

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BÉLA BARTÓK'UN İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU: TARİHSEL YERİ,  
ÖNEMİ VE İCRAYA YÖNELİK BAZI ÖNERİLER

SANATTA YETERLİK ESER METNİ

Banu Selin AŞAN

Müzik Anasanat Dalı

Yaylı Çalgılar Programı

Danışman: Prof. Aşlı ÇİVICİOĞLU

EYLÜL 2023



**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**BÉLA BARTÓK'UN İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU:  
TARİHSEL YERİ, ÖNEMİ VE İCRAYA YÖNELİK BAZI ÖNERİLER**

**SANATTA YETERLİK ESER METNİ**

**Banu Selin AŞAN**

**Müzik Anasanat Dalı**

**Yaylı Çalgılar Programı**

**Danışman: Prof. Aslı ÇİVİCİOĞLU**

**EYLÜL 2023**



*Anneme ve babama,*



# BÉLA BARTÓK'UN İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU: TARİHSEL YERİ, ÖNEMİ VE İCRAYA YÖNELİK BAZI ÖNERİLER

## ÖZET

XX. yüzyıl müziğinin simge isimlerinden Béla Bartók, halk müziği öğelerini kendi müziğinde içselleştirmiş, yenilikçi ve özgün olanın peşinde bir besteci olarak öne çıkar. Bartók'un İkinci Keman Konçertosu üzerine yapılmış olan bu çalışma, eseri yorumlayacak kişilere, bestecinin bu özel konumunu göz önünde bulundurma yolunda yardımcı olmak amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışma, beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın kapsamı, amacı ve yönteminin aktarıldığı birinci bölümü, Bartók'a dair biyografik bilgilerin paylaşıldığı ikinci bölüm takip etmektedir. Üçüncü bölümde Bartók'un halk müziği araştırmaları, bu bağlamda Türkiye'ye gerçekleştirdiği seyahat ele alınmış ve bu araştırmalar ile bestecinin üretimi arasındaki ilişki irdelenmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde icracının eseri daha iyi anlayabilmesi için *İkinci Keman Konçertosu*'nun tema ve biçim analizi yapılarak icracının karşılaşacağı teknik güçlükleri aşma yolunda yardımcı olacağı düşünülen çalışma önerileri sunulmuştur. Beşinci ve son bölümde ise araştırma ve analizden elde edilen bulgular paylaşılmıştır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Béla Bartók, Halk Müziği Araştırmaları, İkinci Keman Konçertosu.





# **BÉLA BARTÓK'S SECOND VIOLIN CONCERTO: ITS HISTORICAL POSITION, IMPORTANCE AND SOME SUGGESTIONS FOR ITS PERFORMANCE**

## **ABSTRACT**

Béla Bartók, one of the symbols of in the twentieth-century music, stands out as a composer who internalized elements of folk music in his own music and pursued the innovative and original. This study on Bartók's Second Violin Concerto is written to help those who will perform the work to take this special position of the composer into consideration.

The study consists of five chapters. The first chapter, in which the scope, purpose and method of the study are explained, is followed by the second chapter, in which biographical information about Bartók's is presented. In the third chapter, Bartók's folk music research and his trip to Turkey in this context are discussed and relationship between these researches and the composer's production is analyzed. In the fourth chapter of the study, in order for the performer to better understand the work, the theme and form of the Second Violin Concerto are analyzed and some practice suggestions presented, which are thought to help the performer overcome the technical difficulties they will encounter. In the fifth and final part, the findings obtained from the research and analysis are shared.

**KEYWORDS:** Béla Bartók, Folk Music Research, *Second Violin Concerto*.



## ÖNSÖZ

Béla Bartók'un eserleriyle ilk kez öğrencilik yıllarımda *Romen Halk Dansları*'nı (Sz. 56) çaldığımda tanıştım. Daha sonra *Yaylılar için Divertimento* (Sz. 113) başlıklı eserini çalışma fırsatım da oldu. Oda müziği, piyano ve orkestra eserleri nedeniyle bestecinin müziğine yabancı olmasam da *İkinci Keman Konçertosu* (Sz. 112) bugüne değin öğrendiğim genel konçerto repertuvarının dışındaki biçimi, içerdiği teknik güçlükler ve buna bağlı olarak eseri yorumlama zorluğu sebebiyle icra etmekten çekindiğim bir eserdirdi. Sanatta Yeterlik çalışmalarım sırasında değerli hocam Prof. Çiğdem İyicil'in önerisi ile bu eseri çalışma kararı aldım. Böylelikle eser metnimin de konusu belirlenmiş oldu ve daha önemlisi yaptığım araştırmalar ve okuduğum çeşitli kaynaklar aracılığıyla Bartók'un hayatı ve müziğe yaklaşımı hakkında edindiğim farklı bilgiler, konçertoyu kavramamda ve nihayetinde yorumlayabilmemde büyük rol oynadı.

Öğrencilik yıllarımda bittiği bugünlerin ötesinde hâlâ öğrenmeye devam edeceğim bir hayatım olacağına eminim. Bu zamana kadar sevgi ve desteklerini benden esirgemeyen biricik anne ve babama, bu her anlamda desteğini hep hissettiğim sevgili danışmanım Prof. Aslı Çivicioğlu'na, tez izleme jürime katılmayı kabul ederek çalışmayı tamamlayabilmem için bana vakit ayıran değerli hocalarımda Doç. Dr. Elif Damla Yavuz ve Doç. Dilbağ Tokay'a sonsuz teşekkürü borç bilirim. Yine tez savunmamda jüri olarak görev almayı kabul eden Doç. Bahar Polat ve Dr. Öğr. Üyesi Göknil Özkök Sezener'e de gönülden teşekkür ederim.

