına gelmeyebilir.

Copland'ın (1999) 'duyusal düzlem' olarak adlandırdığı 'dinleme' edimi, daha çok işitsel düzeyde kalmaktadır ve bu düzlem çok önemli olsa da, gerçek dinlemeye (kendi tanımıyla 'ifade düzlemi') geçilmediği sürece eksiktir. Besteci, bununla ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Konserlere kendilerini kaybetmek için gidiyorlar ve müziği bir teselli ya da pelerin olarak kullanıyorlar. Günlük hayatın gerçeklerini düşünmek zorunda olmadıkları ideal bir dünyaya giriyorlar. Tabii ki müzik hakkında da düşünmüyorlar. Müzik onların bu dünyadan uzaklaşmasını sağlamakta ve hayal kuracakları bir yere götürmektedir. Müzik sayesinde ve müziğe uygun olarak hayal kurarlar ama asla müziği tam olarak dinlemezler. Evet, müziğin ses cazibesi güçlüdür ve öncelikli bir güçtür, ancak ilginizin orantısız bir payını gasp etmesine izin vermemelisiniz. Duyusal düzlem müzikte önemli bir düzlemdir, hem de çok önemli bir düzlem, ancak hikâyenin tamamını oluşturmaz. Duyusal düzlem üzerinde fazla durmaya gerek yoktur. Her normal insana hitap ettiği apaçık ortadadır” (Copland, 1999, s.8).

‘İyi’ bir dinleme, bellekte kodlanmış seslerin ve örüntülerin zenginliği, bunların tanınması ve ilişkilendirilmesi ile mümkün olabilecek ve ancak bu şekilde duyusal düzlemde ifade edilerek geçilebilecektir. Dinleyicinin sesleri ayırt etme ve betimleme becerisi, geçmiş deneyimleri, müzik birikimi, psikolojisi, müzik türüne aşinalığı, odaklanması ve müziğin niteliği gibi çeşitli unsurlar onun müziği dinleme eyleminin niteliğini belirlemektedir. Aynı zamanda belli seviyede duyuş becerisine ve zengin bir anlamlı müzik bilgisine sahip olması da önemlidir. Dinleme yaparken sesleri (müziği) anlamlandırabilmek için sürekli ve düzenli biçimde buradan veri çeker ve anlamlandırır. Bu anlamlandırma da ancak isabetli bir betimleme ile başlayabilir ve sonrasında tutarlı bir yorumlama ve yargılamaya geçilebilir. İsbetli betimleme olmadığı zaman, anlamlandırma da oluşamayacaktır. Dinlemeye geçemeyen zihin anlamlandırmayı ıskalayacağı için, belki birtakım sezgisel duygulanımlara tutunup belirsizliği aşmaya çalışsa da, sonuçta Copland’ın da belirttiği gibi kendini sadece hayal dünyasına bırakmakla yetinmeye mecbur kalacaktır.

## 2.4. İcra ve Yorum

Herhangi bir sanat ya da müzik eserinin sanatsal bir değer taşıdığını belirleyen belki de en önemli özellik, onun yoruma açık olmasında saklıdır. Bir sanat eseri sayısız yorumdan düşüp tek bir yoruma ya da birkaç yorumun tekeline indirildiğinde ise sanat eseri olma niteliğini kaybedecektir. Dolayısı ile bir müzik eserini tek ve kesin bir anlama ve yoruma indirgemek mümkün değildir.

İcracının yorumu ile ilgili Stravinsky’nin şu sözleri dikkat çekicidir:

“İcracının önüne, içinde bestecinin arzusunun açıkça belli olduğu ve doğru kurulmuş bir metinde kolayca görülebildiği yazılı bir müzik koyduğum kabul edilir. Ama bir müzik parçası ne kadar titizlikle notalanırsa notalanırsın; tempo, nüans, bölümlenme, vurgulama vb. işaretleriyle her türlü muğlaklığa karşı ne kadar dikkatli sigortalanırsa sigortalanırsın, her zaman tanımlamaya sığmayan gizli öğeler taşır. Çünkü sözel diyalektik, müziksel diyalektiği bütünlüğü içinde tanımlamaya yeterli değildir. Bu gizli öğelerin gerçekleştirilmesi, müziği sunacak kişinin deneyim ve sezgilerine, tek sözcükle, yeteneğine bağlıdır” (Stravinsky, 2004, s.89).

Doğaçtan ya da yazılı bir müzik eserinin yorumu olarak (ki doğaçlamada icracı çoğunlukla besteleme rolünü de üstlenir) müzik, ancak icracının müdahalesiyle, onun seçimleri ve kavrayışıyla şekillenerek oluşabilmektedir. Dinleyiciye ulaşan karmaşık ve çoklu bilinç halleri doğuran işitsel titreşimler icracı tarafından üretilmekte ve bu süreç, bestelenmiş bir müzikte notasyondaki müziksel bilgi aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Bir müzik eserinin notası her şeyden önce belirli bir ses sistemini temsil eden işaretlerle kaplı bir sayfadır. Bu aslında bestecinin düşüncesini şematik bir biçimde sabitlemeye yönelik 'ayrıntılı' bir taslaktır. Grafikten işitsel olana dönüşümü gerçekleştirmek için icracının müdahalesi gereklidir. Fakat müzik eseri notası, icracıya ancak belli sınırlar dahilinde müziksel bilgiyi aktarabilmektedir. Sözcüklerle anlam aktarımı dahi kusursuz değilken, bunu müziğin simgesel işaretleri yoluyla kesin olarak aktarmak mümkün görünmemektedir. Belirtildiği gibi notasyondaki bilgilendirici işaretler çok detaylı olsa bile, hiçbir zaman müziğin tam olarak nasıl icra edileceği ve yorumlanacağı kesin bilgisini iletme kapasitesinde değildir. Aksi halde, yani mutlak müzik bilgisinin notasyonla aktarılabilmesinin ve her icracının bunu 'hatasız' şekilde yorumlamasının mümkün olabileceği bir durumda, muhtemelen eser tek bir yoruma indirgenecek ve bir şablon ya da kalıptan çıkmışçasına her zaman birebir aynı olacaktır. Diğer bir bakışla; "Size her zaman aynı şeyi söyleyen müzik kısa sürede sıkıcı bir müzik haline gelecektir, ancak anlamı her dinleyişte biraz daha farklılaşan müziğin canlı kalma şansı daha yüksektir" (Copland, 1999, s.11). Dinleyici için de ne dinleyeceğini kesin olarak bildiği bir konsere gitmenin anlamı ve heyecanı muhtemelen azalacaktır. Sanat eseri, mesajını genellikle örtük olarak vermeyi sever ve belki de bu yönüyle çoklu yorumlara açık olarak sanat eseri olma vasfını korur. Elbette kimileri için reproduksiyonların da haz verici bir tarafı vardır. Ancak bu, daha çok eserin itibarına yaslanan ve 'çoğaltıcının' becerisine duyulan hayranlık seviyesinde kalacaktır.

Üstelik notasyondaki bu detayların verilmesinin zaman zaman besteciye ve amaca göre değişebildiği ve geçmişe doğru gidildiğinde yazılı ayrıntıların azaldığı da görülmektedir. Burada genellikle geleneksel müzik disiplinlerindeki yazıya dökülmeyen, kulaktan kulağa ya da ustadan öğrenciye pratikte aktarılan müziklerin belirsizlik ve değişkenlik içinde yoruma daha açık oldukları da belirtilmelidir.



Barok dönem bestecileri, (ki J.S. Bach bunun en önemli örneğidir) muhtemelen eserlerini genellikle kendilerinin ya da yakın çevresindeki müzisyenlerin icra etmesinden dolayı notasyonlarında detaylı yorum bilgisi (ayrıntılı nüanslar, tempo değişiklikleri vb.) yazma gerekliliğini görmemişlerdir. “Yaklaşık 1750’lerden önceki erken dönem klavye repertuarının çoğunda dinamikler çok az notaya alınmış ya da hiç notaya alınmamıştır. Hatta, Johann Sebastian Bach’ın klavsen, viyolonsel veya flüt süitleri gibi oldukça dinamik enstrümanların partitürlerinde bile dinamiğe rastlanmaz” (Oort, 2024). Bu, bestecilerin el yazmalarında ve *urtext* (orijinal text) edisyonlarda görülmektedir (bknz. Henle, 2024). İcra, o dönemde daha çok bestecinin kontrolündedir ve istediği müdahaleyi yapabilmektedir. Daha sonraları (18. yüzyılda) bireyselleşmenin ve bestecilerin eserlerinin icra edilmesinin talebi arttıkça, kopyalarının çoğaltılması gerekliliği de ortaya çıkmıştır. Matbaanın yaygınlaşmasının da etkisiyle besteci, eserinin icrası üzerindeki kontrolünü kısmen kaybetmeye başlamıştır. Bu kontrolü artık notasyonun üzerindeki daha fazla detaylı yol gösterici işaretlerle ve yazılı uyarılarla sağlayabilecektir. Bu durum, özellikle Beethoven’la birlikte başlamış, eserlerinin nasıl icra edilmesi gerektiği ile ilgili ayrıntılı bilgilendiriciler ve direktiflerin yazılması bir gereklilik halini almıştır (bknz. Oort, 2024). Böylelikle icra, hem besteci hem de icracı için daha sorunsuz gerçekleşebilecektir. Bunlar spesifik tempo belirlemelerinden, detaylı nüans işaretlerine kadar uzanmaktadır. Yine de bazen besteci eserinde icracıyı özgür seçimleriyle baş başa bırakarak genel belirleyiciler ile yetinmekte, kimi zaman da eserinin nasıl icra edilmesi gerektiğini olabildiğince detaylı olarak göstermektedir (bknz. Youtube, 2024). Bu, zaman zaman aynı müzik eserinin içindeki farklı pasaj veya bölümler için dahi geçerli olabilmektedir.

Notasyonda belirtilemeyen, ‘tanımlamaya sığmayan gizli öğeler’, zaman zaman besteci ve yorumcu arasında bir çatışma durumu da oluşturabilmektedir. Abartılı ya da yanlış olabilecek yorumlardan kaçınmak için öncelikle icranın niteliğinin ‘doğru’ olması önemlidir. Örneğin; piyanonun öncülü olan klavsende uzatma pedalı olmadığı, o dönem icra tekniğinin daha çok parmak tekniğine dayalı olduğu ve eserlerin enstrümanın koşullarına göre bestelendiği düşünüldüğünde, Barok dönem eserlerinin modern piyano ile icrasında fazla pedal kullanımı stil dışı ve tutarsız olacaktır. “Orkestra şeflerinin, şarkıcıların, piyanistlerin, bütün virtüözlerin şunu bilmesi ya da hatırlaması gerekir ki “yorumcu” ünvanını kazanmak isteyen birinin

yerine getirmesi gereken ilk koşul, her şeyden önce hatasız bir icracı olmaktır” (Stravinsky, 2004, s.93). Yorumcular zorunlu olarak birer icracıdır. Ancak her icracı iyi bir yorumcu olamayabilir. Besteci cephesinden bakıldığında; icracı, bazen deneyimsizlikten veya yeterli yetkinlikte olmadığından bazen de aşırı gösteriş veya marjinal olma merakından, yorum adı altında birçok abartma, kısıtlama, ana fikirden uzaklaşma, küçük detaylara büyük önem verme gibi tutumlara girebilmekte ve bestecinin düşüncesinden ve eserin bağlamından sapan bir yoruma sürüklenebilmektedir. “Kaç kez bu yanlış yere yönelmiş ilginin kurbanı oldum! Ağır icra yanlışlarının farkına bile varmadan bir pianissimo üzerine kılı kırk yararak zaman harcayan, en özlü kısmı soyutlayanlardan gelen bir ilgiydi bu” (Stravinsky, 2004, s.91).

Diğer yandan, icracı bestecinin kendi olsa dahi, yorumlamanın bir zorunluluk olduğu da söylenebilir. Her defasında yeniden varlık bulan icra, birebir aynı icra olamayacağı için icracının seçimleriyle değişkenlik içindedir. Bu anlamda, nasıl her anlamlandırma farklıysa her yeni icra da farklı bir icradır. Bu farklılıklar çok küçük olabilir veya önemli ölçüde değişkenlikler barındırabilir fakat her durumda yorumun bağlamında kalması ve tutarlı olması önemlidir. Zaman zaman icracı, bestecinin önsel belirlemelerini ve niyetlerini aşan yeni ve yaratıcı yorumlar dahi ortaya koyabilmektedir.

Alpay’ın sanat eseri yorumu için şu tespitlerinin müzik eseri icrası için de geçerli olduğu söylenebilir:

Sanat, muğlaklığıyla sayısız yorum olanağına açılrsa da, yorumlar arasındaki kalite farkı kendisini sezdirir. Kendisini sanat yapıtının itibarına yaslayan yorumlar yerine, isabetli plastik okumalar yapan, yapıtların felsefelerini rasyonel dizgelerle açıklayabilen, kimi zaman yapıtların gizli kalan özelliklerini deşifre eden, bazen de yepyeni ve yaratıcı yorumlarla, sanat yapıtının, yaratıcısının da yabancı kalabileceği yepyeni açılımlar üretmeyi başaran analizler ortaya çıktığında, sanat yapıtının etki alanı da, niteliği de, kavranabilirliği de derinleşir (Alpay, 2021, ss.9-10).

Bir müzik eserinin yorumlanması da sayısız olanaktadır. Ancak, belirtilen çerçeve içinde bestecinin niyeti ile örtüşen bir yorum isabetli ve tutarlı olacaktır. Yorumlar arasındaki kalite farkı icracının becerisi, kavrayışı ve yetkinliğine bağlıdır. Bunlar, müziği anlamlandırmada icracı/yorumcu etkisinin ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

## 2.5. Sözlü Müzik ve Anlam

Bu çalışmada müziksel anlam kavramı, sözlü - sözsüz müzik ayrımı yapılmaksızın sözlerin anlamından arı, müziğin içkin anlamı olarak ele alınmaktadır. Eğer yalnızca sözlerin anlamına odaklanan bir sözlü müzik incelemesinden bahsediliyorsa bu ancak sözlerin (lyrics) ya da şiirin edebi veya dilsel incelenmesi ile sınırlı kalacaktır. Her ne kadar sözler prozodik olarak ritmik yapıyı şekillendirebilse ya da müziksel anlamla örtüştüğü düşünülse de özde müzikten ayırık olarak kendi başına müzik dışı bir anlamı işaret etmektedir.

“Sözlere gittikçe daha fazla bağlanan şarkı, sonunda bir tür astara dönüşmüş ve böylece dekadansını (çöküş) açığa vurmuştur. Şarkı, söylemin anlamını ifade etmeyi kendi görevi saydığı andan itibaren müzik diyarını terk eder ve onunla ortak hiçbir şeyi kalmaz” (Stravinsky, 2004, s.32).

19. yüzyılın başından itibaren özellikle çalgı müziği, batı müzik felsefesinde müziğin sanatlar arasındaki yerini anlamının anahtarı olarak görülmeye başlanmıştır. Müziğin dilsel, temsili veya kavramsal içerikten yoksun olması, artık bir şekilde açıklanması gereken görünürdeki bir düzensizlik değil, müziğe kendine özgü bir değer kazandıran ve onu diğer sanat formlarından ayıran bir kavram olarak ele alınmaktadır. 19. yüzyıl müzik eleştirmeni Eduard Hanslick, müzikten saf ses ve biçim olarak zevk alınabileceğini ve varlığını garanti altına almak için müzik dışı unsurların çağrışımına ihtiyaç duymadığını, müzik dışı fikir ve imgelerin aslında müziğin güzelliğini azalttığını savunmuştur (Wikipedia, 2024a). “Müziğin duyduğumuz nota kombinasyonlarının ötesinde bir konusu yoktur, çünkü müzik yalnızca sesler aracılığıyla değil aynı zamanda sestten başka da bir şey söylemez” (Hanslick vd., 2018, s.109). Hanslick ve diğer mutlak müzik savunucuları bunu ‘program müziği’ne karşıt olarak çalgı müziği kavramı içinde değerlendirmiş ve sözlü müziği bu anlamda reddetmiş olsalar da sözlü müziğin de genişletilmiş anlamla ‘salt’ müzik olarak değerlendirilebileceği olasılığı düşünülmelidir.

Sözlü müzikte bestenin ve sözlerin anlamının aynı mesajı taşıdığını iddia etmekse, dinleyicinin, bu iddiada bulunan bestecinin (ya da icracının) niyetini onaylaması ile ilgili subjektif bir varsayım olacaktır. Özde, söz ve müziğin anlamı ayrıktır ve sözler aslında müziğe izafe edilmiş halde kendi anlamını yüceltmede müziğin gücüne yaslanmıştır. Bu, neredeyse tüm inanç sistemlerindeki ilahi metinlerin müziksel biçimlerle sunulmasından da anlaşılmaktadır. Eğer müziğin içkin bir anlamı

olduğundan söz edilebiliyorsa bu, sözlere ihtiyaç duymayan, bağımsız bir anlam olmalıdır.

Sözlerin anlamının 'müziksel anlam'la ne ölçüde örtüştüğü göreceli olsa da, elbette bir sözlü müzik eserindeki sözlerin ne anlattığını anlamak, o dil bilinmiyorsa en azından tercüme edip dinlemek tercih sebebi olmalıdır. Sonuçta sözlü müzik eseri sözlerle iç içe kurgulanmış ve onunla hemhal olmuştur. Diğer yandan bu durum, bir dinleyicinin sözlü müzikteki dili anlamasa dahi sözlerinden bağımsız olarak müziğin anlamını kendi içkinliğinde bulamayacağı veya müziksel bir deneyim yaşamak için sözlerin anlamını bilmesinin son derece zaruri olduğu anlamına da gelmemektedir. Bu, popüler müziklerde görüldüğü gibi insanların az aşına olduğu ya da hiç bilmediği dillerde bestelenmiş sözlü müzikleri yalnızca müziğin tınısal ve biçimsel yapısından kaynaklanan çekimi nedeniyle dinlemelerinden de anlaşılmaktadır. Bir varsayım olarak Almanca bilmeyen fakat Post-Romantik müzik hayranı bir müzik dinleyicisi müziğin sözden arı çekimi sebebiyle saatlerce süren bir Wagner operasını (üst-yazısı olmasa dahi) izlemeyi büyük bir memnuniyetle isteyebilir. Hatta zaman zaman aynı operanın arylarını ya da kesitlerini yalnızca müziği deneyimlemek için dinlemeyi dahi seçebilir. Ancak özel bir ilgisi yoksa bir operanın yalnızca librettosunu alıp okumak müziği dinlemeye kıyasla muhtemelen daha düşük bir olasılıktır. Eğer libretto/şiir değeri olan bir metinse, anlamını, değerini ve mesajını müzikten arı biçimde zaten kendi içinde barındırmaktadır ve eserdeki müzikal unsurlar olmadan da edebi olarak okunmaktadır. Opera eserinde ise müziğe dahil edilmiş durumdadır.

19. yüzyıldaki hararetli tartışmalarda Alman besteci Richard Wagner, Hanslick'in düşüncesinin karşısında, mutlak müziğe karşı program müziğini savunmuştur. Beethoven'in dokuzuncu senfonisinin koral bölümüne atıfta bulunarak sözlerin bir anlam aktarıcı olarak yüceliğinden şu şekilde bahsetmektedir: "Müziğin daha ileri gidemediği yerde, söz gelir... söz tondan daha yüksek bir yerde durur" (Goehr, 1998, s.112). Elbette bir besteci müziğiyle doğrudan mesajlar iletmek istiyorsa müziğe söz ekleyebilir ya da sözsel etiketler yapıştırabilir. Ancak bu, müziğin yetersizliğini değil, mesajı iletmeye sözün müziğin gücünü bir aracı olarak kullandığını daha çok akla getirmektedir.

Wagner, operasını müzik, drama ve görsel sanatların bir araya gelmesinden oluşan 'sanatların toplamı' (Gesamtkunstwerk) olarak adlandırmıştır (Wikipedia, 2024b).

Opera elbette bu üç unsurun bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Ancak bu, operanın büyük oranda müziksel olmadığı anlamına da gelmemektedir. Sadece müziksel bir deneyim yaşamak amacıyla izlenmesi/dinlenmesine de engel değildir. Elbette sözlü müziğin, harika bir müziksel enstrüman olan insan sesinin renkleri ve tınıları ile bütünleşik olduğu ve vokalin önemli bir tınısal cazibesi olduğu göz ardı edilmemelidir. Ancak anlam söz konusu olduğunda, müzik sözün anlamından bağımsız olan gücü ve çekimiyle olduğu haliyle cezbedicidir. Müzikte sözlerin doğrudan bir anlamı barındırdığı ve bunu bir çekim alanı haline getirdiği kabul edilebilir olsa da reçitatifsiz müzikler dahil olmak üzere herhangi bir şarkı ya da sözlü müzik, şüphesiz yalnız sözlerinin anlamı için değil, ağırlıklı olarak müziği deneyimlemek için dinlenmektedir. Bu durum giderek sınırların ortadan kalktığı dünyada yabancı dillerdeki şarkıların ve albümlerin farklı ülkelerde daha yaygın ve popüler olmalarından da anlaşılmaktadır.

Diğer yandan insan, aşına olduğu ya da ana dilinde bir sözlü müzik eseri dinlediğinde, onu kendine yakın bulabilir ve müziği daha iyi anladığını hissedebilir. Özellikle bu onun içinde bulunduğu kültüre ait bir müzik eseri ise anlamlandırmanın daha etkin olduğu düşünülecektir. Yine de bu aslında muhtemelen bir yanılsamadır ve sözlerden ziyade müziğin etkisi baskın haldedir. Bu şöyle bir düşünce deneyi yapılarak bir nebze açıklığa kavuşturulabilir; örneğin, tonal müziğe şartlanmış duyuşa sahip bir kişinin (ki toplumun çoğunluğu böyledir) kendi kültürüne ait sevdiği ve bildiği bir şarkı (lied) olsun. Bu lied'in sözlerini alarak onun hiç aşına olmadığı bambaşka bir stilde, mesela atonal teknikle yeniden bestelendiğini düşünelim. Aynı zamanda bu yeni lied'in sanatsal niteliğinin de yüksek olduğunu en azından önceki lied'le aynı seviyede olduğunu varsayalım. Aynı dinleyicinin algısı bu yeni kompozisyonla nasıl bir etkileşim içine girecektir? Ya da aşına olduğu sözlerin bu yeni kompozisyonun müziksel anlamlandırmasında etkisi ne olacaktır? Bu soruların cevaplarını kapsamlı bir araştırma yapmadan kesin olarak vermek zor olsa da aynı sözler muhtemelen yeni lied'in müziksel anlamlandırılmasında yardımcı olmayacaktır.

### 3. BÖLÜM: “OUT OF DOORS” PİYANO SÜİTİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Bartók’un beş bölümden oluşan Out of Doors piyano süiti (1926), pastoral temaların yansıtıldığı karakter parçalarının 20. yüzyıl piyano müziğindeki değişim ve dönüşümüne dair önemli bir örnektir. Doğa tasvirleri yerel melodik ve ritmik yapılarla birleşerek çarpıcı bir etki yaratmaktadır.

Eserin adı günümüzde konser programlarında ve çalışmalarda genellikle yaygın olan İngilizce ve ‘of’ takısıyla kullanılmaktadır. Bu çalışmada da İngilizce başlık kullanımı tercih edilmiştir. Fakat besteci ve yayıncı Universal Edition tarafından ilk sırada Almanca ‘*IM FREIEN*’ ve sırayla Macarca ‘*SZABADBAN*’ Fransızca ‘*EN PLEIN AIR*’ ve İngilizce ‘*OUT DOORS*’ isimleri konumlandırılarak yayınlanmıştır.



**Görsel 1.** Out of Doors, Başlık. Universal Edition. s.3. <https://is.gd/ah8L2e>

Bartók Macar olmasına karşın eser başlığının öncelikli olarak Almanca seçilmiş olması, Alman asıllı annesiyle ve 1918 yılına dek varlığını sürdürmüş olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun birincil dili olması etkisiyle de ilişkilendirilebilir.

Macarca ‘*szabadban*’ kelimesi de bir kişinin ya da bir şeyin kapalı bir mekân yerine ‘açık havada’, ‘dışarıda’ ya da ‘doğada’ bulunmasını ifade etmektedir. Süitteki her parça, ayrı konu başlıklarıyla açık havada geçen farklı bir sahneyi yansıtmaktadır.

Parça başlıkları şu şekilde sıralanmaktadır:

1. With Drums and Pipes (Davulla ve Kavalla)
2. Barcarolla (Barkarol)
3. Musettes (Müzetler)
4. The Night's Music (Gecenin Müziği)
5. The Chase (Kovalamaca)

Eser ortak başlığına rağmen programatik değildir. Dahası, Bartók bunların ayrı ayrı yayımlanmasını önermiş ve kendi resitallerinde bunları tam bir set olarak çalmamıştır. Bugün resitallerde ve kayıtlarda sıklıkla eksiksiz olarak yer alsalar da ilk üç parça ve son iki parça ayrı olarak çalınabilmektedir. Eser en başta iki cilt halinde yayınlanmıştır, ilki 'With Drums and Pipes', 'Barcarolla' ve 'Musettes', ikincisi ise 'The Night's Music' ve 'The Chase'den oluşmaktadır. Bu şekilde bir bölünme, haklı gösterilebilecek iki ayrı birim üretmektedir; birincisi, klasik sonat formunun geleneksel hızlı-yavaş-hızlısına karşılık gelmektedir. İkincisi ise Bartók'un Liszt ve Macar çardaş dans müziklerinden aşına olduğu yavaş-hızlı eşleşmesidir.

Eser tam bir set olarak Barok dönem süitlerinin yapısına benzer bir tempo sıralaması içindedir: hızlı-yavaş-orta-yavaş-hızlı. Yine de Barok süitten çok, 19. yüzyıl piyano repertuarının tanımlayıcı olarak adlandırılan karakter parça setlerine de benzetilebilir (Schumann Fantasiestücke Op. 12 ve Waldszenen Op. 82 gibi).

Bu beşli simetrik yapı, Bartók'un diğer eserlerinde de görülmektedir (örneğin 4. ve 5. yaylı dörtlülerinde).

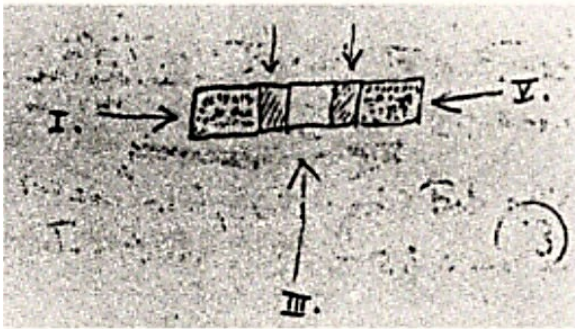


FIGURE 1 Symmetrical 5-movement form of String Quartet no. 4, Bartók's drawing (BBA 3923)

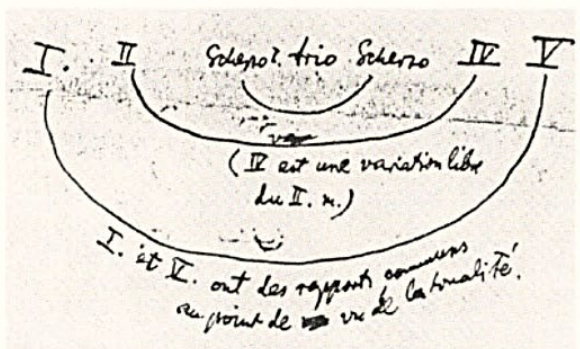


FIGURE 2 Symmetrical 5-movement form of String Quartet no. 5, Bartók's drawing (BBA 3906).

**Görsel 2.** Bartók'un Simetrik Beşli Yay Formu Çizim Örnekleri, (Somfai, 1996, s.19,20).

Süitin özellikle birinci ve beşinci parçaları oldukça dinamik ve enerjik bir ritmik yapıya sahiptir. Birinci parça 'With Drums and Pipes', vurmali çalgıların ritmik enerjisini yansıtırken son bölüm 'The Chase' de ise soluk soluğa bir kovalamaca sahnesi yaşanmaktadır.

Bartók'un piyano için yazdığı konser eserleri genel olarak yenilikçi yaklaşımı ve teknik zorlukları ile dikkat çekicidir. Out of Doors süitinde de bu özellikler

görülmektedir. Dokuzlu ve onlu aralıkların süitin tümünde sıklıkla kullanımı büyük el açılımı gerektirmektedir. Özellikle Musettes ve The Chase'de paralel dokuzluların tempo içinde çalınması oldukça zorlayıcıdır.

Bu dönemde halk müziği unsurlarını müziğinde kullanma üslubu bestecinin anadili haline gelmiştir. Her ne kadar halk müziği unsurlarını eserlerinde sıklıkla kullanmış olsa da eserlerinin tamamıyla özgün olduğu da belirtilmelidir. Out of Doors'ta bu melodik yapılar çok baskın değildir, fakat modern müziğin karmaşık yapısıyla bu unsurların nasıl var olabileceği ve bestecinin bunu nasıl dengelediği yine görülmektedir. Özellikle birinci, üçüncü ve dördüncü parçalarda, halk müziği kaynaklı ritmik ve melodik motifler bulunmaktadır. Genelde kısa melodik motifler kullanırken, bunları klavyenin tüm ses aralığında duyulmasını sağlayacak şekilde çeşitli perdelere yaymaktadır.

Bartók'un eserdeki armonik anlayışı, dönemi itibarıyla dikkat çekicidir. Süit boyunca bitonaliteye, bimodaliteye ve zaman zaman aşırı disonanslara başvurarak müzikteki gerilim ve çözülme hissini artırmaktadır. İki farklı tonal merkezin aynı anda duyulması ve uç seviyede disonans kullanımı zaman zaman hem rahatsız edici hem de ilgi çekici olabilmektedir. Küçük ve büyük ikili aralıklar, çevrimleri ve bunların üst üste bindiği ton kümeleri yoğun olarak kullanılmıştır.

Bartók, müzikal dilinin ayrılmaz bir parçası olan tınısal renkleri de büyük bir ustalıklarla kullanmaktadır. Hem solo enstrümanlar hem de orkestra eserlerinde ses renklerine verdiği önem oldukça belirgindir. Out of Doors'da kullandığı piyano yazı teknikleri aracılığıyla da doğa seslerini ve ritimleri benzersiz şekilde yansıtmakta ve dinleyiciye farklı bir tınısal deneyim sunmaktadır.

Her müzik enstrümanı gibi piyanonun da hem kendine özgü bazı teknik avantajları, hem de doğasından kaynaklanan bazı güçlükleri bulunmaktadır. Örneğin, doğal yaşamda duyulabilecek kayan bir sesin, eş-yedirilmiş akort sistemiyle düzenlenmiş bir piyanoda hiçbir kesiklik olmadan birebir taklit edilmesi mümkün değildir. Ancak Bartók, keskin duyusu, piyanodaki üstün hakimiyeti ve geliştirdiği yenilikçi yazı üslubu ile süitin genelinde bu tip zorlukların üstesinden gelerek mesajını dinleyiciye ulaştırmayı başarabilmektedir. Eseri görece kısa sürede bestelemiş olması da onun bu konudaki hakimiyetinin bir göstergesidir.



Eserde pastoral hayatın seslerini hem sanatsal hem de ikna edici bir şekilde stilize ederek yansıtmaktadır. Onun doğa sevgisi, müziğinde sıkça karşımıza çıkar ve Out of Doors bunun en belirgin örneklerindedir. Doğanın sessiz ve sakin yanını olduğu kadar, vahşi ve kaotik yanını da müziğine dahil eden Bartók, dinleyiciyi adeta doğanın içine çekmektedir. Özellikle süitin dördüncü parçası olan Gecenin Müziği, modernizmin soyut dokusuyla halk müziğinin yalın melodik unsurlarını bir araya getirirken, gece doğasının gizemli atmosferini benzersiz bir şekilde yansıtmaktadır. Bu bölümde kullanılan tınılar ve efektler Bartók'un doğayı seslerle betimleme konusundaki ustalığını sergilemektedir.

### **3.1. Bartók'un Müzik Stiline Genel Bakış**

Béla Bartók, 20. yüzyılın en etkili ve yenilikçi bestecilerinden biridir. Post-Romantik dönemin eğilimleri doğrultusunda ilerlemek yerine yeni bir arayışa girmiştir. Halk müziği araştırmaları ve Debussy'nin eserleriyle tanışmasının da itici gücüyle, yeni müziğin romantik dönem bestecilerinin melodi ve armonisinden uzakta farklı bir yöne evrildiğini görmüş, besteciliğinin temellerini bu yönde oluşturmuştur. Yalın bir gerçekçilik arayışı ve etnik müzik araştırmaları, onu 20. Yüzyılın sanatsal ve entelektüel eğilimlerinin ana akımının bir parçası haline getirmiştir.

Özellikle Macar halk müziğini derinlemesine araştırarak batı müzik geleneği ile harmanlayan Bartók hem geleneksel hem de modern müziğin sınırlarını zorlamıştır. Müzikal kimliği, yerel kültürlerden aldığı esinlenmelerin yanı sıra klasik Batı müziğiyle olan üstün ilişkisinden doğmaktadır. Bartók'un çalışmaları, halk müziği unsurlarının sistematik bir şekilde klasik müzikle bütünleştirildiği en önemli örneklerdendir. Bartók'un müzik tarzının en ayırt edici özelliği belki de Macar halk müziği ile kurduğu derin ilişkidir. 1900'lerin başından itibaren Orta Avrupa, Balkanlar ve Anadolu'da halk müziği araştırmaları yaparak yerel melodileri ve ritim yapılarını derlemiştir. Bu halk müziği birikimi, onun hem orkestral hem de solo eserlerinde, özellikle piyano kompozisyonlarında önemli bir rol oynamaktadır. Halk müziği toplama çalışmaları, ona karakteristik melodik, ritmik ve armonik müzikal materyaller sağlamış, bu unsurları bestelerine entegre etmiştir. Bunları sadece bir esin kaynağı olarak görmekten ziyade, Batı müziğinin yapısal temelleriyle birleştirerek özgün bir müzikal dil yaratmıştır. Halk müziğinin ritmik özgürlüğü, pentatonik ve modal melodik yapıları, eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Geleneksel Batı müziğinde sıkça rastlanan sabit ritmik kalıplar yerine, ritmik çeşitliliği, sürprizleri ve aksak ölçüleri eserlerinde kullanmıştır. Out of Doors'da da bu ritmik çeşitlilik ve kompleks yapılar yoğun biçimde görülmektedir. Çoğu zaman farklı metrik yapıları kullanıyor olması, onun ritmik oyunlara olan düşkünlüğünü göstermektedir. Bu özellik, eserlerine beklenmedik bir canlılık ve gerilim sağlamaktadır.