Banu Selin Aşan

Eylül 2023, İstanbul



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET .....	V
ABSTRACT .....	VII
ÖNSÖZ .....	IX
İÇİNDEKİLER .....	XIII
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	XV
RESİMLER LİSTESİ .....	XVII
ÇİZELGELER LİSTESİ .....	XIX
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1 Çalışmanın Kapsamı ve Amacı .....	1
1.2 Çalışmanın Yöntemi .....	2
<b>2. BÉLA BARTÓK'UN HAYATI</b> .....	<b>3</b>
2.1 Çocukluk ve Konservatuvar Yılları (1881-1902) .....	3
2.2 Kariyerinin Başlangıcı ve Gelişimi (1903-1918) .....	6
2.3 İki Savaş Arası Olgunluk Süreci (1919-1940) .....	9
2.4 Amerika Birleşik Devletleri'ne Göç (1940-1945) .....	11
<b>3. BÉLA BARTÓK'UN HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI VE BESTECİLİĞİ</b> .....	<b>15</b>
3.1 Türkiye Seyahati ve Türk Halk Müziği Üzerine Çalışmaları .....	19
3.2 Béla Bartók'un Müzik Dili .....	21
<b>4. İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU (Sz. 112)</b> .....	<b>25</b>
4.1. Tema ve Biçim Bakımından <i>İkinci Keman Konçertosu</i> .....	31
4.2. Çalışma ve Yorumla Yönelik Öneriler .....	48
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>57</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>58</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>60</b>



## ŞEKİLLER LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 4.1.1 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Keman Açılış Teması. ....	34
Şekil 4.1.2 : Verbunkos Örneği. ....	34
Şekil 4.1.3 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 7. Ölçü. ....	35
Şekil 4.1.4 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, İlk 4 Ölçü, Arp Solosu. ....	36
Şekil 4.1.5 : İkinci Rapsodi, İlk 4. Ölçü. ....	36
Şekil 4.1.6 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 1.-6. Ölçüler, Başlangıç Motifi. ....	36
Şekil 4.1.7 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 115. Ölçü, Solo Keman. ....	37
Şekil 4.1.8 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Keman Açılış Teması (Allegro non troppo)-(Ana tema – 1. Tema). ....	37
Şekil 4.1.9 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 43. Ölçü. ....	37
Şekil 4.1.10 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 15. Ölçü, (Ana Temanın Uzantısı, Bölümde ilk Kromatizm Örneği). ....	38
Şekil 4.1.11 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 22. Ölçü (1. Tema'nın uzantısı). ....	38
Şekil 4.1.12 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 51. Ölçü (Ana Temanın Çeşitleme Olarak İşlendiği Geçiş–Tranquillo). ....	38
Şekil 4.1.13 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 56. Ölçü (2. Tema–Risoluto). ....	38
Şekil 4.1.14 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 60. Ölçü (Solo Kemanın Eşlikçileri Flüt ve Klarnet). ....	39
Şekil 4.1.15 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 73. Ölçü (On-iki Sesin Farklı Bir Tempo İle Kullanılması – 3. Tema–Calmo). ....	39
Şekil 4.1.16 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 73. Ölçü. ....	39
Şekil 4.1.17 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 93. Ölçü (5'li Kromatikler ile 4. Tema–Vivace). ....	39
Şekil 4.1.18 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 115. Ölçü (5.Tema). ....	40
Şekil 4.1.19 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 194. Ölçü (Meno vivo). ....	40
Şekil 4.1.20 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 213. Ölçü (1.Tema'nın Yeniden Kullanılışı). ....	40
Şekil 4.1.21 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 220. Ölçü (2. Tema'nın Yeniden Kullanılışı). ....	41
Şekil 4.1.22 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 248-258. Ölçüler. ....	41
Şekil 4.1.23 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 281. Ölçü. ....	41
Şekil 4.1.24 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 303. Ölçü, Kadans Başlangıcı. ....	42
Şekil 4.1.25 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Korno ve Fagottaki Ana Tema. ....	42
Şekil 4.1.26 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Kadanstan Bir Kesit. ....	43
Şekil 4.1.27 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm Ana Tema. ....	43
Şekil 4.1.28 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 43. Ölçü. ....	44
Şekil 4.1.29 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 58. Ölçü. ....	44
Şekil 4.1.30 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm 58. Ölçü. ....	44
Şekil 4.1.31 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm ve 3. Bölümün Açılış Temaları..	45

Şekil 4.1.32 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm 56. Ölçü ve 3. Bölüm 87. Ölçü.	46
Şekil 4.1.33 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 73. Ölçü ve 3. Bölüm, 129. Ölçü. .....	46
Şekil 4.1.34 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 594. Ölçü (Solo Keman İçin Yazılmış Alternatif Bitiş). ....	47
Şekil 4.1.35 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm 594. Ölçü (İlk Yazılan Orkestra Solosu). ....	48
Şekil 4.2.1 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Ana Tema. ....	49
Şekil 4.2.2 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 15.-22. Ölçüler. ....	50
Şekil 4.2.3 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 22.-27. Ölçüler. ....	50
Şekil 4.2.4 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 96.-101. Ölçüler. ....	50
Şekil 4.2.5 : Şekil 4.2.4 için Çalışma Yöntemi. ....	51
Şekil 4.2.6 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Sırasıyla 258., 261., 267. Ölçüler. .....	51
Şekil 4.2.7 : Şekil 4.2.6 için Çalışma Yöntemi. ....	51
Şekil 4.2.8 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 303.-306. Ölçüler. ....	52
Şekil 4.2.9 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 328.-329. Ölçüler. ....	52
Şekil 4.2.10 : Şekil 4.2.9 için Çalışma Yöntemi. ....	52
Şekil 4.2.11 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 368.-374. Ölçüler. ....	53
Şekil 4.2.12 : Şekil 4.2.11 için Çalışma Yöntemi. ....	53
Şekil 4.2.13 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 43.-49. Ölçüler. ....	53
Şekil 4.2.14 : Şekil 4.2.13 için Çalışma Yöntemi. ....	54
Şekil 4.2.15 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 62.-67. Ölçüler. ....	54
Şekil 4.2.16 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 5.-11. Ölçüler. ....	54
Şekil 4.2.17 : Şekil 4.2.16 için Çalışma Yöntemi. ....	55
Şekil 4.2.18 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 31.-34. Ölçüler. ....	55
Şekil 4.2.19 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 228.-231. Ölçüler. ....	55
Şekil 4.2.20 : Şekil 4.2.19 için Çalışma Yöntemi. ....	56
Şekil 4.2.21 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, Kadans Kesiti. ....	56
Şekil 4.2.22 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm 589.-591. Ölçüler. ....	56