Bu çeşitlilik, aynı zamanda poliritmik ve polimetrik yapılarla da dikkat çekmektedir. Poliritmi, aynı anda birden fazla ritmik yapının çalındığı bölümlerle, polimetri ise farklı zamanlarda birden fazla ölçü biriminin kullanıldığı bölümlerle karakterizedir. Bu teknikler, müziğine bir katman derinliği sağlamak ve dinleyiciyi ritmik bir labirentin içine çekmektedir.

Bartók, melodik ve armonik açıdan, geleneksel majör-minör tonalite sisteminin ötesine geçmiştir. Stilinin en belirgin karakteristiği modalite kullanımınıdır. Mod kullanımı, tonal merkezden uzaklaşmaya da olanak sağlamaktadır. Halk müziğinden aldığı pentatonik ve modal melodiler, müziğinde sıklıkla yer almaktadır. Eserlerinde çoğunlukla kullandığı dizi ve modlar: 'doğal minör', 'tam-ton<sup>2</sup>', 'octatonic<sup>3</sup>', 'pentatonik', 'dorian', 'phrygian', 'lydian' ve 'mixolydian'dır. Bu modlar, Doğu Avrupa halk müziklerinin özgün tonlarını yansıtmaktadır. Empresyonistler gibi 'pentatonik' yapıları da müziğinde sıklıkla kullanmıştır. Pentatonik, halk müziği geleneklerine atıfta bulunması yanında, dizinin her sesinin eksen olabilmesi açısından kullanışlıdır. Antik Yunan modları da Bartók'un bestelerinde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Tüm bu modlar, onun melodilerine hem eski dünya havası hem de egzotik bir tat kazandırmaktadır.

Bartók, halk müziği araştırmaları sırasında kısa bir süre Türk halk müziğini de incelemiştir. 1936'da Türkiye'yi ziyaret etmiş ve burada Adana, Osmaniye ve Tarsus gibi şehirlerde yerel halk şarkılarını kaydetmiştir. Makamlar, Anadolu ve Arap müziğindeki ezgisel unsurlar da modern kompozisyonlarına ince bir şekilde sızmıştır. Ancak bu unsurlar, doğrudan bir makam olarak değil, çoğunlukla

---

<sup>2</sup> Whole-Tone (Tam Ton) Diziler: Bu dizi büyük ikili aralıkların ardışık olarak dizilmesiyle oluşturulur. Bartók zaman zaman Debussy'nin etkisinde tam ton dizileri kullanmıştır.

<sup>3</sup> Octatonic (Sekiz Tonlu) Dizi: Bu dizi, yarım ve tam tonların sırayla dizildiği bir yapıya sahiptir. Modern müziğin disonans yapısını yansıtır ve Bartók bu diziyi dramatik bir etki yaratmak için kullanır. Örneğin: Do-Re-Mib-Fa-Fa#-Sol#-La-Si-Do

makamların tonlarına benzeyen ve Batı müziği içinde yeniden yorumlanan modal yapılar şeklindedir. Özellikle 'dorian', 'phrygian' ve doğal minör dizilerindeki melodilerle makam yapıları arasındaki paralellikler öne çıkmaktadır.

Armonik anlayışı da yenilikçi bir yaklaşımdadır. Geleneksel tonaliteyi tamamen reddetmese de tonal merkezlerin sürekli değiştiği, bitonalite ve politonalite gibi modern teknikleri sıkça kullanmıştır. İki veya daha fazla tonun ya da modun aynı anda duyulduğu bitonal ve bimodal yapılar, onun müziğinin karakteristik özelliklerindedir. Armonik açıdan dağınık ve yer yer disonans yapılar, Bartók'un modern müzikle olan ilişkisini güçlendirir niteliktedir.

Bartók'un müziğinde görülen bir diğer önemli özellikse çok katmanlı karmaşık ses dokularıdır. Bu Ligeti'nin mikropolifonisine benzetilebilir ancak daha geleneksel bir polifonik anlayıştaır. Bağımsız ve sürekli değişen mikro motifler yerine, daha belirgin melodik ve ritmik çizgilere dayanmaktadır. Bu teknik, birbirinden bağımsız küçük melodik veya ritmik hücrelerin üst üste gelmesiyle oluşturulur ve müziğe zengin bir çok katmanlılık kazandırır. Özellikle orkestra eserlerinde, bu teknik aracılığıyla yoğun ve dinamik ses yapıları yaratmıştır. Böylelikle, dinleyiciye birden fazla müzikal olayın aynı anda gerçekleştiği izlenimi verilmektedir. Bu tekniği Out of Doors'un dördüncü parçası olan 'Gecenin Müziği'nde de kullanmıştır.

Bartók bir piyanist besteci olarak piyanoyu sadece melodik bir enstrüman olarak kullanmakla kalmamış, vurmali çalgılara benzer sesler elde etmek için teknikler geliştirmiştir. Bu teknikler, Bartók'un piyano müziğine kattığı en önemli yeniliklerden biridir. Özellikle 'With Drums and Pipes'da bu vurmali tarzı belirgin biçimde görülmektedir.

### **3.2. Eserin Tarihsel Altyapısı**

Neredeyse hayatının her döneminde piyano müziği yazmış olsa da 1926 yılı, müzikologlar tarafından Bartók'un "Piyano Yılı" olarak adlandırılmaktadır (Somfai, 1996, s. 47). Bu yıl, Dokuz Küçük Piyano Parçası, Piyano Sonatı, Out of Doors, Mikrokosmos'un bazı parçaları ve ilk Piyano Konçertosu'nun birinci bölümünü bestelemiştir.

Piyano eserleri özelinde en verimli dönemi olan ve modern literatür için büyük önem taşıyan birçok eserini yarattığı 1926 yılının yalnızca Haziran ayında, aşağıdaki eserleri eşzamanlı olarak bestelemiştir (Somfai, 1996, s. 176):

- Piyano Sonatı – 1. Bölüm, ilk taslak
- Out of Doors – With Drums and Pipes ve Barcarolla, ilk taslak
- Piyano Sonatı – 3. Bölüm ve 2. Bölüm, ilk taslak
- Out of Doors – Gecenin Müziği ve Kovalamaca, ilk taslak
- Yukarıdaki eserlerin ikinci taslakları

Aynı yıl 8 Aralık günü Budapeşte Liszt Müzik Akademisinde verdiği resitalde ilk kez seslendirdiği<sup>4</sup> Gecenin Müziği, dinleyenlerde büyük bir beğeni oluşturmuş, ardından sıklıkla icra edilmiş ve popülerlik kazanmıştır. Macaristan'ın o dönemdeki en önemli müzik yazarı sayılan Aladár Tóth'un "Macar doğa-şiirselliğinin en harika başyapıtlarından biri" olarak tanımladığı eser, ilerleyen dönemde Bartók'un "müzikal modernizm diline eşsiz bir katkısı" olarak, klasik bir referans (*locus classicus*) haline gelecektir (Schneider, 2006, s. 81, 84).

Out of Doors piyano süiti, adeta bir doğa aşığı olan Bartók'un kırsal yaşama ve doğaya olan özel ilgisini müziğine yansıtma çabasını gözler önüne sermektedir. Süitin bölümleri, kırsal yaşamın ve doğanın vahşi ve özgür ruhunu temsil eden güçlü ritmik figürler ve doğadan esinlenen seslerle doludur. Onun bu özel ilgisinin kökleri, bir tarım okulu müdürü ve botanikçi olan babasına kadar dayanmaktadır (Chung, 2017, s. 138). Babasını sadece yedi yaşındayken kaybetmesine rağmen hayatında ve müziği üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Erken yaşlarından itibaren doğayla ve pastoral yaşamla yakın ilişki içinde olan besteci, mevsimlerin, günün ve yaşam formlarının devinimini, doğa manzaralarının sayısız tonlarını son derece duyarlı şekilde eserlerinde yansıtmıştır.

Büyük oğlu Béla Bartók Jr., bestecinin bu özelliğini şu sözlerle açıklamaktadır:

Bartók geleneksel olarak dindar olmasa da bir doğa aşığıydı: Doğanın mucizevi düzeninden her zaman büyük bir saygıyla söz ederdi. Doğa, aynı zamanda Bartók'un hobisiydi. Doğadan örnekler topladı: Bitkiler, mineraller ve özellikle böcekler. Hayatının ilerleyen dönemlerinde de hayat felsefesini, doğanın çizdiği sade bir görüntü olarak ifade etmiştir: "Bu kurumuş gübre yığnında hayat var. Bu ölü yığından beslenen bir hayat var. Solucanların ve böceklerin nasıl yoğun bir

<sup>4</sup> World première Location: Budapest (HU) Date: 08.12.1926 <https://www.universaledition.com/bela-bartok-38/works/im-freien-2835>

şekilde çalıştıklarını ve ihtiyaç duydukları her şeye nasıl yardım ettiklerini, küçük tüneller ve geçitler yaptıklarını, sonra toprağın karıştığını, beraberinde başıboş tohumlar getirdiğini görüyorsun. Yakında soluk ot sürgünleri ortaya çıkacak ve yaşam bu ölüm yığınının içinde dolup taşan döngüsünü tamamlayacak” (Hughes, 2001).

Dönemin önemli keman virtüözlerinden Stefi Geyer'e gönderdiği bir mektuptaki cümleleri de bestecinin bu yanını yansıtmaktadır; “Çalışabilmek için, insanın yaşama sevincine, yani yaşayan evrene karşı yoğun bir ilgiye sahip olması gerekir. Doğa, Sanat ve Bilim Üçlemesi için coşkuyla dolu olmalıdır” (Bartók, 1971, s. 82). Bartók'un doğaya olan özel ilgisinin oluşmasında, altı binden fazla halk ezgisini kaydedip belgeleyerek derlediği köy müziği alan araştırmalarının da şüphesiz önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu seyahatlerden edindiği deneyimler, bestecinin kırsal yaşamla bağını daha da kuvvetlendirmiş ve eserlerinin fikirsel yapı taşlarını oluşturmuşlardır.

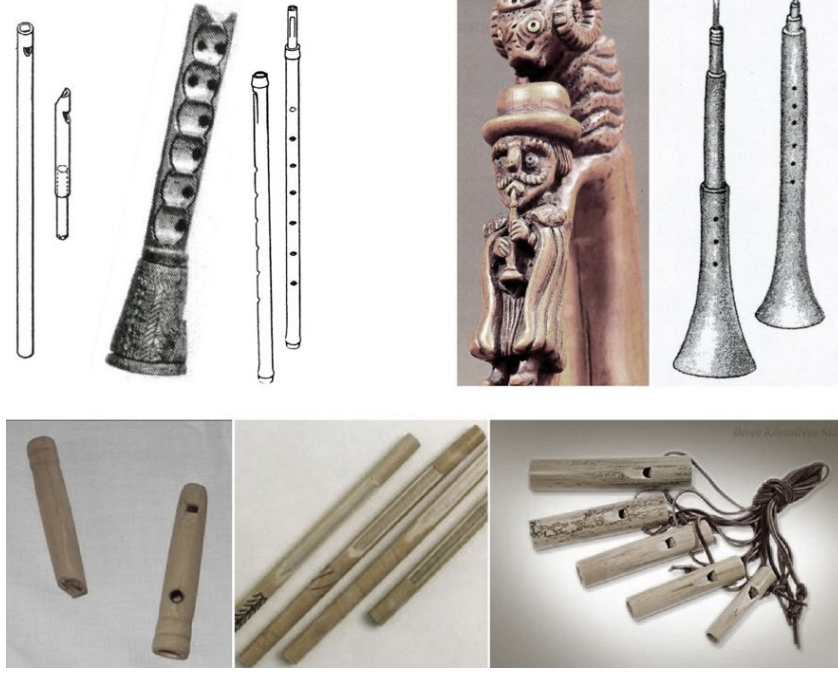
### 3.3. With Drums And Pipes (Davulla ve Kavalla)

Parçanın başlığı; Almanca '*Mit Trommeln Un Pfeifen*', Macarca '*Síppal, Dobbal...*', Fransızca '*Avec Tambours Et Fifres*', İngilizce '*With Drums And Pipes*', Türkçe'ye 'Davulla ve Kavalla' şeklinde çevrilmiştir.



Görsel 3. With Drums And Pipes Başlık, Universal Edition. s.3. <https://is.gd/ah8L2e>

Türkçe çevirisinde 'Kaval' kelimesi kullanılsa da parçadaki anlamı kavala benzeyen basit tahta ya da kamıştan yapılan düdük şeklinde olabilen çalgılar kastedilmektedir. (İng.)Pipe, (Mac.)'Síp' kelimesi boru, düdük veya ısıklık anlamlarındadır. Macarcada 'sip' adı, malzemesine bağlı olarak çift veya tek boru olabilen titreşimli kamış kullanılan genellikle ağaç ya da kamış malzemeden yapılan boru şeklindeki düdük, kaval veya ilkel flüt gibi çalgılardır. Görselde görüleceği üzere çeşitleri vardır.



Görsel 4. 'Sip' Örnekleri. <https://is.gd/cSNbg7>

Anadolu'daki davul-zurna ikilisi bir anlamda Macar 'Sippal Dobbal'a benzetilebilir. Macarcada -pal eki, 'ile' anlamındadır. 'Síp-pal, Dob-bal...' 'Kaval-la ve Davul-la...' Parçanın Macarca başlığındaki anlam tekil olmasına karşın Almanca, Fransızca ve İngilizce başlıkları çoğul yazılmıştır. Bestecinin bu konuda sınırlaması olmadığı görülse de parça adının ve esin kaynağının Macarca bir şarkıyla ilişkili olduğu düşünüldüğünde tekil anlamın daha geçerli olduğu düşünülebilir. Ancak piyanonun çoksesli yapısı nedeniyle, parçada birden çok enstrümanın birlikte çaldığı izlenimi de oluşmaktadır.

Avrupa'da davullar ve tahtadan yapılmış boru tipi çalgılar -ki bunlar çoğunlukla basit flüt ve gayda türü enstrümanlardır- bandolarda, tören ve kutlamalarda da geçmişten bu yana sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle Fransa ve Britanya'da günümüzde kültürel bir unsur olarak gaydaların ve vurmali çalgıların birlikte kullanımı sürmektedir.

Sütün ilk parçası ise izleri kadim zamanlara kadar geriye giden '*Golya golya gilice*' şarkısı ile ilişkilendirilmektedir: '*Sippal, Dobbal...*' adını ve melodisini, günümüzde bir Macar çocuk şarkısına dönüşmüş olan ve kökleri Şamanizm'e dayanan bu şarkıdan almaktadır. Parçanın başlığı ve ana teması bu tekerleme-şarkının orta kısmındadır.

Gólya, gó-lyá, gi - li - ce, mi-tól vé-rés a lábad? Tö-rök gyerék el-vágta,  
magyar gye-rék gyó-gyít-ja, síp - pal, dob - bal, ná-di he-ge - dú - vel.

Görse1 5. 'Gólya, gólya, gilice' Şarkısı. <https://is.gd/LZkewu>

Hoppal, "Şamanın en önemli aleti olan tef (şaman davulu), Macar folklorunda bir çocuk tekerlemesinde korunmuştur" ifadesinden sonra bu tekerlemenin 'Golya, golya, gilice' şarkısı olduğunu belirtmektedir (Hoppal, Duranlı s.115). Şarkıda Kavalla, davulla ve kamıştan bir kemanla adeta bir şaman ayini, şifa ve sağaltma töreni yapıldığı anlatılmaktadır.

Károly Viski ise *Hungarian Peasant Customs* (Macar Köylü Gelenekleri) isimli kitabında bu şarkının şamanistik kökenine atıfta bulunarak şunları aktarmaktadır:

Macarların, diğer birçok insan gibi, kadim tarihlerinin belirli bir döneminde Şamanizm'e bağlı olduklarını hatırlarsak, bu kalıntılar kolayca anlaşılabilir. Ancak pagan Şamanizm'in rahibi olan Şaman, ilkel insanların dini ve sosyal yaşamlarında genellikle olduğu gibi, yalnızca perdenin ötesini görebilen bir falcı değil aynı zamanda hastalıkları kovan ve onları ilaçlarla değil, büyüler ve şarkılarla iyileştiren bir doktor ve sihirbazdır. Ve eğer "saklanmak istiyorsa"- modern tabirle- transa geçmek istiyorsa, ...dans ederek, şarkı söyleyerek ve davul eşliğinde törensel ezgilerle kendini hazırlar. Bu izler bugün bile Macar folklorunda bulunabilir; elbette diğer pek çok durumda ve çocukların eğlenceli tekerlemelerinde olduğu gibi: (Golya golya gilice şarkısı..) (Viski, 1932, s.16).

Viski'nin açıklamasından da anlaşılacağı gibi, çocuk şarkıları ve oyunlarına kadar yansıyan birtakım melodi ve sözlerin kökleri, eski inançlara ve şaman ayinlerine kadar uzanabilmektedir. Bazı kadim gelenekler ve davranış biçimleri, nesilden nesile aktarılarak dönüşmekte ve yansımaları yeni anlamlar kazanarak varlığını bir şekilde sürdürmektedir. Açık havada oynayan çocukların 'törenvari' oyunlarında veya köy yaşantısındaki toplu aktivitelerde bu tür eski geleneklerin izleri görülebilmektedir.