## RESİMLER LİSTESİ

### Sayfa

<b>Resim 2.1.1 : Béla Bartók ve annesi. ....</b>	<b>4</b>
<b>Resim 2.2.1 : Béla Bartók. ....</b>	<b>8</b>



## ÇİZELGELER LİSTESİ

### Sayfa

<b>Çizelge 3.1</b> : Bartók'un Halk Müziği Çalışmalarının, Başlıca Yayın ve Eserlerinin Kronolojisi. ....	<b>17-19</b>
<b>Çizelge 4.1</b> : <i>İkinci Keman Konçertosu</i> 'nun Biçimi. ....	<b>32</b>



# 1. GİRİŞ

## 1.1 Çalışmanın Kapsamı ve Amacı

Béla Bartók'un gerçekleştirdiği halk müziği araştırmalarıyla mı, yoksa bu araştırmalarını geleneksel ve çağdaş bestecilik tekniklerini harmanlayarak ortaya çıkan üretimi sebebiyle mi döneminin öncü bestecilerinden olabildiği konusu yıllardır tartışılmaktadır. Gerçekten de Bartók'un en önemli başarılarından biri, kendisinin müzikolog kimliğiyle yaptığı araştırmaların besteciliğine yansımaları ve böylece özgün stile sahip, Macar bir besteci olarak eserlerini Klasik Batı Müziği repertuvarının başyapıtları arasına katabilmesidir. Nitekim Bartók'un 64 yıllık yaşamı, üç ayrı müzisyen kimliğini ortaya koyar: Yetenekli ve üst düzey tekniğe sahip bir konser piyanisti, sürekli üreten bir besteci ve sahasında halk müziği çalışmaları yapan bir araştırmacı.

Klasik Batı Müziği bestecileri XX. yüzyılın başlarında eserlerini bestelerken büyük oranda geç Alman Romantizminden gelen aşırı kromatizm ile Doğu Avrupa halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan modal sistemler arasında seçim yapmak durumunda kalıyorlardı. Bartók ise birbirine zıt görünen bu iki yönelimi birlikte kullanmayı tercih etti. Bu tercihin en açık şekilde gözlemlenebileceği örneklerden biri, *İkinci Keman Konçertosu*'dur (existingunironically, 2020). Değerini savunduğu halk müziği unsurlarını, eserlerinde birebir kullanmayarak onları özümseme yoluna gitmesi, kuşkusuz bestecinin en önemli niteliklerinden biridir. Yeri geldiğinde sabit bir tonalite anlayışı ya da yaşadığı çağın bestecilik tekniklerinden olan on iki ses sistemini halk müziğinin farklı ses dizileriyle birlikte kullanması, belki de sadece kendi döneminde değil, bugün de müziğinin “zor anlaşılır” olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. Yine de Bartók'un son dönem eserlerinden olan *İkinci Keman Konçertosu*, genel dinleyiciye daha yakın olarak nitelendirilebilir (Nagy, 1992, s. 2).

Bartók 30 yıl ara ile iki keman konçertosu bestelemiş olmasına rağmen iki konçerto birbirinden pek çok yönden farklıdır. 1908 yılında tamamladığı *Birinci Keman Konçertosu* (Sz. 36), dinleyici için anlaşılması güç ve icracılar tarafından da nadiren seslendirilen bir konçerto iken 1939 tarihli *İkinci Keman Konçertosu*, keman repertuarının önemli eserlerinden biri olarak konser salonlarında icra edilir. Fakat daha önemlisi iki konçerto arasındaki 30 yıl, Bartók'un bir besteci olarak gelişim ve değişimini gösterirken, bestecinin bizim tanıdığımız Bartók olarak karşımıza çıkmasını da sağlar (Kim, 2016, s. 1). Bu çalışmada hedeflenen, Bartók'un hayatını, halk müziği üzerine yaptığı araştırmalarını, bestecilik stilini birbirlerini belirleyen unsurlar olarak ele alarak ve *İkinci Keman Konçertosu*'nu tema ve biçim özelliklerini analiz ederek kavramak ve eseri icra edecek başka kişilere bu anlamda yol gösterici olmaktır.

## 1.2 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada Bartók'un hayatı, halk müziği üzerine yaptığı araştırmalar ve *İkinci Keman Konçertosu*'nun incelenmesi için Türkçe ve İngilizce dillerindeki literatür taranmış, eserin tema ve biçim analizi yapılmıştır. Bu analiz, Boosey & Hawkes firması tarafından yayınlanan partiyon üzerinde gösterilmiştir. Eserdeki solo keman partisinde karşılaşılan teknik güçlükleri aşma yönünde yapılan öneriler ise keman eğitiminde önemli rol oynayan Jakob Dont'un *24 Etüd ya da Kapris* (Op. 35), Rodolphe Kreutzer'in *42 Etüd ya da Kapris* ve Otakar Ševčík'in *Keman Tekniği Okulu* (Op. 1) göz önünde bulundurularak getirilmiştir.

## 2. BÉLA BARTÓK'UN HAYATI

Bu eser metni kapsamında Béla Bartók'un yaşamına dair verilen bilgiler kuşkusuz eksiksiz olmayacaktır. Bunun sebebi ise Paul Griffiths'in *The Master Musicians: Béla Bartók* (1984, J.M. Dent & Sons Ltd.) başlıklı kitabı ve László Somfai ile Vera Lampert'in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*'taki "Bartók" maddesi başta olmak üzere pek çok yazar ve araştırmacının bu görevi yerine getirmiş olmasıdır. Bu nedenle Bartók'un hayatına dair olan bu bölümde verilen bilgiler, eser metninin konusu, kapsamı ve amacına yönelik şekilde aktarılmıştır.