Bartók'un etnik ve kadim müziklere olan ilgisi ve çalışmaları, eserlerinde bu unsurları ve temaları kullanmış olması ve parçanın başlığı ve melodisinin şarkıyla eşleşmesi, parçanın ilham kaynağını açıklar niteliktedir. Viski, şarkının söylendiği oyunun detaylarını şu şekilde aktarmaktadır:

Bu küçük tekerleme ile devam eden oyunda büyük bir gürültü ve hızlı hareketlerle birbirlerine vuruyorlar. Âşıklıkta, eski Şamanların torunları, sihirbazların gizemli nakaratına geldiklerinde çalgılarıyla “korkutucu” bir ses çıkarırlar ve bunu her türden hayvanı taklit eden seslerle tamamlarlar. Onların “müzik” enstrümanları: zincirli bir sopa, bir kaval (düdük) ve sıra dışı bir enstrüman olan domuz mesanesi gerilmiş bir çömlek parçasıdır. Bu dar kesenin ortasında küçük bir delik açılır ve üzerine bir kamış saplanır. Islak parmak kamışa sürüldüğünde tuhaf bir vınlama sesi oluşur...âşıkların şarkılarının bazı versiyonları şöyle der: "Davulumuz ince bir demir çömlektir". Ancak davul sadece demirden değil, topraktan da yapılabilir. Bu aletlere ara sıra ziller ve diğer gürültülü aletler eklenir: metalden yapılmış kapaklar ve benzeri (Viski, 1932, s.16).

“Noel ve kış gündönümü zamanında köylerde düzenlenen törenlerde evden eve giderek şarkılar söyleyen gençlere Macarcada regös ismi veriliyor” (Doğan, 2004, s. 5). Özellikle Macar müzikologların çalışmalarında, şaman müziği ve jestlerinin Regös’lerin şarkılarında bulunduğu gösterilmektedir. Âşıklığın Macaristan’ın en eski geleneklerinden biri olduğu ve 20. yüzyılda dahi yaklaşık 170 Macar köyünde bu uygulamanın devam ettirildiği bilinmektedir<sup>5</sup> (Viski, 1932 s.15).



**GÖRSEL 6:** Regös, (Viski, 1932 s.18).

<sup>5</sup> Günümüzde halen devam eden bu geleneğe dair bir örnek: <https://www.youtube.com/watch?v=m5wowndnht8>



### 3.3.1. Çözümleme

TEMEL YAPI	Intro. (Giriş)	A	B	Transition (Köprü)	A	Coda (Koda)
Ölçüler 114 Ölçü	(1-4) 4 ölçü	(5-40) 36 ölçü	(41-63) 23 ölçü	(64-67) 4 ölçü	(68-88) 21 ölçü	(89-114) 26 ölçü
Tematik Unsur	Davullar	Davullar	Borular	Davullar	Davullar	Davullar (89-104) Borular (105-114)
Ölçü / Zaman	1-17, 18-19, 20-50, 51, 52, 53, 54, 55, 56-72, 73, 74, 75-78, 79, 80-85, 86, 87-88, 89-92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101-103, 104-114					
Ton Ekseni	mi					
Mod/Ton	mi dorian					
Dinamik	<i>mf</i> - <i>fff</i> -----					
Tempo	Pesante ♩=132-----/120--					

Tablo 1. With Drums And Pipes Form Analizi

Süitin açılış parçası olan With Drums and Pipes adından da anlaşılacağı üzere iki temel unsurdan oluşmaktadır. Melodik olarak sınırlıdır. Armonik yapı ise çoğunlukla 'martellato' (kesik ve vurgulu çalıla) büyük ve küçük ikililer, dokuzlular ve ton kümelerinden oluşmaktadır. Genel olarak davulların ısrarcı tekrarlanan notalarına karşıt, kavalların legato pasajları görülmektedir. Parçanın ekseni değişkendir ancak genel olarak Mi ve Re ekseni üzerindedir. Parça genelinde tempo istikrarlı, koldan çalma tekniği ile pedalsız kuru bir çalı olmalıdır.

With Drums and Pipes Bartók'un piyanoyu vurmali bir çalgı olarak tanımlamasıyla örtüşen anlayışına örnek bir parçadır. Klavyenin bas bölgelerindeki ritmik perküsyif açılış, 1926 Piyano Sonatının açılışı ile benzerlik göstermektedir. Ancak Piyano sonatına göre daha ilkel, daha az sofistike olduğu söylenebilir. Ritmik yapı, melodik unsurlara göre daha baskındır. Parça yoğun bir enerji içinde, ikililerin tekrar eden vurgulu figürleriyle oluşturulmuş çarpıcı perküsyif tekniklerle örülüdür.

Bartók, süitin genelinde olduğu gibi ilk parçada da yazı dilinin özelliği olarak klasik tonalite anlayışı dışındadır. Doğu Avrupa halk müziklerinde sıklıkla kullanılan Dorian mod Mi ekseninde duyulmaktadır. Devamında ise genel olarak Re ekseni üzerinde dolaşmaktadır. Girişte Mi'ye iliştilen Re ise daha çok renk olarak kullanılır. Açılıştta

duyulan gümbür gümbür vuruşların (**Intro**) hemen ardından 'şarkı-tekerleme'deki tema 9. Ölçüde duyulur.

Pesante,  $\text{♩} = 132$

(Intro)

(A başlangıç)

(Golya golya glice tema)

Görsel 7. With Drums and Pipes 1-15. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Açılış kısmındaki davullar Mi (i) notası ekseninde başlar ve 23.üncü ölçüye kadar bu eksen açık bir şekilde baskındır. Bas davullar, piyanonun en kalın ses rejistirinde duyulan vurgulu ikililerle (i) belirirler. İkinci ölçüden itibaren, dominant- ilişkisi sağlamak ve Mi'yi çekim merkezi olarak daha da güçlendirmek için piyanonun nadiren kullanılan en alt ses sınırındaki La-Si bemol (ii) ikilisinden yararlanılır.

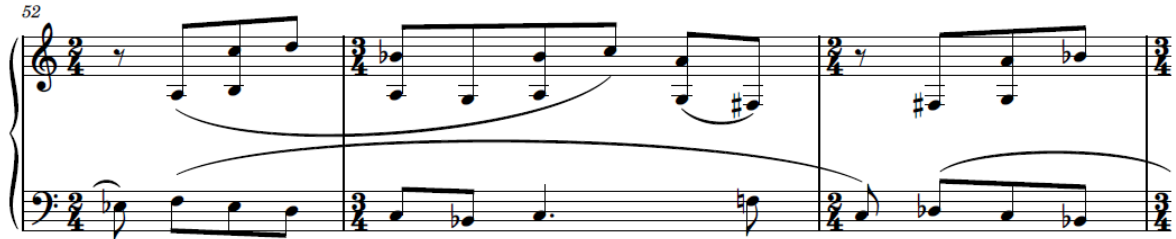
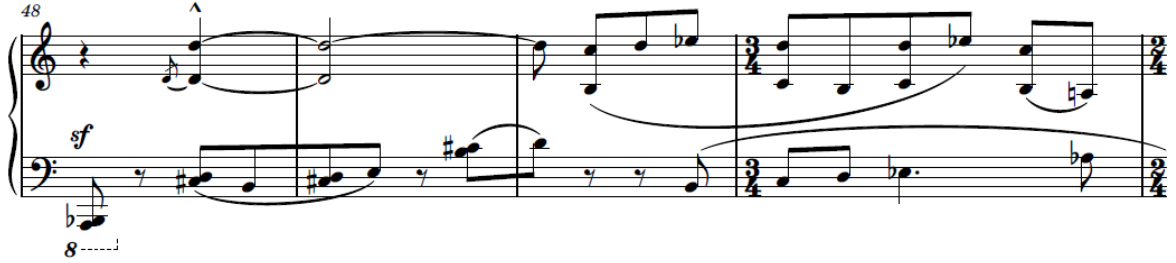
Parça ilerledikçe (A) daha büyük bir ivme ve güç kazanarak 41. ölçüde İkinci Piyano Konçertosu'nun finalindeki kadansın açılışını anımsatan bir temaya bağlanır (B).

(B)



Görsel 8. With Drums and Pipes 37-47. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Parçadaki ikinci unsur olan kavalların 41. ölçüde başlayan bu legato pasajları davullara kontrast olarak duyulur. Bu kısımda müzik ilerledikçe melodik olarak renklenir ve kısa süreliğine üst perdelere kadar yükselir. Sağ el, sol elle kontrpuansal bir ilişkidir.



Görsel 9. With Drums and Pipes 48-67. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

64. ölçüye kadar bu asimetrik kontrpuan aşağı inerek devam eder ve Re eksenine bağlanır. Hemen ardından 64-67. ölçüler arasında 4 ölçülük bir köprü davulların tekrar başlamasına hazırlık yapar.

Görsel 10. With Drums and Pipes 68-76. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

68''den 88. ölçüye kadar davullar tekrar ön plandadır.

Görsel 11. With Drums and Pipes 87-93. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

89. ölçüde stringendo'yla başlayan koda'da davullar yine piyanonun en kalın ses sınırında hızlanarak gümbürderler. Bu bir buçuk dakikalık çarpıcı parçanın sonu, bitiş çizgisine doğru bir yarış gibidir; bu gürleyen baslar, enerjisi düşene kadar çılgınca ilerler ve kavalların cevabıyla (iii) bir kapanışa teslim olur.

102

Meno mosso, ♩ = 120 poco ritardando

ff

sf

sf

f

(iii)

8.....

108

a tempo

sf

8.....

Görsel 12. With Drums and Pipes 102-114. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Başlangıçtan itibaren güçlü bir dinamizm içinde olan parça ilkel ritüelistik müziklerin kaotik enerjisini yansıtmaktadır.

### 3.4. Barcarolla (Barkarol)

İtalyanca Barcarola, Fransızca Barcarolle, kelimesi 'gondol şarkısı' veya 'kürek çeken gondolcu' anlamlarındadır. Latince barca (küçük tekne) kelimesinden türetilmiş ve İtalyanca 'barca' (gondol) ve 'rollare' (sallanmak) kelimelerinin birleşiminden oluşturulmuştur. Sakin sulara sallanarak ilerlerken yapılan gondol gezilerinde çalınıp söylenen şarkılar için kullanılmıştır. Aynı zamanda bu tarzda bestelenmiş müzik parçalarına verilen bir adlandırmadır. Tarihi kökleri 17. yüzyıl öncesine kadar uzanan Barcarolla, gondolcuların Venedik kanallarında müşterilerine hoş bir deneyim sunmak amacıyla geziler sırasında söylediği şarkılarla yolculara serenat yapmasıyla başlamış, zamanla bir müzik geleneğine dönüşmüştür. Su kanalları ile özdeşleşen romantizmin bir yansıması olarak zamanla Venedik'teki karnaval, opera ve konserlerin de önemli bir parçası haline gelmiştir.

Popülerleşmesi ve bazı bestecilerin Barcarolla bestelemesi de bilinirliğini arttırmıştır. En ünlü örnekler, soprano ve mezzo-soprano düeti olan Jacques Offenbach'ın "Les contes d'Hoffmann" operasındaki "Belle nuit, ô nuit d'amour" Barcarolle'ü ve Chopin'in Fa diyez minör Barcarolle'üdür.

Barcarolla'lar, özel bir zaman ve mekân romantizmini yansıtan belirgin özelliklere sahiptir. Çalgısal veya şarkı formunda olabilmektedir. Melodik yapısı yumuşak, zarif bir romantizmi ve sakinliği yansıtmaktadır.

Geleneksel bir Barcarola, bir gondolun su üzerinde salınan hareketini taklit eden akıcı, sallanan bir ritimle karakterize edilmektedir. Genellikle 6/8 zaman ölçüsündedir ve sulardaki hafif dalgalanmayı andıran ritmik yapıları vardır. Bu bileşik ölçü sallantı hissi uyandırmak için elverişlidir. Bartók, Barcarolla'da bu ritmik yapıyı korumaktadır ancak benzersiz biçimde neredeyse her ölçüde zaman birimini değiştirerek bunu sıra dışı bir şekilde sağlamaktadır. Etkisi hem garip hem de garip bir şekilde doğal olan bir asimetri içindedir. Parça aynı zamanda, alışılmadık armonik geçişler ve modal sapmalarla doludur. Sakin bir tempodadır ancak ürpertici bir atmosfer de yaratmaktadır.

Barcarolla, setin en lirik ve içe dönük parçası olup, çevresindeki daha ritmik ve vurmali bölümlere bir zıtlık sunmaktadır. Chopin ya da Fauré gibi bestecilerin romantik Barcarolle'lerinin aksine Bartók'un Barcarolla'sı sade, neredeyse katı bir duygusal tona sahiptir. Bu durum, genel itibarıyla romantik unsurları reddettiği modern müzik anlayışı ile de örtüşmektedir.

Bartók Out of Doors'un ikinci parçasında adeta bir Venedik ziyareti yapar ve devamında kendi topraklarına geri döner. Barcarolla'nın ilham kaynağı muhtemelen Venedik şehrini sık sık ziyaret etmesi ve Barcarolla'nın adeta bir açık hava müziği olmasıyla ilişkilidir. Oğlu Bartók Jnr.'in babasının günlüklerini yayınladığı kitapta bu ziyaretlerinden bahsetmektedir. Eseri bestelediği 1926 yılından önce 1906, 1909, 1913 ve 1924 yıllarında şehri birçok kez ziyaret ettiği ve gondol gezintileri yaptığı anlaşılmaktadır (Bartók Jnr., 2021).

### 3.4.1. Çözümleme

TEMEL YAPI	Giriş (Intro)	A	Uzantı (Extension)	A <sub>1</sub>	Transition (Köprü)	Interlud (Giriş Müziği)	Geçiş	A <sub>2</sub>
Ölçüler (114 Ölçü)	(1-10) 10 ölçü	(11-21) 10 ölçü	(21-31) 10 ölçü	(32-61) 30 ölçü	(62-78) 17 ölçü	(79-87) 9 ölçü	(88-90) 3 ölçü	91-114 23 ölçü
Ölçü 1-37 Zaman	1-3,4-5, 6,7,8-9, 10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,							
Ölçü 38-78 Zaman	38,39,40,41,42,43,44,45-48,49,50,51,52-53,54,55-56, 57,58,59,60,61-62,63,64,65,66-68, 69,70, 71-78,							
Ölçü 79-114 Zaman	79-87,88-89,90,91-92,93-94,95,96,97,98,99-100,101,102,103-104,105,106,107,108,109,110,111,112-114							
Ton Ekseni	- sol re re							
Dinamik	<i>pp</i> - <i>f</i> -----							
Tempo	Andante ♩ = 96-88 -----							
Tematik Unsur	Dalga, su, gondol ve melodik motifler							

Tablo 2. Barcarolla Form Analizi

Barcarolla, bir kayığın hafif salınmasını çağrıştıran yukarı aşağı işleyen tam dörtlü aralıklardan oluşan figürlerle açılmaktadır. 6, 8 ve 12. ölçülerde küçük dalgaların veya nesnelere ilk çarpma sesleri iştilir.

Andante, ♩ = 96-88

5

Görsel 13. Barcarolla 1-8. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Sağ elde ise 11. ölçüde uzun seslerle başlayan modal ölçekte dokunaklı bir melodi örülmektedir. Melodinin gondolcu şarkılarına benzer sadeliği, disonans aralıklar ve beklenmedik tonal geçişlerle yaratılan armonik bir belirsizlikle tezat oluşturmaktadır. Yine de Sol notası eksen olarak duyulmaktadır.

Görsel 14. Barcarolla 9-22. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Parçanın en benzersiz özelliği, dalgalara eşlik eden kısa sekizlik notalardır. Bunlar gondola küçük çarpmalar gibidir. Legato pasajlara zıtlık oluşturmaktadır. Pedalsız bir çalışma legato melodi sesleri aynı el içinde tutulurken kesik çarpma sesleri ikincil planda küçük staccato'lardan oluşmaktadır.



Görsel 15. Barcarolla 23-43. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

24. ölçüde eksen Re'ye kayar ve benzer melodi 31. ölçüden itibaren yeniden oktavlarla oluşturulur.

Eser ilerledikçe Bartók, kromatik armoniler ve daha karmaşık dokularla müziğe modernist, soyut bir nitelik kazandırır. Dışarıdan sade gibi görünse de Barcarolla ritmik ve armonik inceliklerle doludur ve yüzeydeki sakinliğin altında bir huzursuzluk hissi yaratmaktadır.

63

68

74

79

9

*f*

*sf*

*calmandosi*

*dim.*

*p*

*dim.*

Görsel 16. Barcarolla 57-83. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

62. ölçüde başlayan agitato kısım parçanın en kaotik bölümüdür. Kontrpuan benzeri ters hareketle yükselen nabız 71. ölçüde calmandosi ve diminuendo ile sakinleşmeye başlar ve 79. ölçüde dörtlü aralıklardan oluşan A temasına yeniden dönlür.

Görsel 17. Barcarolla 84-114. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Bir dizi sekansla 88. ölçüde La'ya inen bas eksenini etrafındaki hareket sakin bir şekilde Sol notasına ulaşılarak sonlanır. Bu sırada kısa sekizlik çarpımlar sürmektedir.

Barcarolla'yı icra etmek, lirik bir ifade ile ölçülülük arasında hassas bir denge gerektirir. Piyanist, müziğin akıcı, sallanan ritmini korurken, karmaşık armonileri ve değişen dokuları titizlikle yönetmelidir. Bartók'un dikkatlice belirttiği dinamik işaretler ve artikülasyonlar, eserin duygusal derinliğini artıran ince dokunuşlar ve tını değişiklikleri ile incelikli bir yaklaşım gerektirmektedir.