### 2.1. Çocukluk ve Konservatuvar Yılları (1881-1902)

Bir aile geleneği olarak, büyük büyük babasından miras bir isim ile vaftiz edilen Béla Victor János Bartók, 25 Mart 1881 yılında, çeşitli etnik toplulukların yaşadığı Romanya topraklarında bulunan Torontal eyaletinin (günümüzde Macaristan sınırları içerisindedir) kuzey ucunda yer alan Nagyszentmikós'ta dünyaya geldi. Katolik ve Ortodoks mezheplerinin ayrıştığı topraklarda, ağırlıklı olarak Romen halk bulunmakla beraber; Alman, Sırp ve Macar nüfus da yaşamaktaydı. Bu bölge, Haziran 1920'de Trianon Antlaşması'nın imzalanmasıyla Macaristan topraklarının üçte ikisi Romanya, Yugoslavya ve Çekoslovakya arasında paylaştırıldığı için Romanya'nın batı ucuna katılarak Sînnicolau Mare olarak yeniden adlandırıldı.

Tarım okulunda müdür olan baba Bartók, amatör seviyede viyolonsel çalarak müzikle yakından ilgileniyordu. Okul öğretmeni olan annesi iyi derecede piyano çalıyordu. Bartók, özel ilgi isteyen bir çocuktur; pek çok hastalığının yanı sıra konuşma ve yürüme gibi eylemleri de yaşlılarından geç öğrendi. Yine de müzik yeteneği kendini erken yaşlarda gösterdi. Henüz dört yaşındayken piyanoda pek çok parça çalabilen Bartók, beş yaşında annesi ile piyano derslerine başladıysa da babasının beklenmedik ölümü, annesinin evi geçindirmek için çocuklarıyla beraber iş arayışına girmesi ve bu nedenle

sıkça taşınmaları yüzünden müziğe küçük yaşlarda odaklanamadı. Yedi yaşındayken mutlak kulağı<sup>1</sup> olduğu fark edildi. Dokuz yaşına geldiğinde ise piyanoda çoğunlukla dans müziği karakterinde besteler yapmaya başlamıştı. 1891 yılında eğitime gönderildiği Nagyvárád'daki (günümüzde Romanya'nın batısındaki Oradea) Romen Katolik Bazilikası'nın orgcusu, Franz Liszt'in (1811-1186) eski öğrencilerinden Ferenc Kersch (1853-1910) ile çalışmaya başladıysa da bir senenin sonunda hastalığı sebebiyle eve geri gönderildi.



**Resim 2.1.1 : Béla Bartók ve annesi.<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Duyulan bir sesi, referans almadan ve başka bir notayla karşılaştırmadan tanıyabilme yeteneği.

<sup>2</sup> <http://www.zti.hu/bartok/exhibition/pics/9/FEtn2.jpg>.



Annesinin doğduğu Pozsony'e döndükten sonra Katolik okuluna gitmeye başlayan Bartók, XIX. yüzyıl Macaristan tarihinde büyük önem taşıyan öncü opera bestecilerinden Ferenc Erkel'in oğlu László Erkel ile çalışmaya başladı.

Piyanistliğin dışında bestecilik alanında da çalışmaya başlayan Bartók, ilk eserlerini oda müziği alanında verdi: 1895 yılında *Do minör Keman ve Piyano Sonatı*'nı (BB 6), 1896'da günümüzde kayıp olan *Do minör Yaylı Dörtlüsü*'nü (BB 7) ve 1897'de yine günümüzde kayıp olan *Do Majör Piyanolu Beşlisi*'ni (BB 9) besteledi. Bu dönemde piyanist kimliğiyle Bartók'un, kendisinin de bir dönem ders aldığı ve Johannes Brahms (1833-1897) ekolünün devamı olarak kabul edilen Ernst Dohnány (1877-1960) ile kıyaslanması, onun için büyük bir övgü niteliğindedir.

1867 yılında Avusturya ve Macaristan arasında düzenlenen anlaşma ile hızla yükselişe geçen Budapeşte, üç buçuk milyon nüfusu ile Avrupa'nın altıncı büyük kenti olmuştu. Liszt'in ilk müdürü olduğu Budapeşte Müzik Akademisi, 1875 yılında adını aldığı kentte kuruldu. Bartók, Viyana'nın Klasik Batı Müziğindeki lider konumuna ve yaşadığı kent Pozsony'e yakınlığına rağmen 1898 yılında burslu olarak kabul edildiği Viyana Müzik Akademisi yerine Budapeşte Müzik Akademisi'nde eğitim almaya karar verdi. Böylece gerçek anlamda müzik eğitimine 1899 yılında Liszt'in öğrencisi István Thomán ile piyano, Hans Koessler ile bestecilik çalışarak başladı. Budapeşte'de Bartók'un hayatına opera ve orkestra konserleri de girdi. Farklı bestecilik tekniklerine yöneldi. Yine de öğretmeni Koessler, bu çalışmalarının yaratıcılıktan uzak olduğunu düşünüyordu. Bartók bu dönemde okuldaki sorumluluklarını yerine getirmek için beste yapar hâle gelmişti; hatta 1902 yılına dek beste yapmayı bırakmıştı.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Bartók, 1890-1894 yılları arasında bestelediği ilk eserlere 1-31 arası opus numaraları vermiştir. 1894'te bestelediği *Piyano Sonatı* ile tekrar 1 olarak numaralandırmaya başlamıştır. *Piyano için Rapsodi*'si ile son kez opus numarası atamaya başlamış, *Birinci Keman Sonatı*'nı 21 olarak numaralandırdıktan sonra opus numaraları vermeyi bırakmıştır. Flaman bir Bartók uzmanı ve aynı zamanda Budapeşte'deki Béla Bartók Arşivi kurucusu Denijs Dille, bestecinin 1890-1904 arası eserlerini ele aldığı ve *Béla Bartók'un Erken Dönem Çalışmalarının Tematik Dizini* ismini verdiği bir katalog hazırlamış; bu katalogda dizine aldığı eserleri DD olarak numaralandırmıştır. Şüphesiz en çok kullanılan Macar besteci, müzik tarihçi ve teorisyen András Szollosy'nin hazırladığı ve eserleri Sz olarak numaralandırdığı Szollosy İndeks'tir. Bunlardan en yenisi ise Bartók'un eserleri üzerinde yaptığı araştırma ve çalışmalarla konu hakkında uzmanlaşmış Macar müzikolog László Somfai tarafından hazırlanmış son katalogdur. *Béla Bartók Tematik Kataloğu* olarak adlandırdığı bu çalışmasında bestecinin eserleri 1'den 129'a kadar BB sayıları ile kronolojik olarak sıralamıştır.