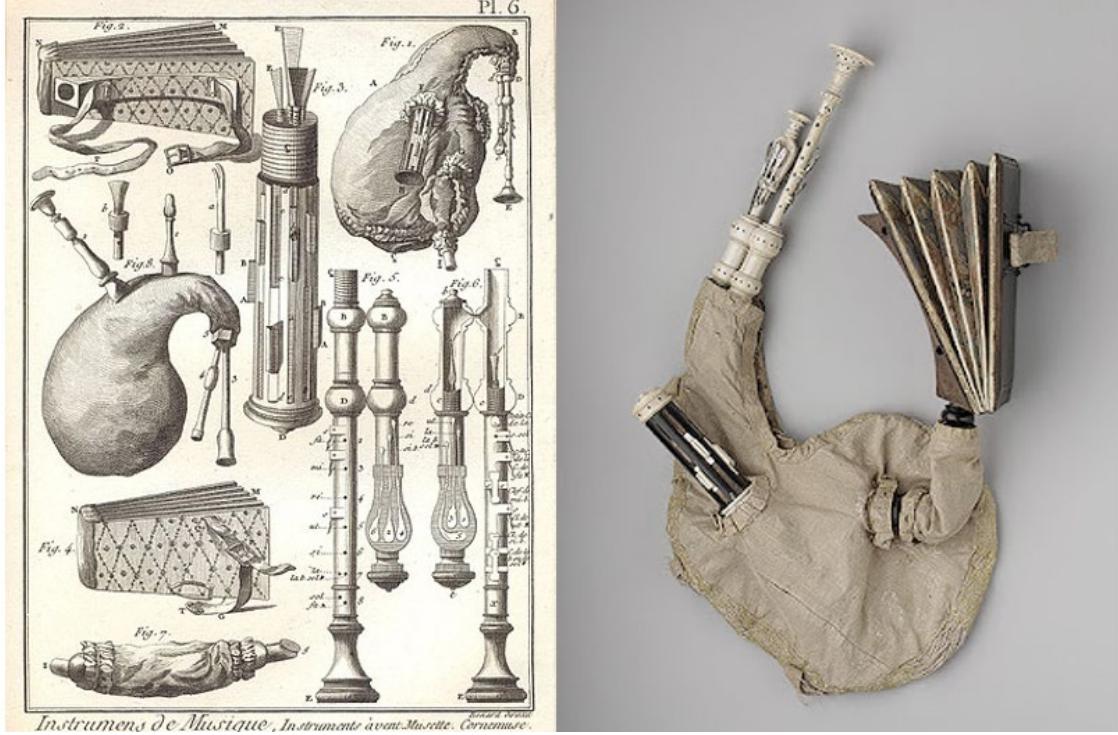
Yorumcular melodik şarkı benzeri motiflerin niteliğinin farkında olmalı ve bunu, armonik altyapı karmaşık hale geldikçe bile basitlik ve doğrudanlıkla çalmalıdır. Parça disonanslarla yaratılan gerginlik kaybedilmeden ve romantikleştirilmeden yorumlanmalıdır.

### **3.5. Musettes (Müzetler)**

Musette, kökenleri Orta Çağ'a kadar uzanan bir çalgıdır ve temel olarak bir tür küçük gayda çeşididir. Gaydalar, Avrupa'da halk müziğinde sıklıkla kullanılan enstrümanlardır. Benzer bir çeşidi Macaristan'da 'Duda' ismiyle adlandırılmaktadır. 'Musette' ise Fransız kökenli bir çeşididir. Aynı zamanda, bu çalgı eşliğinde yapılan dans müziği anlamındadır. Fransız kültüründe, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda 'Musette de Cour' adıyla saray müziğinde popülerlik kazanmıştır. 'Musette de Cour', Fransız aristokrasinin pastoral ve kırsal yaşamı yansıtan estetik beğenisiyle ilişkilendirilmiştir. Bu dönemde musette, hem saray içindeki eğlencelerde hem de daha resmi müzik etkinliklerinde kullanılmıştır.

Balkanlar'da da yaygın olan bu tür 'köylü gaydaları', bölgede halen özellikle Kuzey Makedonya, Bulgaristan, Sırbistan, Macaristan, Romanya ve Yunanistan'da halk müziğinin vazgeçilmez bir enstrümanı olarak kullanılmaktadır.

Genellikle koyun ya da keçi derisinden yapılan hava torbasıyla birlikte enstrümanın başlıca parçaları; hava üfleme için kullanılan 'ağızlık', melodi çalmak için 'melodi borusu' (chanter), ve sürekli bir bas ses sağlayan 'dron' borusundan oluşmaktadır. Enstrümanın torbası, hava depolamak için kullanılır ve müzisyen bu torbaya üfleyerek sürekli bir hava akışı elde eder. Musette (ya da gayda) hem malzemesi hem de yapısı açısından yerel halkın yaşamıyla iç içe geçmiş bir enstrümandır. Melodi ve dron boruları genellikle ağaçtan yapılmaktadır. Kullanılan ağaç türü bölgeye göre değişiklik gösterse de genelde sert ağaçlar tercih edilmektedir. Melodi borusu üzerinde delikler bulunur ve müzisyen bu deliklere basarak farklı notaları çalar. Bu borunun genişliği ve uzunluğu, gaydanın çıkaracağı sesin tonunu belirlemektedir



**Görsel 18.** Müzetler<sup>6</sup>. <https://is.gd/8J6s8X> , <https://is.gd/xwEM1e>

Müzikal olarak gayda, melodik yapılar ve sürekli bir dron sesiyle karakterizedir. Enstrüman bir yandan melodiyi çalarken diğer yandan alt planda kesintisiz bir eksen sesi sağlamaktadır. Bu özellik, halk müziğinin özgün ritmik ve melodik yapısına uygun şekilde uzun süren ve tekrarlayan motiflerin kullanılmasına yardımcıdır.

Gayda, bölgenin dansları ve törenlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin, Bulgar horoları ve Makedon dansları gibi halk dansları genellikle gayda eşliğinde icra edilmektedir. Halen Bulgaristan'ın en büyük geleneksel müzik ve kültür etkinliklerinden biri olarak her yıl düzenlenen 'Rozhen Ulusal Folklor Festivali' (Rozhenski Sabor)'da gaydacılar merkezi bir konumdadır. 'Rozhen' ve 'Koprivshitsa' festivallerine katılan yüzlerce gaydacı, halk müziğinin bu geleneksel çalgısını büyük kalabalıklar önünde birlikte çalarak festivalin doruk noktasını oluştururlar. 2012 yılında yapılan festivalde, 333 gaydacı aynı anda çalarak Guinness Dünya Rekorları'na girmiştir<sup>7</sup>.

Balkanlarda gaydacılar arasında düzenlenen yarışmalar oldukça popülerdir. Bu yarışmalarda bireysel performansların yanı sıra, toplu performanslar da

<sup>6</sup> Solda: Diderot ve d'Alembert'in Encyclopédie'sindeki musette tasviri, c. 1770 [https://no.wikipedia.org/wiki/Musette\\_de\\_cour](https://no.wikipedia.org/wiki/Musette_de_cour)

Sağda: Musette Resmi: <https://instrumundo.blogspot.com/2012/11/musette.html>

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xit1JEO0XBc>

sergilenmektedir. Bulgaristan'ın yanı sıra Kuzey Makedonya, Sırbistan ve Romanya gibi ülkelerde yapılan festivallerde, farklı yaş gruplarından gaydacılar yeteneklerini sergiler ve jüri tarafından değerlendirilir.

Bartók, Şubat 1910'da Romanya Bihor'da yaptığı koleksiyon gezisi sırasında karşılaştığı gaydacıları, Kasım 1910'da Ipolsag bölgesindeki domuz çobanı kornosu ve gayda yarışmasında dinlediği Macar ve Slovak gaydacıları ve Cerbal (Hunedoara) köyünden okuma yazma bilmeyen 18 yaşındaki gaydacı Lazar Lascuş'un repertuar zenginliğini (ya da doğaçlama gücünü) büyük deneyimleri arasında saymıştır (Somfai, 1984, s.25). Aralık 1913'te tanıdığı Lascuş'u, Mart 1914'te bir konferans-gösteri için Budapeşte'ye davet etmiştir. Bartók, Lascuş'un 106 farklı motif içeren 31 dans parçası çaldığı bu konferansta motif zenginliğinden çok etkilenmiştir (Bartók, 1967, s.50).



**Görsel 19.** Rumen Müzetçi. (Béla Bartók Essays 1976. s.240)

Köylü gaydası, Bartók'un etnomüzikolojik keşifleri içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir ve hayatının sonuna kadar ona ilham kaynağı olmuştur. Halk müziği derlemeye yönelik ilk planları, temelde bestecinin bu alana duyduğu merakından kaynaklanmaktadır ve çok sesli nadir köylü çalgılarından biri olan gaydaya karşı da muhtemelen geçmişe ve atalarına dair bir çekim hissetmektedir. Bu enstrümanla melodiler ve dans müzikleri armonik bir düzende çalınabilmekte, sağ elin küçük parmağıyla durdurulan orta borusuyla da tamamlayıcı bir orta bölüm ritmi üretilmektedir. Bu özellikleri ile Bartók'un kompozisyonları için oldukça elverişli bir ilham kaynağı olmuştur.

Halk müziği üzerine yazdıkları kronolojik sırayla okunduğunda uzun bir süre boyunca gaydayı Macar, Slovak ve Romen bölgelerinin halk müziğinin merkezinde olan vokal melodiler yanında tek özgün çalgı olarak görmüştür. Diğerlerinin hepsi, zengin üsluplarına ve süslü tarzlarına rağmen ya şarkı söylemek ya da gayda çalmak için birer ikamedir. Gaydaların kullanımının yavaş yavaş ölmekte olduğunu, sadece keman ve köylü flütünde 'gayda taklitleri' şeklinde hayatta kaldığını da notları arasında belirtmektedir ve hurdy gurdy ve küçük Yahudi arpını açıkça ya da dolaylı olarak gaydanın yerini alan enstrümanlar olarak değerlendirmektedir (Somfai, 1984, s.26).

Bu çalgıya duyduğu özel ilgi, bestelerine de stilize biçimde yansımıştır. Keman ve piyano için 1 ve 2 numaralı sonatlarının finali, hem doğrudan göndermeler<sup>8</sup> hem de son derece şiirsel ve stilize göndermelerle<sup>9</sup> öncü parçalardır. Buna karşın, 1930'ların ikinci yarısından itibaren gaydaya doğrudan gönderme yapan başlıklara sahip parçaları<sup>10</sup> daha çok bir yeniden-sadeleştirmeyi örneklendirmeye başlamıştır.

1926'da gayda fenomenine ait yazılan iki solo piyano parçası ise kısmen zorlukla doğmuştur. Bunlardan ilki, "Out of Doors "un merkezdeki parçası olan Musettes, Bartók tarafından 1926 yazında henüz bestelenme aşamasındayken Piyano Sonatı'nın finalindeki bir bölümden bağımsız bir bölüme dönüştürülmüştür. Gayda'dan esinlenen diğer parça olan 'Ostinato'nun taslağını ise bir kenara bırakmış ve ancak 15 yıl sonra Mikrokosmos'un VI. cildinde (No.146) yayımlanmıştır.

---

<sup>8</sup> 1. Sonatın 3. Bölümü Vivacissimo içindeki 7. Ölçü.

<sup>9</sup> 2. Sonatın 2. Bölümü Allegro içindeki 27. Ölçü.

<sup>10</sup> Petite Suite (1936) No.6: "Dudas" (Gaydalar), Mikrokosmos (1937) No. 138: "Dudamuzsika"

Bartók Out of Doors'ta parça başlığı olarak Müzet (Musette) yerine Müzetler (Musettes) çoğul ibaresini kullanmıştır. Bu kullanım, muhtemelen hem dans müziği anlamındaki 'Musette' ile bir ayrımı ifade etmek hem de bu enstrümana özel bir atıfla parçada Müzetlerin birlikte çalınışının temsil edildiği içindir<sup>11</sup>. Parça boyunca birden çok Müzet'in aynı anda duyulmasının stilize taklidi, parçadaki aşırı disonanslarla da ilişkilendirilebilir. Bu uç düzeydeki disonans kullanımı muhtemelen Müzetler'in yapıları gereği neredeyse hiçbir zaman birbirleriyle hatta kendi içinde dahi tam akortlu olamamasından ve sıklıkla tril benzeri süslemeler kullanmalarından kaynaklanmaktadır. Tek başına bir enstrüman dahi, yapısı itibarı ile uyumsuz sesler çıkartmaya eğilimlidir. Parça bu uyumsuzluğu soyut bir şekilde yansıtmaktadır. Çok sesli çarpışan triller parçanın en karakteristik özelliklerindedir.

### 3.5.1. Çözümleme

TEMEL YAPI	Giriş (Intro)	A	B	A	B	KODA (CODA)
Ölçüler (129 Ölçü)	(1-3)	(4-40)	(41-66)	(67-108)	(109-117)	(119-129)
	3 ölçü	37 ölçü	26 ölçü	42 ölçü	9 ölçü	11 ölçü
Tematik Unsur	<u>Müzetler</u> (Amelodik)		Lirik Tema (Melodik)	<u>Müzetler</u> (Amelodik)	Lirik Tema (Melodik)	
Ölçü Zaman	1-----129 $\frac{2}{4}$					
Ton Ekseni	la, re					
Mod/Ton	la lidyen					
Dinamik	<i>pp - ff</i> -----					
Tempo Ölçü	Moderato $\text{♩}=96$ ,----- <i>Piu mosso</i> $\text{♩}=112$ ,----- <i>Meno mosso</i> $\text{♩}=104$ ,-----Tempo I $\text{♩}=96$ ,					
Tempo Ölçü	1-----41-----60-----67----- <i>Piu mosso</i> $\text{♩}=112$ ,-----Tempo I $\text{♩}=96$ ,----- <i>Piu mosso</i> $\text{♩}=112$ ,-----Tempo I $\text{♩}=96$ ----- $\text{♩}=104$					
	87-----95-----99-----106-----108-----					

Tablo 3. Musettes Form Analizi

<sup>11</sup> Müzetlerin (Macar Duda, İng. Bagpipes) birlikte çalmasına bir örnek: <https://www.youtube.com/watch?v=zFRrkWfMRDM>



Parçanın tümü, dronların taklidini yapan pedal sesleri, büyük ve küçük ikililer ve trillerden oluşan bir kompozisyondan oluşmaktadır. 41. ölçüye kadar bir melodi bulunmamaktadır.

### III. Musettes

**Moderato, ♩ = 96**  
*p*  
*sempre simile*  
*Reo.*

Görsel 20. Musettes 1-6. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Açılıştta, sol el La -Lidyen modunun bir parçasına benzeyen La-Re#-Mi akorunu çalar (ölç.1-7). İlk ölçüler enstrümanın körüğünü doldurma ve dron seslerinin akort edilmesini andıran bir girişten oluşmaktadır.

*simile*

Görsel 21. Musettes 7-9. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

8. ölçüde ilk triller ve ısınma başlar. Başlangıçtan itibaren dış seslerde duyulan la-mi tam beşlisi 15. ölçüye kadar etkisini sürdürür.

**Più mosso, ♩ = 112**  
*p leggero*  
*p più p*

Görsel 22. Musettes 39-54. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

40. ölçüde başlayan sol el ostinato bas dronlar önce Sol-La, Sib-Sol# devamında Mi-Sol, Sol#-Fa çift sesleriyle 41. ölçüde ilk kez duyulan sağ eldeki melodik motiflere eşlik eder.

Meno mosso, ♩ = 104

Tempo I, ♩ = 96

15

Görsel 23. Musettes 60-72. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

60. ölçüdeki polka benzeri melodik kısım 67. ölçüye kadar devam eder. 67'de temponun 96'ya düşmesiyle yine amelik temaya geri dönülür.

**Più mosso, ♩ = 112**

86

89

*f* *meno f*

*f* *meno f*

**Görsel 24.** Musettes 73-91. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

76.ölçüdeki subito forte ile tansiyon ve gerilim artarak 79. ölçüde fortissimo ile zirveye ulaşır. 80. ölçüdeki yığın triller piyanist tarafından isteğe bağlı olarak iki veya üç kez tekrar edilebilir. Bu büyük çıkışın ardından 81. ölçüde yine ani bir şekilde piano nüansa düşen kuvvetle ilk fikre geri dönülür. Bu kez eksen ses La yerine Si olarak değişmiştir. 87. ölçüde 15. ölçüdeki fikir birebir aynı tondan tekrar gelir ancak burada tempo daha hızlıdır.

**Tempo I, ♩ = 96**

17

95

*f* *mf* *f* *mf* *f*

**Görsel 25.** Musettes 95-97. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

95. ölçüde yeniden ilk tempoya dönüldüğünde triller iki elde de katmanlanarak dörtlüler halinde çalınır. Her bir grup farklı dinamikler içindedir ve atlamalarıyla zorlayıcıdır.

**Più mosso, ♩ = 112**

98 *accel.* *p leggero* *calmandosi*

*p*

Görsel 26. Musettes 98-103. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

99. ölçüde 41. ölçüdeki melodik motif yeniden işitilir.

**Tempo I, ♩ = 96**

**♩ = 104**

104 *più p* *p* *mf*

109 *tr*

114

Görsel 27. Musettes 104-118. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

108. ölçüde belki de parçadaki en belirgin melodik kısım sağ elin 5. parmaklarında aksanlarla çalınır. Sol elin dış seslerde Re-La notalarıyla yine tam beşli ostinato dron eşliği hissedilir.

Görsel 28. Musettes 119-129. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

119. ölçüde koda başlar. Sol eldeki ostinato aynı şekilde devam ederken sağ eldeki 11'lemeler enstrümanın hava kaçırmaları misali hızlı çıkış inişlerden oluşur. Bunlar bir çırpıda çalınmalıdır, fakat 6. nota pasajın el içinde kalmasına izin vermez. Nihayetinde son bir kez polka benzeri melodik motifin başlangıcı duyulur ve torbadaki hava boşalırken uzayan Do ile parça sonlanır.