Bartók, 1921 tarihli otobiyografisinde <sup>4</sup> *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün 1902'de Budapeşte'deki ilk seslendirilişi sırasında “durgunluktan bir yıldırım çarpması gibi” uyandığını, içinde “büyük bir coşku” hissettiğini ve kendini hemen Richard Strauss'un (1864-1949) eserlerine incelemeye ve tekrar beste yapmaya verdiğini yazar (Bartók, 1921, s. 87-90). Gerçekten de 1902'de dört bölümlü *Mi Bemol Majör Senfoni*'yi (Sz. 16; BB 25) ve Lajos Pósa'nın şiirleri üzerine *Dört Şarkı*'yı (Sz. 15; BB 24) besteler. Ancak senfoninin birinci bölümünü sadece yeniden sergi bölmesine dek yazar, ikinci bölümü ise trio bölmesini yazmadan bırakır. Belki de kariyerini bir piyanist olarak planlamış olması, besteciliğe ağırlık vermemesinin sebeplerindendi. 1903 yılında mezuniyet resitalinde *La Minör Fantazi* ( BB 3), *Piyano Parçaları* (BB 27) ve *Mi Minör Keman ve Piyano için Sonatı*'nı (Sz. 20; BB 28) seslendirerek yüksek derece ile akademideki eğitimini tamamladı.

## 2.2. Kariyerinin Başlangıcı ve Gelişimi (1903-1918)

Bartók'un akademideki son yıllarında ulusalcı düşünce kendini göstermeye başlamıştı. Robert Volkmann (1815-1883) ve Koessler gibi müzik otoritelerinin çoğu Avusturya-Alman müzik ekolü ve disiplini ile yetişmişlerdi, yine de ulusalcı düşüncenin etkisinde eski Macar kültürünün eksenine girmek gerektiğini düşünüyorlardı.

Strauss ve yükselen Macar ulusalcılığının etkisi ile besteciliğin yörüngesine yeniden giren Bartók, 1903 yılında ilk büyük eseri denebilecek, konusu Macaristan'ın Avusturya'ya karşı verdiği özgürlük savaşının lideri Lajos Kossuth'un hayatından kısımların sahnelendiği on bölümlük bir senfonik şiir olan *Kossuth*'u (Sz. 21; BB 31) besteledi. Bu senfonik şiir, Strauss'un *Bir Kahramanın Hayatı* (Op. 4) isimli senfonik şiirinin piyano transkripsiyonunu düzenleyen ve Strauss'tan bir kere daha etkilenen Bartók'u Avrupa Klasik Batı Müziği çevrelerinde tanınır kıldı.

1904 yılında Macaristan'daki Gerlice Puszta'da<sup>5</sup> kaldığı evde *Do Majör Piyanolu Beşli* (Sz. 23; BB 33) ve *Piyano için Rapsodi* (Sz. 26; BB 36a) ve *Piyano ve Orkestra için Scherzo Burlesque*'i (Sz. 28; BB 35) bestelemeye devam ettiği sırada,

---

<sup>4</sup> Önéletrajzom, *Magyar Írás*, I/2 (May 1921), s. 33–36.

<sup>5</sup> Günümüzde Slovakya'daki Ratkó.

Transilvanyalı<sup>6</sup> Lidi Dósa'nın söylediği şarkıları duyunca halk müziğine ilgi duymaya ve Macar halk ezgilerini derlemeye başladı. Halk müziğine duyduğu ilgi, kendi kıstasları doğrultusundaki bestecilik stilinin çıkış noktası hâline geliyordu; yenilikçi bir öze dönüş yolu peşine düştü. Başlarda Romantik dönem bestecilik tekniklerinden kopmadı, fakat zamanla kendine özgü bestecilik stilini yaratmayı başardı.

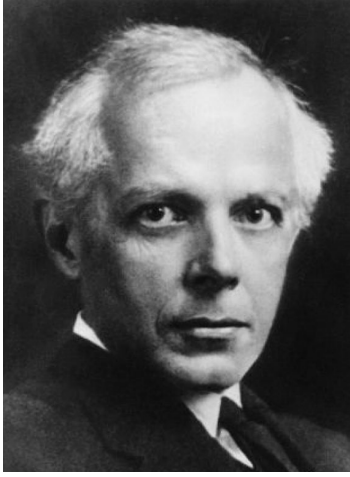
Bartók, 1905 yılında Paris'te katıldığı Prix Rubinstein'da ne icracılık ne de bestecilik alanında ödül alabildi. 1905'te kendisi gibi bestecilik mezunu olan, ancak halk müziğiyle de yakından ilgilenen Zoltán Kodály (1882-1967) ile tanıştı; ikili arasında müzik odaklı bir dostluk ve iş birliği başladı. Halk müziği incelemeleri yapan bu ikili, adı konulmamış bir şekilde görev ayrımı yaptılar; Kodály, Macar müzik kültürünün edebî ve tarihî yönlerini incelerken Bartók, sınıflar arası müzik ilişkisi ve buna bağlı olarak müzik teorisi üzerine incelemeler yapmaktaydı. Halk müziği araştırmalarında ilk ciddi adımını atan Bartók, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu himayesinde yaşayan farklı etnik toplulukların müziklerini incelemeye ve derlemeye başladı. Araştırmaları sonucu derlediği müziklerin biçimlerinden etkilenmekle kalmadı, birbirinden farklı halk müziği ve diyalektler arasında karşılaştırma da yapmaya da yöneldi. 1907 yılında bu amaç doğrultusunda ilk gezisini Transilvanya'ya gerçekleştirdi; bu yolculuğun sonunda kendi müziğinin temelinde halk müziği öğelerini yerleştirebileceği fikrini iyice benimsedi. Nitekim 1908-1911 yılları arasında yazdığı piyano eserlerinde halk müziği malzemesini belirgin şekilde kullanmaya başladığı görülür.