### 3.6. The Night's Music (Gecenin Müziği)

Gece müziği kavramının 19. yüzyılda ilk kez İrlandalı besteci John Field tarafından ortaya koyulan ve başta Frédéric Chopin olmak üzere Romantik Dönem'in birçok önemli bestecisi tarafından tercih edilen Noktürn anlayışından doğduğu söylenebilir; ancak bu stil, öznellik ve duygular yerine tamamıyla nesnellik ve duyular üzerinde

konumlanmaktadır. Gecenin tını dünyasını oluşturan doğa olayları ve hayvan seslerinin yanı sıra, kır hayatının bir parçası olan insanların hayatını da yansıtan ‘gecenin müziği’, en dikkat çekici özelliği olan “doğanın seslerine ve kimsesiz melodilere arka plan yaratan ürkütücü uyumsuzlar” (Schneider, 2006, s. 84) üzerinden modernist-izlenimci bir yaklaşım sergilemektedir. Bu farklılık Bartók’un başlığı ‘gece müziği’ yerine ‘gecenin müziği’ şeklinde kullanmasından da anlaşılmaktadır.

Tahtadan Prens<sup>12</sup> balesinin uvertüründe [Székely](#) bölgesindeki ormanın ya da Mikrokosmos albümündeki Notturmo başlıklı parçada rüzgâr sesinin tezahürleri, bestecinin eserlerini hiç dinlememiş veya yazılarını hiç okumamış kişiler için bile anlaşılır olabilmektedir. Ancak, Gecenin Müziği adlı eserin, kırsal yaşamın ve doğa seslerinin sembolik anlatımını Bartók’un diğer eserlerinden çok daha saf ve çarpıcı bir şekilde sunduğunu belirtmek gerekir. Bestecinin küçük oğlu Péter Bartók, babasının kız kardeşi Elza’yı sıklıkla ziyaret ettiği Szöllőspuszta bölgesindeki yaz gecelerini şu şekilde belirtmektedir:

Uzaklarda havlayan köpekler, cırcır böcekleri, benzeri sevimli sesler ve kurbağalar dışında evin önünde sessizlikle çevriliydik. ‘Kurbağaları unutma!... Dördüncü parçada... Büsbütün bir atmosfer yaratan Szöllös’ün kurbağalarının farkına burada vardım. Hatta ara sıra suya atılıyorlardı ve uzaklardan çok zayıf bir müzik duyuluyordu, insan yapımı türden, belki de yakındaki köyden geliyordu’ (Bartók, 2022 s.161,164).

Metinde, Gecenin Müziği’nin ilham kaynağının nereden geldiği ve müziğine nasıl yansıdığı açıkça anlaşılmaktadır. Bartók’un yakın aile üyeleri de “Gecenin Müziği’nin ilhamının, Bartók’un 1921’den itibaren kız kardeşi Elza’yı ziyaret ettiği Szöllőspuszta’daki yaz gecelerinden geldiği konusunda hemfikirdir” (Somfai, 1984, s.6).

Süitinin dördüncü parçası olan Gecenin Müziği’nde pastoral hayatın renkleri, gecenin atmosferi ve tınıları piyano müziği aracılığı ile büyük bir ustalıkla yansıtılmıştır.

‘Gece müziği’, Bartók’un özellikle olgunluk döneminde yazdığı eserlerin çoğunlukla yavaş tempodaki bölümlerinde tercih ettiği bir stili ifade etmektedir. Bu stili aşağıdaki tabloda belirtilen eserlerinde kullanmıştır.

---

<sup>12</sup> [Béla Bartók](#), Tahtadan Prens (*The Wooden Prince*, *Hungarian: A fából faragott királyfi*), Op. 13, [Sz. 60](#), bir perdelik Pantomim Balesi, 1914–1916 (orkestrasyon 1916–1917) senaryo [Béla Balázs](#). İlk temsil Budapeşte Operası 12 Mayıs 1917 şef [Egisto Tango](#).

Sıra	Eser Adı	Bölüm-Başlık	Ölçüler	Yıl
1	Ondört Bagatel (Fourteen Bagatelles)	Op.6 No.12	*	1908
2	Macar Halk Şarkıları Üzerine 8 Doğaçlama (8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs)	Op.20 No.3	*	1920
3	Açık Havada (Out of Doors) No.4	Gecenin Müziği (The Night's Music)	*	1926
4	Mikrocosmos	Vol.VI No.144	*	1926-1937
5	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (String Quartet) No.3	1. Bölüm	No.4'ten No.5'e	1927
6	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (String Quartet) No.4	3. Bölüm	34-41, 47-54, 64-71	1928
7	Piyano Konçerto No.2	2. Bölüm	23-29, 39-53, 62-63, 85-120, 209-217	1930-31
8	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (String Quartet) No.5	2. Bölüm / 4. Bölüm	1-9, 26-35, 50-56 / 1-22, 90-101	1934
9	Yaylılar, Perküsyon ve Çelesta için Müzik (Music for Strings, Percussion and Celesta)	3. Bölüm	1-13, 20-30, 75-82	1936
10	İki Piyano ve Perküsyon için Sonat (Sonata for Two Pianos and Percussion)	2. Bölüm	28-47	1937
11	Orkestra için Konçerto (Concerto for Orchestra)	3. Bölüm "Elegia"	10-18, 106-111, 118-128	1943
12	Piyano Konçerto No.3	2. Bölüm	58-88	1945
13	Viyola Konçertosu	2. Bölüm	30-39	1945

Tablo 4. Béla Bartók'un 'Gece Müziği' Stilindeki Eserlerinin Listesi.

### 3.6.1. Çözümleme

TEMEL YAPI	I.-----	II.-----	III. -----/-----/-----
Ölçüler (71)	1-16 ----- (16 ölçü)	17-33 ----- (17 ölçü)	34-57 -----/58-66 ----/ 67-71 (24 ölçü) (9 ölçü) / (5 ölçü)
Tematik Unsur	A ----- (Doğa Sesleri)	B ----- (Halk Şarkısı - Ağıt)	A -----/ /----- (Doğa Sesleri) B /-----/----- (Halk Şarkısı -Ağıt) C -----/-----/----- (Macar Çoban Kavalı)
Ölçü Zaman	1-14-16-17-18-22-24-25-26-27-30-33-35-37-38-42-43-44-45-46-47-48-49-58-59-62-63-64-65-66-67 $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{8}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{8}{16}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{8}{16}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$		
Yığın (Cluster)	fa-fa#-sol-sol#-la -----/-----/-----		
Ton Ekseni	sol ----- do -----sol/do#-----/-----/-----		
Nüans	pp - p -----		
Tempo	Lento, $\frac{1}{4}$ 76-66 -----/-----/-----		

Tablo 5. The Night's Music Form Analizi

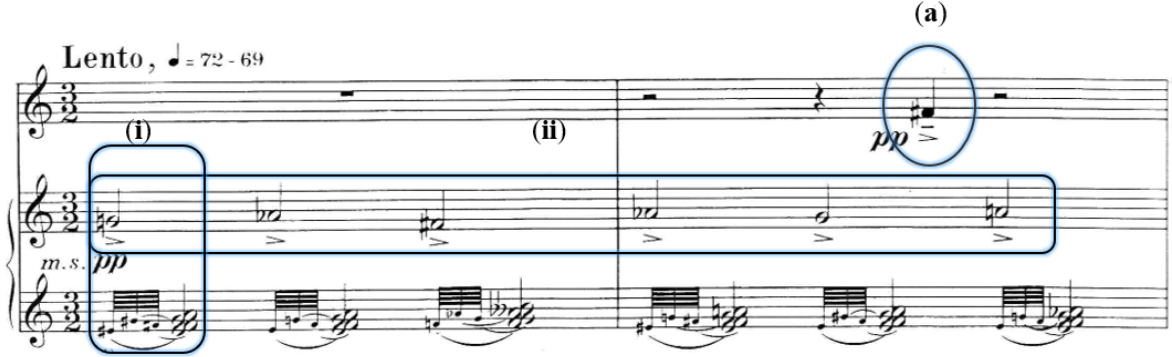


Gecenin Müziği, sol elde tekrar eden ve dinleyiciye zaman-mekân hissini veren sıkıca paketlenmiş pp nuansta ton kümeleri (cluster) ve bu kümelere eklenen katmanlar yoluyla, gecenin farklı tınlarını sunmaktadır. Eser boyunca varlığını sürdüren ve gecenin karanlığında uzak arka plan gürültüsü olarak tuhaf bir alan duygusu yaratan bu ton kümeleri üzerinde, ilk olarak ani ve düzensiz bir şekilde beliren hayvan sesleri (**A**) duyulmaktadır. Bu sesleri, önce ağıtı andıran koral tarzında bir halk ezgisi (**B**), ardından da Macar çoban kavalından dökülen melodik bir hat (**C**) takip etmektedir. Pastoral köy yaşantısına ait olan bu insan yapımı müzikler ile çeşitlenen atmosfer, her üç fikrin birleşimiyle olağanüstü bir zenginliğe erişmektedir.

Bartók, Gecenin Müziği'nde ağır ama esnek bir tempo akışı (Lento) seçmiş ve nabızı, eserin farklı kesitlerini de gözeterek Dörtlük = 66-79 çerçevesinde kullanmıştır. Parçanın başlangıcı ve genelinde ölçü 3/2'lidir; ancak temel yapının ikinci segmentinde (II.) 5/4, 4/4, 3/4 ve 2/2'lik, üçüncü segmentinde ise (III.) 8/16, 5/16, 6/16, 7/16 ve 3/8'lik karmaşık ölçü değişiklikleri görülmektedir. Tüm bu değişimlerin ana belirleyicileri, **A**, **B** ve **C**'deki tematik unsurların melodik-ritmik yapıları ve rastlantısallıklarıdır. Ölçü yapısı, özellikle ikinci ve üçüncü segmentlerde (3/8'lik ölçüde yazılmış olan Macar Çoban Kavalı kısmı hariç) kuvvetli zaman hissinden çok, melodi kesitleri tarafından belirlenmektedir.

Kompozisyonun formu, sade bir kurguya sahiptir; şarkı (Lied) formunun ilkelerine göre değil, üç segmentli bir sıralama şeklinde oluşturulmuştur. Her bir segment, çarpıcı, açık ve bağımsız bir düşünce sunmaktadır ve art arda sergilenen yeni unsurlar aracılığıyla zihinsel-yapısal bir farkındalık yaratılmaktadır. Birinci segmentin başat fikri diğer segmentlerde de arka planda yaşamakta ve bir anlamda zamanda durgunluk hissini iletmektedir, üçüncü ve son segmentte ise tüm fikirlerin üst üste biriktiği görülmektedir. Eser genelinde tonal-armonik veya tematik gelişmelerin tercih edilmeyişi, bu belirgin ama pek benzeri olmayan üçlü yapıyı ilave organizasyonlardan arı kıldığı için, müzikal akış herhangi bir sonuca vararak çözümlenmemektedir. Ancak bu durumun bestecinin planının önemli bir parçası olduğu rahatlıkla düşünülebilir; çünkü bu yaklaşım sayesinde, farklı anların yarattığı atmosferlerin dinleyiciye çok daha net bir şekilde ulaştığı açıktır.

Eserin başlangıcında ve büyük bölümünde, statik bir arka planda tekrar ederek tempoyu da belirleyen, beş bitişik yarım tondan oluşan, uyumsuz ama yumuşak bir ton kümesi (Mi#, Fa#, Sol, Sol#, La) (i) bulunmaktadır.



**Görsel 29.** The Night's Music 1-2. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

İkinci ölçüde sağ elde duyulan Fa# (a), korodaki bir kurbağanın kontrolsüz çıkışı ya da yürüyüşe çıkan kişinin (ki burada bizzat bestecinin kendisi olduğu varsayılabilir) yakınlardan ayırt ettiği bir kurbağanın sesi misali sivrilmiştir. Küme akorunun belirgin bir şekilde işitilen ve sürekli değişkenlik gösteren (Sol, La<sub>b</sub>, Fa#, La<sub>b</sub>, Sol, La) aksanlı sesleri (ii), dingin bir tempo akışı ve belli belirsiz bir melodi örüntüsü oluşturmaktadır. Sol elde art arda tekrar eden bu uyumsuz ama yumuşak arka plan, dinleyicide geceyi saran bir zaman-mekân hissi uyandırmaktadır. Bu arka planın gece gökyüzü ve yıldızların sembolik anlatımı olabileceği de düşünülebilir ancak, kurbağa korosunun uzaktan duyulan sesleri ile eşleşir. Bu koroyu oluşturan canlılar da Macar ovaları ile Orta Avrupa genelinde yaşayan Macar Unka kurbağalarıdır (Bombina bombina) .



**Görsel 30.** Unka Kurbağası (Bombina bombina). <https://is.gd/GfEN6h>

4. ölçüdeki motifte (b) küçük bir canlı, bir su damlası ya da suya düşen bir nesnenin sesi işitilir.

Görsel 31. The Night's Music 3-4. Ölçüler

5. ölçüdeki motif ise (c) bir baykuş ya da guguk kuşunun sesinin tasviri gibidir.

Görsel 32. The Night's Music 5-6. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

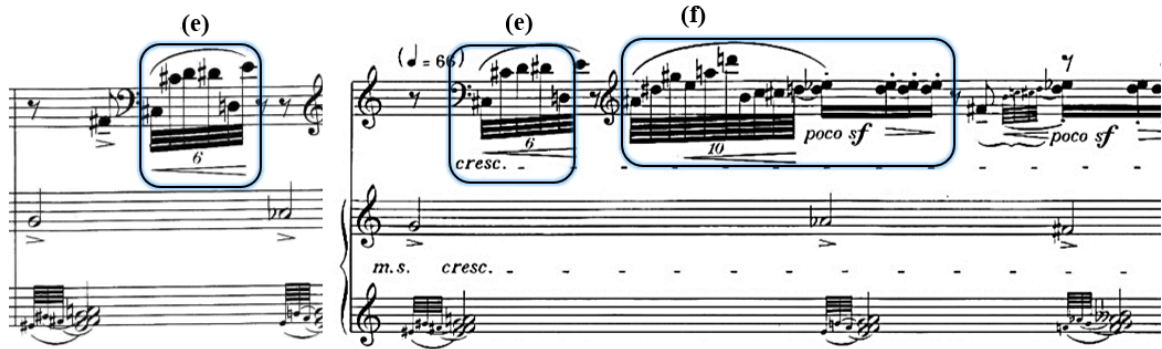
7. ve 9. ölçülerde bulunan motif (d), Ağustos böceklerinin düzensiz ötüşleridir.

Görsel 33. The Night's Music 7-9. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>



**Görsel 34.** Ağustos Böceği (Neotibicen linnei). <https://is.gd/3vSr5E>

11. ölçüde kalın ses bölgesinde görülen hareketlenme (e), 13. ölçüde de tiz ses bölgesinde bulunan devinim (f) ile bir anlamda karşılık bulmaktadır. Bu kısa diyalog, kesintisiz bir şekilde Ağustos böceğinin sesine bağlanmaktadır.



**Görsel 35.** The Night's Music 11.ve13. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

17. ölçüde ise kurbağa korosunun (i) arka planda eşlik ettiği, koral tarzında bir ağıt başlamaktadır. Sanki uzaktaki köyde kaybedilen kişinin ardından yakılan bir ağıt misali duyulur. Bu ağıtın eserdeki varlığı, Bartók açısından insan yapımı seslerin de doğanın ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir. Köylü sanatını “doğanın bir fenomeni” (Ujfalussy, 1972, s. 228) olarak nitelendiren besteci için köylü müziği de doğanın ayrılmaz parçalarından biridir. Kendi açıklamasıyla;

... köylü müziği, işleyişi bilinçsiz olan doğal bir gücün yarattığı değişikliklerin sonucudur; hiç eğitim almamış bir insan topluluğu tarafından dürtüsel olarak yaratılır; hayvan ve bitkisel yaşamın çeşitli biçimleri kadar doğal bir üründür. Bu nedenle, bireylerin oluşturduğu tek melodiler yüksek sanatsal mükemmeliğin pek çok örnekleridir. Küçük halleriyle, müzik sanatının en büyük başarıları kadar mükemmeldirler. Aslında bunlar, bir müzik fikrinin, tüm tazeliği ve düzgünlüğüyle - kısacası mümkün olan en iyi şekilde ve en kısa biçimde ve en basit araçlarla ifade edilebileceği klasik modellerdir (Bartók, 1981, s.III).

Un poco più andante,  $\text{♩} = 76$   
*p dolce*

Ağıt (koral)

Görsel 36. The Night's Music 17- 21. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

37. ölçüde tekrar eden Sol# notalarıyla yavaş yavaş beliren çoban kavalının, 38. ölçü itibarıyla başat karakter haline geldiği görülmektedir. Kavalın melodisi Do# Dorian modundadır; ancak sol eldeki akorlar (iii), kendi modunu ısrarla sürdüren bir enstrüman edasıyla bimodal bir karşılık verir. Neşeli bir karaktere sahip olan ve sanki uzaktaki bir köy düğününde çalınan bu melodi, 39. 41. ve 44. ölçülerde aralara giren ve kurbağaların suya atlama seslerini andıran kuvvetli akorlarla (iv) sürekli kesilmektedir.

Çoban Kavalı

Görsel 37. The Night's Music 37-38. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

Çoban Kavalı

**Çoban Kavalı**

**Görsel 38.** The Night's Music 39-43. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

49. ölçüde sol eldeki bimodal eşliğin çeşitlenmesiyle (v) kuvvetli zaman hissi anlaşılır hale gelmekte ve iki zamanlı dans müziklerini anımsatan ritim iyice belirginleşmektedir.

**Görsel 39.** The Night's Music 49-52. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

58. ölçüde tekrar duyulmaya başlanan ağıta 60. ölçüde doğa sesleri, 61. ölçüde de çoban kaval müziği eklenmektedir. Üç farklı temanın bu şekilde üst üste binışı sayesinde dinleyici, bu farklı mekân ve katmanları aynı anda deneyimleyerek algılayabilmektedir.

Çoban Kavalı

Ağıt (koral)

**Görsel 40.** The Night's Music 57-63. Ölçüler. <https://is.gd/ah8L2e>

Tüm bu ton kümelerinin, uyumsuzların, hüzünlü bir ağıtın ve neşeli bir düğün müziğini andıran melodinin aynı anda duyulması korkunç bir karmaşaya yol açacak gibi görünse de Bartók, bu katmanların hem piyano tekniği açısından birleştirilmesi güçlüğünü hem de duyuluştaki netlik ve anlaşılabilirliklerini üstün bir beceriyle sağlamaktadır.

### 3.7. The Chase (Kovalamaca)

The Chase, resitallerde Bartók'un sıklıkla seslendirilen Allegro Barbaro (1911) eseri ile temsil edilen karakteristik parçası yerine en azından bir alternatif olarak çalınma potansiyeline sahiptir. Ancak, çok daha fazla çalışmayı gerektirdiğinden ve ilk icraları piyanoya harcanan emeği haklı çıkaracak kadar başarılı olamadığından bu durumun gerçekleşmediği söylenebilir.

Bu hızlı parçanın karakteri, Liszt'in Mazeppa'sını anımsatmaktadır. Fakat Bartók'un 'The Miraculous Mandarin' isimli pandomim bale müziğinin 6. Bölümü olan kovalamacası ile daha çok benzeşmektedir. The Chase'deki kovalamaca, esasen bu iki eserdekenden daha soyuttur. Bestecinin parça ile ilgili yazılı bir açıklaması bulunmadığından buradaki kovalamacanın program müziği olarak kabul edilebilecek bir amacının olmadığı da söylenebilir. Balenin konusunun belli olduğu ve Mazeppa'nın ilham kaynağının Byron ve sonrasında Hugo'nun yazdığı 'Mazeppa' şiirleri olduğu düşünüldüğünde, bu eserlerin program müziği niteliğindeki temsili anlatımları somuttur. Mazeppa, vahşi bir atın üzerine bağlanarak ölesiye sürüklenmektedir ve Mandarin Kız'ı yakalamıştır, ancak diğer kovalamacalardan daha avcı bir karaktere sahip olan The Chase'deki kovalamaca, daha çok dinleyicinin hayal gücüne bırakılmaktadır.

Bu çarpıcı eseri dinlerken, zaman zaman tansiyonun arttığı soluk soluğa bir kovalamaca ve vahşi bir av sahnesinin yaşandığı izlenimi oluşturmaktadır. Almanca başlığına bakıldığında 'Hetzjagd' kelimesinin 'sürek avı' anlamında kullanılması da bunu destekler niteliktedir. Bartók, piyanoyla adeta bir sürek avını resmetmiştir. Yine de hem piyanistik hem de müzikal olarak anlaşılabilirlik sınırlarını zorlayan bir parçadır. Parçada durmaksızın çekiçlenen ve kırbaçlanan akorlar, zorlukla çalınabilen (neredeyse hiç çalınamayan) paralel dokuzlu pasajlar, sert aksanlar ve çarpıcı kreşendolar sert dokunun unsurlarıdır. Piyanist, bu zorluklarının üstesinden ne kadar iyi gelirse müzik o kadar anlaşılabilir hale gelmektedir.

Sondaki ani bitişle av bir anda yakalanır (ya da avcının elinden kurtulur) ve sahne kapanır.

### 3.7.1. Çözümleme

TEMEL YAPI	Giriş (Intro)	I		II		III		IV	KODA (CODA)
	a: 1-4 b: 5-7 c: 8-13	A: 14-20 B: 21-26 C: 27-31 D: 32-28	Geçiş İnterlüd	A: 45-50 A,B +var.: 51-66	Geçiş İnterlüd	E: 71-88	Geçiş İnterlüd	F: 96-134	A, var.: 135-152
Ölçüler (152 Ölçü)	(1-13)	(14-38)	(39-44)	(45-66)	(67-71)	(71-88)	(89-95)	(96-134)	(135-152)
Ölçü Zaman	13ölçü	25 ölçü	6 ölçü	22 ölçü	5 ölçü	18 ölçü	6 ölçü	39 ölçü	18 ölçü
Ölçü Zaman	1-----57-58-61-62-63-64-----78-79-----87-88-----136-137-152								
Ton Ekseni	<u>fa</u>								
Mod/Ton									
Dinamik	<i>p - ff</i> -----								
Tempo Ölçü	Presto ♩.=144-160, ♩.=160, ♩.=144, 1-----14-----39-----129-----135-----152								

Tablo 6. The Chase Form Analizi

Son derece enerjik olan bu çarpıcı parça, Fa kök notasından minör ikili (i), majör dokuzlu ve oktav nota kümelerinden oluşan bir girişle forte başlar ve fortissimo'ya kadar yükselir. 5. ölçüde subito pianoya düşüşle birlikte kovalamanın adımları yavaşça başlar ve hemen ardından ivmelenir. Fa, Sol#, Si, Do# ve Mi'den oluşan





11 (♩ = 160)

15

Görsel 43. The Chase 11-18. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Birinci kesitin 14. ölçüsünde tema duyurulur. Tema, Fa'dan Re diyeze yükselen tam ton dizisinin adım adım ilerlemesinden oluşur. Öncül tema 14-19. ölçülerde sekizlik notalarla sunulur. Sol eldeki ostinatunun (ii) avcıyı temsil ettiği düşünülürse sağ eldeki tema (iii) da avdır. Parça boyunca sol eldeki ostinato hedefe odaklanan bir sabitlilikle devam ederken, sağ eldeki çeşitli aksak ritimler ve aksanlar dikkati dağıtmaya yönelik manevralar misali adeta takip edilmeyi zorlaştırmaya çalışmaktadır.

19

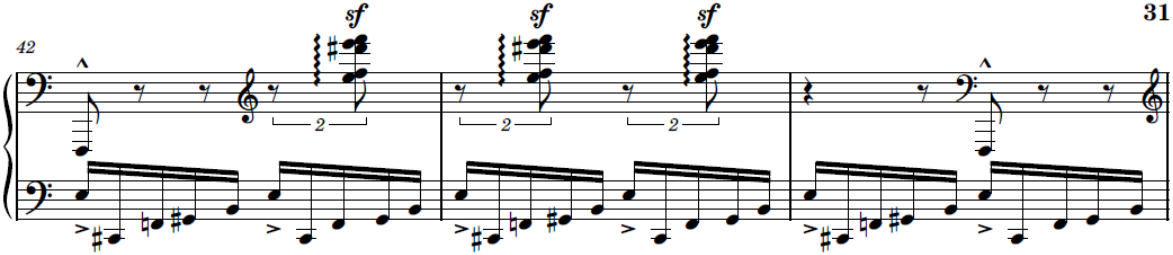
23

27



Görsel 44. The Chase 19-34. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

20. ölçüde sonuç cümlesi başlar. Sağ el Mi'den Fa#e ve Sol'a yükselir, sonra 24. ölçüde Fa#, Mi, Re#, Do# ve Sol naturel'e iner ve aynı müzikal fikir 29. ölçü boyunca devam eder 30. ölçüde yeni bir nota kümesi Re, Re# etrafında gezinir ve 32. ölçüde tam tonlarla Fa'ya iner.



Görsel 45. The Chase 39-47. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

39. ölçüde sol el eşlik figürü Do#, Fa, Sol# ve Si'ye geçer ve yeni bir ivmelenme başlar. Tempo 144'e düşer. Sağ el, vurmali etkiyi elde etmek için çalınması ve hızla bırakılması gereken oktav ve minör ikililerden oluşan bir nota kümesinden oluşur. 39-44. ölçüler bir sonraki bölüm başlamadan önce 6 ölçülük bir ara oluşturur. Eslerin kullanımına, özellikle 42 ve 43. ölçülerdeki sekizlik ikileme eslere ve akorlara dikkat edilmelidir. İkinci bölüm 45. ölçüde ostinato figürü üzerinde oktavlar halinde sunulan tema (iii) ile başlar.

48

51

54

57

60

62

64

*cresc.*

*f*

*ff*

Görsel 46. The Chase 48-66. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Gerilimi arttırmak için 50. ölçüden itibaren mezzoforte'den 65. ölçüde fortissimo'ya uzun ve sabit bir crescendo yapılmalıdır. Bu sırada oktavlar devam eder.

Görsel 47. The Chase 67-70. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

67-70. ölçüler 4 ölçülük bir ara bölümdür. 67. ölçüde ostinato figür Si, Fa, Sol#, Do# olarak değişir. 68-70. ölçülerde sağ eldeki ikileme ve dörtleme senkoplara dikkat edilmelidir.

Görsel 48. The Chase 71-73. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

71. ölçüde ilk temanın son bölümünün son dört notası üzerine inşa edilen yeni bir tema girer.

Görsel 49. The Chase 74-87. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

75 ile 88. ölçüler arasında, bu figürün sağ el kısmında, eksiltilmiş bir oktavdan minör ikiliye doğru daralan zıt hareketler vardır.

Görsel 50. The Chase 88-94. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

88-94. ölçülerdeki ara pasaj, aynı ostinato üzerinde, her vuruşun ikinci yarısında senkop oluşturan hareketli küme notaları üzerinde devam eder.

Görsel 51. The Chase 95-106. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

95. ölçüde sol el ostinato'su tekrar değişir; yine her ölçünün ilk vuruşunda durmaksızın devam eden Mi ile başlar, ardından ilk vuruşta Mi, Si, Re, Sol ve ikinci vuruşta La#, Fa, Sol# ve Do# ile devam eder. Fortissimo çalınan 96. ölçüde, sopranoda bir ostinato notası La belirir ve 99. ölçüde ostinato Mi'ye geçer ve alto notaları La bemol ve Sol, Re ve Mi bemol'e geçer. 100. ölçüde sağ el, majör dokuzlu Re ve Mi'den Mi bemol'e Mi naturele uzanan çift sesleri çalmaya devam eder. Paralel dokuzlu iniş, çıkışlar piyanistik açıdan alışılmadık ve zorlayıcıdır. 103. ölçüde Fa#, Sol#'e uzanır. Sol elin acımasız ostinatosu devam ederken, sağ el; dokuzlular, artırılmış oktavlar, majör dokuzlular ve onlular, inici gamlar ve Mi pedal noktasına karşı çıkan gamlar kullanarak doruğa ulaşmaya devam eder.

Görsel 52. The Chase 107-129. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Crescendo 111. ölçüden 115. ölçüye kadar korunan bir fortissimo ile zirveye ulaşır. Ölçü 114'te forte olan dinamik seviye, ölçü 119'da mezzo piyanoya düşer. Ancak bu sadece anlık bir durumdur, çünkü 123. ölçüde sağ el ile bir crescendo başlar ve artırılmış oktavların kullanımıyla gerilim tekrar artar ve 126. ölçüde fortissimo'nun doruk noktasına ulaşılır. Yoğunluk 128. ölçüde bir forte azaltılır, 129'da tempo hızlanır ve 131. ölçüde bir diminuendo başlar.



133

(♩. = 144)

*mp*

136

138

*cresc.*

141

144

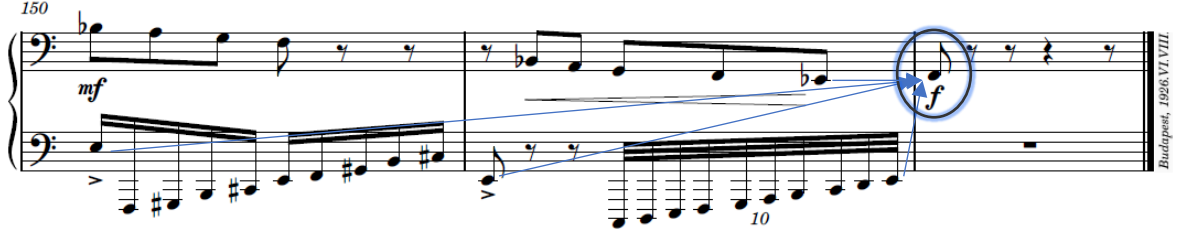
147

*f*

Görsel 53. The Chase 130-149. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

135. ölçüde ostinato son kez; Fa, Sol#, Si, Do# ve Mi olarak değişir ve kovalamacanın son ivmelenmesi baştaki fikirle aynı ancak oktavlarla sona doğru ilerler. 136- 149. ölçüler arasında aynı ostinato akorun iki oktav halinde arpejlenmesinden oluşur. Her ölçünün başında Mi sesi yine duyulmaya devam eder.

Zaman işareti 136. ölçüde bir ölçü için 9/8 olarak değişir. Ölçü 138'de bir crescendo başlar ve ölçü 147'de tek forte'ye yükselir.



Görsel 54. The Chase 150-152. Ölçüler. <https://is.gd/VAntZY>

Parça, 152. ölçüde en sondaki glissando benzeri gam ile ritardando olmadan Fa'da sona erer. İtici enerji ve kuvvet son notaya kadar mevcut olmalıdır. Parça boyunca tekrar eden Mi sonunda Fa'ya ulaşmıştır ve kovalamaca ani şekilde sonlanır.

## SONUÇ

Béla Bartók, halk müziği ile 20. yüzyıl modernizmini ustaca birleştiren eşsiz bir besteci olarak tarihe geçmiştir. Onun müzikal dili, ritmik yenilikler, modal melodiler, bitonalite ve karmaşık çoklu ses yapılarıyla karakterizedir. Out of Doors süitinde bu derinlik ve yenilikçilikle birlikte ustalıklı müziksel tasvirleri açıkça görülmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde, bu tasvirlerin anlamları tarihsel bağlantılarıyla ortaya konulmuş ve ayrıntıları notasyon üzerinde yorumsal olarak açıklanmıştır. Ayrıca her parçanın form analizi yapılarak tablolar içinde gösterilmiştir. Eserin en belirgin özellikleri; ikililerin, türevlerinin ve dokuzluların baskınlığı ile bunların ton kümelerine genişlemesi, tematik gelişim ya da büyük form yapısından ziyade doğrusal yazının ön planda olması ve minimum materyallerle yoğun odaklanmayı sağlayabilmesidir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan müziği anlamlandırma konusunda ise şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Müziğin bir anlamı olduğunu iddia eden 'göstergeci' yaklaşımla, böyle bir amacının ve bir anlam aktarma aracı olmadığını savunan 'mutlakçı' yaklaşım arasındaki çatışmada; göstergeciler, müziğin yüklenen anlamlar ve duyguları harekete geçirme özelliği ile bir anlamı aktarabildiğini, mutlakçılar ise varsa bile böyle bir anlamın müziğin içinde saklı olduğunu ve müziğin bir anlam taşıma amacının olmadığını savunmaktadırlar. Ancak her iki yaklaşımdan bakıldığında da belli bir müzik eserindeki anlamın sabit ve değişmez bir kesinlikle açıklan(a)madığı görülmektedir. Ayrıca, bu iki görüşün iddiaları, müziksel anlamın oluşmasında birlikte de geçerli olabilmektedir.

Bir müzik eseri biçimsel olarak belli teorik ve kuramsal yöntemler dahilinde çözümlenebilmekte, eserdeki anlamlar çeşitli açıklamalar, uzlaşılar ve yön göstericiler aracılığıyla oluş(turul)abilmekte, bestecinin niyeti ve icracının yorum etkisi belli sınırlar dahilinde açıklanabilmekte ve dinleyicinin algısında yeniden modellemelerle şekillenen bu anlamlar etrafında zaman zaman fikir birlikleri de oluşabilmektedir.

Tanımlama: Tarihsel süreçte ve toplumdan topluma müzik algısının değişkenlik içinde olduğu, müzik ve gürültü arasındaki farkın dahi net olmadığı görülmektedir.

Dolayısı ile bu belirsizlik, müziğin tek bir tanıma indirgenmesini de zorlaştırmaktadır. Tanımlamalar, tüm düşünce evreninde olduğu gibi dilsel sınırlarımız dahilinde bir yere kadar mümkün olabilse de müziğin çok katmanlı yapısı ve henüz tanımlanırken ortaya çıkan farklılıkları nedeniyle kesin tanımlamaları reddettiği, kelimelerle eksiksiz bir tanımlamasının yapılamadığı anlaşılmaktadır. Müziğin biçimsel tanımları yapılabilse de kesin, tatmin edici ve evrensel bir tanımlama bulunmamaktadır. Yine de kısa ve kapsayıcı genel bir müzik tanımlaması yapmak gerekirse: 'Müzik: Belli bir süre içinde ses ve sessizliğin düzenlenmesidir' veya 'Müzik dinleme niyetiyle dinlenen her şeydir' tanımlamaları önerilebilir.