Piyanist olarak çeşitli ülkelerde konser ve turnelere devam ederken 1906 yılında Budapeşte Müzik Akademisi'nin piyano bölümünde ders vermesi için teklif aldı. 1909 yılında başladığı görevini 1934 yılına kadar sürdürdü. Aynı yıl kendi eseri *İkinci Süit*'ten (Sz. 34; BB 40) bir bölümü seslendiren Berlin Filarmoni Orkestrası'nı yöneterek ilk şeflik deneyimini edindi. Bu dönemde besteci olarak çok üretkendi: *On Dört Bagatel* (Sz. 38; BB 50), *Mavi Sakal'ın Şatosu* (Sz. 48; BB 62) operası ve *Birinci Yaylı Dörtlü*'sü (Sz. 40; BB 52), bu dönemde bestelendi. *On Dört Bagatel*'i Ferruccio Busoni'ye dinleten Bartók, kendisinden “sonunda yeni bir şey” (Stevens, 1953, s. 42)

---

<sup>6</sup> *Erdel*. Tarihte bugünkü Romanya'nın orta ve batı bölgesine verilen isim.

iltifatını aldı. Eser basılmak üzere Breitkopf & Härtel yayınevine önerilse de teklif kabul edilmedi. Ama Budapeşte'deki Rozsnyai firması Bartók'un eserlerini basma kararı aldı. Bestecinin halk şarkılarını derlediği ilk albüm olan *Çocuklar için Albüm*'ü (Sz. 42; BB 53) de ilk kez yayınlayan, bu yayınevi oldu.



**Resim 2.2.1** : Béla Bartók.<sup>7</sup>

Yazdığı bazı piyano eserlerini ithaf ettiği ve 1909 yılında evlendiği öğrencisi Márta Ziegler'den 1910 yılında Béla adında bir oğlu oldu. Aynı yıl Paris'te düzenlenen Macar Festivali'nde kendi eserleri dışında Árpád Szendy ve Kodály'nin de eserlerini icra ederek Avrupa'da Macar müziğini tanıttı. 1911 yılında Kodály ile birlikte Yeni Macar Müziği Derneği'ni kurdu, ancak maddi imkansızlıklar yüzünden dernek faaliyetlerini sürdürmedi.

1914-1918 yılları arasında süren I. Dünya Savaşı, Kodály ve Bartók'un çalışmalarını bir süre aksatsa da durdurmaya yetmedi. Bu dönemde askerlerden halk şarkıları derlediler. Bartók aynı zamanda Sloven ve Romen müziklerini incelemeye yoğunlaştı. 1915 yılında iyi bilinen eserlerinden olan *Romen Halk Dansları*'nı (Sz. 56; BB 68) besteledi. Aynı yıl Budapeşte Filarmoni Derneği'nin düzenlediği bir konserde *Orkestra için Süit No.1*'den (Sz. 31; BB 39) sadece birkaç bölümün icra edilmesi ve böylece eserin bütünlüğünün bozulması nedeniyle derneğe bir protesto mektubu ile cevap vermek zorunda kaldı. *Tahta Prens* (Sz. 60; BB 74) balesinin 1917'deki başarılı

---

<sup>7</sup> <https://turkinfo.hu/kultur/unlu-macarlar-ve-hungarikumlar/unlu-macarlar-bela-bartok-macar-muzik-hayatinin-temel-diregi/>.

prömiyeri sonrası, 1911’de tamamlanmasına rağmen hiç icra edilmemiş olarak kalan *Mavi Sakal’in Şatosu* operası, Budapeşte Kraliyet Operası tarafından ilk kez temsil edildi. Melchior Lengyel’in 1916 yılında yazdığı bir hikayeye dayanan *Mucizevi Mandarin* (Sz. 73; BB 82) bale müziğinin orkestrasyonunu 1924’te bitirdi. Tüm bu başarılar sonrasında Viyana merkezli Universal Edition, Bartók’un eserlerini yayınlamaya başladı.

### 2.3 İki Savaş Arası Olgunluk Dönemi (1919-1940)

1920’li yıllara doğru savaşın getirdiği sosyoekonomik zorluklar, Budapeşte’nin doğusundaki Rákoskeresztúr’da yaşayan Bartók ve ailesini hayli zorlamıştı. Özellikle pandemi sırasında İspanyol gribine yakalanan Bartók’un sağlık yardımı alması çok zordu; aile 1920’de Budapeşte’ye taşınmaya karar verdiği sırada Avusturya-Macaristan İmparatorluğu kaybettiği savaşın ardından dağılmaya başlamıştı.

Macaristan’ın yeni yönetimi altında Bartók, opera ve ulusal müzenin müzik departmanı müdürü olarak göreve getirildi. Liberal Mihály Károlyi hükümetine ulusal konsey üyesi olarak da atanan Bartók, bir sene sonra bu kez komünist Béla Kun tarafından Kodály, Ernő Dohnányi (1877-1960) ve Béla Reinitz (1878-1943) ile beraber müzik direktörlüğüne getirildi. 1919 yılının baharında Miklós Horthy’nin sağcı rejimi ile yeniden değişen durum, kendisi için zor olsa da Bartók hepsine kayıtsız kaldı. Bu sırada Kodály ve Bartók’un 1921 yılına kadar Transilvanya’dan derledikleri 320’yi aşkın Macar halk şarkısı, Bartók’un düzenleme ve analizleriyle yayımlandı. Ardından 1923-1926 yılları arasında Romen Noel şarkılarını derlemek üzere çalışmalara başladı.