**Anlamlandırma:** Anlamlandırma, yaşamın temel sorunsalı olarak her zaman insan hayatının merkezinde olmuştur. Hayatı ve evreni anlamlandırmaya çalıştığı gibi, bir yansıması olarak müziği de anlamlandırmaktadır. Bir müzik eserinin kuramsal olarak çözümlenmesi mümkün olabilse de müziksel anlamın kesin ve ortak bir mutabakatla açıklanabilmesi mümkün değildir. Müzikal anlamın belirsizliği ve esnekliği, müziğin farklı insanlar için farklı anlamlar ifade etmesine, farklı zamanlarda farklı anlamlar ifade etmesine ve hatta aynı anda birçok anlama gelmesine olanak tanımaktadır. Bu anlamsal esneklik ve akışkanlık, müziğin benzersizliğinin ve öneminin bir parçası olan bir anlam biçimi yaratmaktadır. Müziğe atfedilen anlamlar, toplumsal ve bireysel kabullerin etkisi altında kişinin zihinsel bilgi ağının sonucu olarak şekillenmektedir. Ayrıca bu anlamlandırmalar bir bireyin, bir grubun veya bir toplumun değerlerine ve paradigmaya bağlıdır ve yeni örüntülerle değişkenlik içindedir. Buradaki ayrıştırıcılar; tarih, kültür, sosyoloji, fizyoloji, psikoloji, din, medya hatta politika ve ekonomi gibi unsurlardır. Dolayısı ile her anlamlandırma bağlamına ve şartlarına göredir ve bir müzik eserindeki anlam da sınıflandırmalar ve kültürel kabullerin etkisi altında yüklenen anlamlarla oluşmaktadır.

**Anlam Aktarımı:** Müzikle anlam aktarımı mümkün olsa bile kusursuz bir anlam aktarımı mümkün değildir. Her anlam aktarımında ilave ve eksiltmeler veya yeniden anlam atfetmeler adeta beynin bilişsel çalışma işleyişinin bir zorunluluğudur. Müziksel bilgi dışsal olarak ne kadar betimlenirse betimlensin, her zihin kendi eşsiz yapısı ve örüntüleriyle, kurduğu modelleme ilişkisi ve algısı içinde onu yeniden betimleyecek, yorumlayacak ve anlamlandıracaktır.

İşitme ve Dinleme: Müziği işitme ve dinleme arasındaki fark anlamlandırmada merkezi önemdedir. Müziğin işitilmesi onun dinlendiği anlamına gelmemektedir. Müziği anlama ve anlamlandırmada işitmeden (duyusal düzlemden) dinlemeye (ifadesel düzleme) geçilmelidir. Bu, belli seviyede bir duyuş becerisi, bellekte kodlanmış seslerin ve örüntülerin zenginliği, bunların tanınması ve ilişkilendirilmesi ile mümkün olabilmektedir. İyi bir dinleme için gelişkin bir duyuş (sesleri ayırt etme ve anlamsal sınıflandırabilme yetisi), belli bir müziksel bilgi birikimi ve dinlemeye odaklanma sağlanmalıdır.

İcra ve Yorum: Dinleyici için icracının yorumu, müziği anlamlandırma sürecinde son derece belirleyicidir. Bir müzik eseri ancak icra edildiği anda var olduğundan, icracı/yorumcu bu belirleyici roledir. İcraacı, bestecinin niyetini çözümleyerek zaman zaman onun önsel belirlemelerini dahi aşan bir yorumlamayla müzik eserine üst bir anlam katmanı eklemektedir. Dolayısı ile icra kalitesi ve yorumun niteliği, eserin anlam bütünlüğünü tamamen olumlu ya da olumsuz yönde etkilemektedir. Bir icranın sanatsal değeri yüksek, tutarlı ve derinlikli bir yoruma ulaşabilmesi için; öncelikle müzik eserinin itibarına yaslanmadan, yetkin ve doğru okumalarla hatasız bir icra kalitesine ulaşılmalıdır. Bu, eserin doğru öğrenme çalışmaları ve müzikal çözümlemesi yapılmasına, teknik engellerinin aşılmasına, tarihsel altyapısı ve bağlamının kavranmasına ve detaylı ifade arayışlarına geçilmesine bağlıdır. Anlam derinliğine inebilmek için besteci ile adeta düşünsel bir bağ kurulmalı, eserin bağlamında ve stil özellikleri içinde kalınmalıdır. Aksi halde müzik icrası ifade ve anlam yönünden eksik, mekanik bir icradan öteye geçemeyecek, hatta bağlam dışı bir yoruma doğru dahi sürüklenebilecektir. İyi bir yorumcu, bestecinin fikri üzerine tutarlı ve işlevsel bir yorum katmanı inşa edebilmelidir.

Sözlü Müzik ve Anlam: Sözlü müzikteki sözlerin anlamı zaman zaman müziğin anlamı gibi algılsa da sözlerin anlamı esasen müziğin içkin anlamından ayrıktır. Dolayısı ile müziğe izafe edilen sözlerin müziğin anlamı olarak düşünülmesi bir yanılsamadır. Sözler, mesajını aktarmada müziğin gücüne yaslanmaktadır. Sözlü müzikte tonu oluşturan insan sesi bir enstrüman gibi müziğin kendi anlamı ile iç içe birlikte var olmaktadır.

Nihai olarak bir müziğin belli bir anlamı olduğu varsayılabilir ya da reddedilebilir. Ancak soyutluğu nedeniyle bunu tam ve kesin biçimde kanıtlamak mümkün değildir.

Esasen herhangi bir anlamlandırma 'mutlak hakikat'ten yoksundur. Yapabileceğimiz ise yorumsamacı bir yaklaşımla anlamın nasıl bir bağlam içinde oluştuğunu, hangi biçimlerde kullanıldığını ve etkilerini araştırmak olacaktır.

## KAYNAKÇA

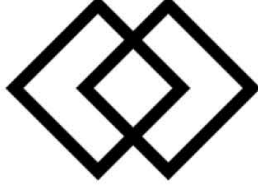
- Adorno, Theodor. W. (1993). Music, Language, and Composition. *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3 s. 401-414. Erişim: 20.10.2023. <https://doi.org/10.1093/mq/77.3.401>
- Alpay, Yalın. (2021). *Yapı(t) söküm*. İstanbul: Destek Yayınları.
- American Hungarian Museum. 'Sip' rnemleri Erişim: 02.03.2024. <https://magyar-museum.org/hungarian-folk-instruments/shepherds-pipe-sipok/>
- Apel, Willi. (1974). *Harvard Dictionary of Music*, (2<sup>nd</sup> ed.). Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge.
- Ateşyakan, A. Bora. (2024). Müzikte Anlam Arayışı Sorunsalı zerine Bir İnceleme. *Ekev Akademi Dergisi* (98), s. 20-40. Erişim: 05.07.2024. <https://doi.org/10.17753/sosekev.1458898>
- Bartók, Béla. Sz. 81, BB 89, *Im Freien / Out of Doors*, Piyano Siti. Erişim: 21.08.2023. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5f/IMSLP859697-PMLP5757-Bartok - Outdoors v1.8 reviewed.pdf>
- Bartók, Béla. Sz. 81, BB 89, *Im Freien / Out of Doors*, Piyano Siti. Erişim: 15.05.2021. <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/45/IMSLP332583-PMLP05757-Bartok - Out of Doors.pdf>
- Bartók, Béla. (1971). *Béla Bartók Letters*. Jnos Demny (Ed.). London: Faber & Faber.
- Bartók, Béla. (1976). *Béla Bartók Essays*. Benjamin Suchoff (Ed.). London: Faber & Faber
- Bartók, Béla. (1967). *Rumanian Folk Music, Volume One*. Benjamin Suchoff (Ed.). The Hague: Martinus Nijhoff
- Bartók, Béla. (1981). *The Hungarian Folk Song*. Benjamin Suchoff (Ed.). New York: State University of New York Press.
- Bartók Jnr., Béla. (2021). *Chronicles of Béla Bartók 's Life* (M. Rubin, ev.). Budapest: Magyarsgkutat Intzet.
- Bartók, Peter. (2002). *My Father*. Homosassa, Florida: Bartók Records.
- Berio, L., Dalmonte, R., Varga, B. A. (1985). *Luciano Berio: Two Interviews*. New York: Marion Boyars.

- Burkholder, J. Peter. (2006). A Simple Model for Associative Musical Meaning. B. Almén, & E. Pearsall, (Eds.), *Approaches to Meaning in Music*, s.76-106. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Chung, Grace Enhae. (2017). Principle of Expansion and Contraction in Bartók 's "Out of Doors": From Nature and Folk Sources to Modernistic Abstraction. *International Journal of Musicology*, 3, s.137-168.
- Copland, Aaron. (1999). *What to Listen for in Music*. New York: Mentor.
- Goehr, Lydia. (1998). *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- Hughes, Peter. (2001). Béla Bartók. *Dictionary of Unitarian and Universalist Biography*. Erişim: 24.11.2022. <https://uudb.org/articles/BélaBartók.html>
- Kivy, Peter. (2007). *Music, Language, and Cognition And Other Essays in the Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Koelsch, Stefan. (2011). Towards a neural basis of processing musical semantics. *Review, ScienceDirect, Physics of Life Reviews* 8(2011), s. 89–105. Erişim: 20.12.2022. <http://dx.doi.org/10.1016/j.plrev.2011.04.004>
- Koelsch, Stefan. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nat Rev Neurosci* 15, s. 170–180. Erişim: 22.08.2023. <https://doi.org/10.1038/nrn3666>
- Kreutz, Gunter. (2011). Music, meaning, and the brain: Comment on “Towards a neural basis of processing musical semantics” by Stefan Koelsch. *Physics of Life Reviews* 8(2011) s. 106–107. Erişim: 23.09.2023. [Music, meaning, and the brain.Comment on “Towards a neural basis of processing musical semantics” by Stefan Koelsch \(sciencedirectassets.com\)](https://doi.org/10.1016/j.plrev.2011.04.004)
- Langer, Suzanne K. (1948). *Philosophy in a New Key (A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art)*. New York :New American Library.
- Lendvai, Erno. (1976). Duality Synthesis in Music of Béla Bartók. Todd Crow (Ed.). *Bartók Studies*, s. 39-62. Detroit: Information Coordinators.
- Lippman, Edward A. (1964). *Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Columbia University Press.
- Lippman, Edward. A. (1992). *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.



- Alakuş, A. O., & Mercin, L. (2005). Sanat Eleştirisi ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*(5), s. 36-46.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University Of Chicago Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music* (C. Abbate, Çev.). Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- OnMusic Dictionary. Erişim: 16.02.2024. <https://dictionary.onmusic.org/terms/2278-music>
- Ravasio, Matteo. (2021a). History of Western Philosophy of Music: Antiquity to 1800, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (Ed.). Erişim: 15.10.2023. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/histwestphilmusic-to-1800/>
- Ravasio, Matteo. (2021b). History of Western Philosophy of Music: since 1800, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (Ed.). Erişim: 16.10.2023. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/histwestphilmusic-since-1800/>
- Hanslick E., Rothfarb, L. & Landerer, C. (2018). *Eduard Hanslick's On The Musically Beautiful*. (L. Rothfarb, & C. Landerer, Eds.). (Original work published in 1854). New York: Oxford University Press.
- Sacks, Oliver. (2014). *Müzikofili - Müzik ve Beyin Öyküleri* (B. Kovulmaz Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Salman, Selda. (2021). Kant'ın Müzik Anlayışı, Sınır Ve İmkanları. *FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy.31 (Mayıs 2021), s. 513-530.
- Sazak, Nilgün. (2008). Müziksel Algılamamanın Temel Boyutları, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:5 Sayı:1. Erişim: 12.01.2024. <https://www.jhumansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/448>
- Schneider, David E. (2006). *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Scruton, Roger. (1997). *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Somfai, László. (1984). Analytical Notes on Bartók's Piano Year of 1926. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 26, No 1/4, s. 5-58.

- Somfai, László. (1996). *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Stravinsky, Igor. (1936). *An Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Stravinsky, Igor. (2004). *Altı Derste Müziğin Poetikası* (Cem Taylan Çev.). (Orijinal ilk basım 1942). İstanbul: Pan.
- TDK (2024). Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük. Erişim: 15.02.2024. <https://sozluk.gov.tr/>
- Ujfalussy, József. (1972). *Béla Bartók* (R. Pataki, Çev.). Boston: Crescendo Publishing Company.
- Viski, Károly. (1932). *Hungarian Peasant Customs*. Budapest: Athenaeum Ltd.
- Wikipedia. "Gólya gólya gilice" Şarkısı Erişim: 11.12.2022. [https://hu.wikipedia.org/wiki/G%C3%B3lya,\\_g%C3%B3lya,\\_gilice](https://hu.wikipedia.org/wiki/G%C3%B3lya,_g%C3%B3lya,_gilice)
- Wikipedia (2024a). Absolute music. Erişim: 02.03.2024. [https://en.wikipedia.org/wiki/Absolute\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Absolute_music)
- Wikipedia (2024b). Gesamtkunstwerk. Erişim: 02.03.2024. <https://en.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>
- Wittgenstein, Ludwig. (1958). *Philosophical Investigations* (G. E. M. Anscombe, Çev.) 2nd ed. Oxford: Basil Blackwell.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Yıldırım, Cemal. (1997). *Bilimsel Düşünme Yöntemi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.



## MÜZİKTE ANLAM ARAYIŞI SORUNALI ÜZERİNE BİR İNCELEME<sup>1</sup>

Arif Bora ATEŞYAKAN\*

### Öz

Bu çalışmada, çeşitli düşünür, besteci ve araştırmacıların görüşleri ışığında “Müziğin bir anlamı var mıdır ve varsa bu anlama nasıl ulaşılabilir?” sorularından yola çıkılmış ve müzikte anlam arayışında önemli olduğu düşünülen birtakım zorlukların irdelenmesi amaçlanmıştır. Bunlar; “Tanımlama”, “Anlamlandırma ve Anlam Aktarımı”, “İşitme ve Dinleme”, “İcra ve Yorum”, “Sözlü Müzik ve Anlam” başlıkları altında belirlenmiş, bu odak noktalarından hareketle varılan çıkarımlar doğrultusunda bu zorlukları aşmanın mümkün olup olmadığı sorgulanmıştır. Eleştirel bir bakışla, müziğin kurallı bir temsil gücünün olup olmadığı, müziğe yüklenen anlamların aslında atıflardan mı oluştuğu, besteci, icracı ve dinleyici üçlüsünün farkındalığını etkileyen unsurların neler olduğu sorularına yanıtlar aranmıştır. Çalışmada model olarak esas alınan fenomenolojik yaklaşımın temel varsayımı, öze ulaşmada olup bitenin yalnızca deneyimle bilinebileceğidir. Bu düşünceden hareketle müziksel anlam arayışında da müzik dinlemenin yerini hiçbir şeyin tutamayacağı ön kabulüyle, müziksel anlama ulaşmada yaşantı ve deneyimlerin anlamlandırmadaki etkisi, yüklenen anlamların algıda nasıl şekillendiği, duyuşsal bağlamı ve müziğin bir anlamı nasıl iletebildiği konuları irdelenmiştir. Genel kamıda müziğin bir anlam taşıyıcı olduğunun kabul edilmesine rağmen, bu anlamların değişken ve muğlak olduğu, yalnızca bireysel ve/veya toplumsal kabuller ve sosyal-kültürel koşulların etkileriyle şekillenebildiği sonuçlarına varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Anlam, Tanımlama, Anlamlandırma, Dinleme.

### A Study in the Problematic of the Search for Meaning in Music

#### Abstract

In this study, in the light of the views of various thinkers, composers and researchers, the questions "Does music have a meaning and if so, how can this meaning be achieved?" were set out and it was aimed to examine some of the difficulties that are important in the search for meaning in music. These were identified under the titles of "Definition", "Signification and Meaning Transfer", "Hearing and Listening", "Performance and Interpretation", "Vocal Music and Meaning", and it was questioned whether it was possible to overcome these difficulties in line with the conclusions drawn from these focal points. With a critical perspective, answers were sought to the questions of whether music has a rule-based representation power, whether the meanings attributed to music actually consist of ascriptions, and what factors affect the awareness of the composer, performer and listener trio. The basic assumption of the phenomenological approach, which is taken as a model in the study, is that what happens in reaching the essence can only be known through experience. Based on this idea, with the presupposition that there is no substitute for listening to music in the search for musical meaning, the effect of experiences and experiences on interpretation in reaching musical meaning, how the attributed meanings are shaped in perception, the sensory context and how music can convey a meaning were discussed. Although it is generally accepted that music is a carrier of meaning, it is concluded that these meanings are variable and ambiguous and can only be shaped by the effects of individual and/or social assumptions and social-cultural conditions.

**Keywords:** Music, Meaning, Definition, Signification, Listening.

<sup>1</sup> Bu çalışma, yazarın Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA danışmanlığındaki “Béla Bartók’un “Out Of Doors” Adlı Piyano Süitinin İncelenmesi” isimli devam eden Sanatta Yeterlik tez çalışmalarından üretilmiştir.

\* Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, [boraates@hacettepe.edu.tr](mailto:boraates@hacettepe.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0003-2759-1093s>

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

11/11/2024  
Arif Bora ATEŞYAKAN

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin

Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

07/11/2024

Arif Bora ATEŞYAKAN

**SANATTA YETERLİK**  
**SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

**BÉLA BARTÓK'UN "OUT OF DOORS" ADLI PİYANO SÜİTİNİN İNCELENMESİ**

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
11.11.2024	91	118.069	07.11.2024	2	Oid:1:3074996644

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (11/11/2024)

Arif Bora ATEŞYAKAN

Öğrenci No.: N18142432

Anasanat/Anabilim Dalı: Piyano

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	<b>X</b>		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

**PROFICIENCY IN ART**  
**ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

BÉLA BARTÓK'UN "OUT OF DOORS" ADLI PİYANO SÜİTİNİN İNCELENMESİ

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
11.11.2024	91	118.069	07.11.2024	2	Oid:1:3074996644

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (11/11/2024)

Arif Bora ATEŞYAKAN

Student No.: N18142432

Department: Piyano

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	<b>X</b>		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