Bartók, 1920’lerde savaş sırasında ara verdiği konser kariyerine de dönüş yaptı. Almanya, Fransa ve İngiltere’de verdiği konserlerde partneri çoğunlukla keman sonatlarını ithaf ettiği kemancı Jelly d’Arányi oldu. Bartók’un ardı ardına yayınlanan eserleri ve derlemeleri sonucu 1922 Ağustos’unda Salzburg’da düzenlenen uluslararası oda müziği festivaline dâhil edilmesi üzerine kendisinin de sıkı destekçisi olduğu ve sonraki yıllarda, kimileri ilk kez çalınan pek çok eserinin seslendirildiği festivallere ön ayak olan Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği (International Society for Contemporary Music) kuruldu. Tüm bu olumlu gelişmelere rağmen Bartók 1923-

1926 yılları arasında *Mucizevi Mandarin*'in orkestrasyonunu yapmak haricinde yeni eser besteledi.

1924 yılında ilk eşinden ayrıldı; yine öğrencisi olan Ditta Pászory ile evlendi. Bu evliliğin ilk senesinde ikinci oğlu Peter dünyaya geldi. Bartók, 1925-1926 yılları arasında birden çok kez İtalya'ya yaptığı seyahatler sırasında Barok müziğe duyduğu ilginin artmasıyla, Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) gibi bestecilerin piyano transkripsiyonlarını düzenleyerek bunları seslendirmeye başladı. Yeni ilgi alanı, Bartók'un yazı stiline çeşitlilik kattı. Bestecinin bu ilgisine, 1926 yılında yazmaya başladığı, piyano repertuvarının en önemli eserleri arasında sayılan *Birinci Piyano Konçertosu* (Sz. 83; BB 91) ile piyano çalmaya başlayan oğlu Peter için yazdığı, sonradan *Mikrokosmos*'u (Sz. 107; BB 105) oluşturacak olan küçük parçaları örnek olarak verebiliriz.

1927 yılında uzun süredir planladığı Amerika Birleşik Devletleri turnesine çıkabildi. Burada Wilhelm Mengelberg yönetiminde New York Filarmoni Orkestrası ile *Birinci Piyano Konçertosu*'nu seslendirmeyi planladıysa da son dakika değişikliği ile *Piyano ve Orkestra için Rapsodi*'yi (Sz. 6; BB 36a) icra etti. Besteleri izleyiciden beklediği ilgiyi kazanamasa da icracı olarak takdir topladı. 1928 yılında turneden Budapeşte'ye geri döndüğü ve oda müziğine yoğunlaştığı sırada *Üçüncü Yaylı Dörtlüsü*'nü (Sz. 85; BB 93) gönderdiği Musical Fund Society of Philadelphia'nın düzenlediği yarışmadan birincilik kazandığı haberi geldi. 1929 yılında çıktığı Sovyetler Birliği turnesinde Basel Oda Orkestrası kurucusu genç şef Paul Sacher ile tanıştı. Sacher, Bartók'un üretkenliğinde büyük rol oynayan dostlarından oldu. 1930'lu yılların sonunda Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği'nin Basel konserleri için üç büyük eserini besteledi: *Yaylı Çalgılar, Vurmalılar ve Çelesta için Müzik* (Sz. 106; BB 114), 1936; *İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat* (Sz. 110; BB 115), 1937; *Yaylılar için Divertimento* (Sz. 113; BB 118), 1939.

1930 yılında Bartók'a Macar halk müziği araştırmaları nedeniyle Fransa'da *Legion d'honneur* nişanı verildi. Belki tüm bunların etkisinde 1931'de gerçekleşen ve aralarında Thomas Mann, Gilbert Murray ve Karel Čapek'nin olduğu, Avrupa'nın önde gelen sanat adamlarının katıldığı bir beşeri bilimler kongresine davet edilen tek

müzisyen Bartók oldu. 1934 yılında akademideki görevinden ayrılan Bartók, uzun süredir istediği gibi halk müziği araştırmalarına ağırlık verebileceği şekilde Macar Bilimler Akademisi üyeliğine getirildi.

1936 yılında Türk halk müziğini araştırmak için Türkiye'ye bir seyahat gerçekleştirdi. Özellikle XVI. ve XVII. yüzyıllarda Macar topraklarında yaşamış olan Türklerin kültür ve müziklerini araştırmak istemekteydi. Bir süre yapılan yazışmalar sonucu Türkiye'ye gelerek İstanbul Belediye Konservatuvarı ve Ankara Konservatuvarı'nda çalışmalar yaptı; Ankara'da üç konferans verdi ve derleme seyahatine çıktı. Bu konu Türkiye'de yaptığı çalışmalarıyla ilgili bölümde daha detaylı şekilde anlatılacaktır.

#### **2.4 Amerika Birleşik Devletleri'ne Göç (1940-1945)**

Almanya'da kökleri XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başına dayanan Nazi hareketi, 1930'lu yılların sonuna gelirken tüm Avrupa'da kendine destekçiler buldu. Faşist düşüncenin hâkim olduğu bu dönemde Budapeşte'de yaşamaya devam etmek, insan hakları ihlalleri ve milliyetçi katı düşünce sisteminin zararlarına yakından şahit olan Bartók'u uzun zamandır düşündürüyordu. Kendisine ve Kodály'e gelen ve doldurmayı kabul etmedikleri, ırkî kökenlerine ait bilgi talep eden formları doldurmak, Bartók için kati biçimde yanlıştı. Macaristan'ın politik durumu ve yükselen Hitler yanlısı görüşlerin ülkesinin geleceği ve kendi el yazmalarının güvenliği hakkında ne kadar endişe duyduğunu, arkadaşı 13 Nisan 1938 yılında arkadaşı Müller Widmann'a yazdığı mektupta şu sözler ile anlattı:

Haklısınız, Avusturya'nın hiçbir uyarı olmaksızın saldırıya uğradığı günler bizim için korkunç günlerdi. Şu anda olanlarla ilgili eklemek istediğim bir şey var: o da en azından bizim için olabilecek en korkunç ihtimal. Ki bu da Macaristan'ın hırsızlar ve katiller rejimine teslim olma tehlikesidir. Tek soru, ne zaman ve nasıl? Ve o zaman nasıl böyle bir ülkede yaşamaya ya da çalışmaya -ki bu da aynı şey- devam edebilirim, basitçe düşünemiyorum bile. Ne yazık ki "eğitilmiş" Hıristiyanlarımızın neredeyse tamamının Nazi rejiminin yandaşları olduğu Macaristan için ve bu sınıftan geldiğim için oldukça utanıyorum (...) Yardım teklifinizden çok etkilendim (...) Kasım ayına kadar Macar politikasının doğru yoldan saptığını fark ettim. Bunun üzerine en azından müziklerimin el yazmalarını güvenli bir yere saklamam gerektiği fikrini tasarladım (...) Şimdi sizden

rica ediyorum, el yazmalarına bir raf vermeniz mümkün mü? Elbette onlardan sorumlu olma zorunluluğu olmadan; tüm riskleri ben üstleniyorum. Bu tür şeyler küçük bir bavuldan fazla yer kaplamaz.<sup>8</sup> (Demény, 1971, s. 267)

Almanya'nın önce Avusturya'yı ilhakı (*Anschluss*) sonra da Çekoslovakya'yı işgal etmesi, Bartók'u harekete geçirdi. El yazmalarını önce İsviçre, sonra da Londra üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderdi. Universal Edition ile olan anlaşmasını feshederek Boosey & Hawkes ile anlaştı. Öncelikle Türkiye'ye göç etmeyi araştırdıysa da sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmeye karar verdi. Her şeye rağmen bu dönem Bartók için çok verimli geçti. 1937-1939 yılları arasında *İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat* (Sz. 110; BB 115), *Kontrastlar* (Sz. 111; BB 116), *İkinci Keman Konçertosu* (Sz. 112; BB 117), *Yaylılar için Divertimento* (Sz. 113; BB 118) ve *Altıncı Yaylı Dörtlü*'yü (Sz. 114; BB 119) besteledi.

1939'un Aralık ayında annesinin de ölümü ile birlikte artık Budapeşte'de kalması için hiçbir sebep kalmamıştı. 1940 yılında çalışma koşullarını araştırmak üzere bir aylığına Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti. Burada kemancı Joseph Szigeti ile verdiği resital sonrası Szigeti ve klarnetçi Benny Goodman ile *Kontrastlar*'ı kaydetti. Bu bağlantıları sonucu Columbia Üniversitesi'nde araştırma yapmak üzere teklif aldı.

Tekrar Budapeşte'ye döndüğünde Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmek için hazırlıklara başladı. Bu sırada sağ omuzundaki ağrı sebebi ile her gün hidroterapi görmesi gerekmekteydi. Daha sonra bu ısrarcı ağrının bestecinin ölümüne sebebiyet veren kan kanserinin ilk işaretleri olduğu anlaşılacaktı. Nihayet 8 Ocak 1940'ta Budapeşte Müzik Akademisi'nde eşi ile verdikleri son bir orkestra konserinin ardından buradaki yaşamlarına veda ederek, New York'a yerleşmek üzere yola çıktı. Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmeden önce yazdığı vasiyetnamesindeki bir paragraf, o dönem hissettiklerini anlamamızı sağlar niteliktedir:

Ben öldükten sonra bir sokağa adımları vermek ya da kamusal bir mekânda benim adıma anıtsal bir yazıt dikmek isterlerse, o zaman benim arzum şudur: Budapeşte'de daha önce Oktagon-tér ve Körönd olan yerlerin şimdiki adları (Hitler ve Musolini) devam ettiği sürece, ayrıca Macaristan'da herhangi bir meydan ya da cadde bu iki adamın adını taşıdığı sürece, Macaristan'da hiçbir meydana ve caddeye ya da kamu yapısına benim

---

<sup>8</sup> Çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.



adım verilmesin ve kamusal bir mekâna benim adıma bir yazıt dikilmesin. (Schoenberg, 2020, s. 678)

Amerika Birleşik Devletleri'ne geldikleri sene Bartók, eşi Ditta ile beraber büyük bir konser turnesine çıktı. Turne sonrası birlikte özel öğrencilerine piyano ve bestecilik dersleri vermeye başladılar. 1941-1942 yılları arasında besteciye Columbia Üniversitesi tarafından onursal doktora unvanı verildi; bu sırada Sırp ve Hırvat halk şarkıları araştırması üzerinde çalışmaya başladı. 1943'ün Ocak ayında eşi ile *İki Piyano, Vurmalılar ve Orkestra için Konçerto*'sunun (Sz. 110; BB 115) ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. Yılın ilerleyen zamanında Bartók'a lösemi ve tüberküloz teşhisi konuldu; Amerikan Besteciler, Yazarlar ve Yayıncılar Derneği'nin (ASCAP) üyesi olmamasına rağmen dernek tedavi masraflarını üstlendi.

Vefatından önce *Orkestra Konçertosu* (Sz. 115a; BB 123) ve *Mi Majör Üçüncü Piyano Konçertosu*'nu (Sz. 119; BB 127) tamamlayabildiyse de *Viyola Konçertosu*'nu (Sz. 120; BB 128) bitiremedi. William Primrose'a ithaf ettiği bu konçertonun solo partisini tamamladı, ancak orkestra eşliği 17 ölçü eksik kaldı. Konçertoyu Bartók'un yakın arkadaşı viyolacı Tibor Serly tamamladı.

Bartók, 26 Ekim 1945 yılında 64 yaşında New York'ta vefat etti.



### 3. BÉLA BARTÓK'UN HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI VE BESTECİLİĞİ

Bartók'un bestecilik yönelimini değiştiren ve kendi stilini oluşturmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri, halk müziğine olan ilgisidir. Bartók, icracı ve besteciliğinin yanı sıra tam zamanlı bir müzik araştırmacısı olarak da çalışmalar yapmıştı. Bu bölüme başlarken Bartók'un halk müziğine verdiği önemi açıkça ortaya koyan kendisine ait sözleri aktarmak doğru olacaktır:

Ulusal bir bestecinin müzik dili, anadili gibi olmalıdır. Halk müziğinin imkanlarından yararlanılması, bunların ya oldukları gibi ya da benzetme yoluyla veya yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç bu müzikteki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi anadiliymiş, kendi öz anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir. (Mimaroglu, 2006, s. 43)

Bestecinin halk müziğine ilgi duyusunu pek çok yazar doğduğu Nagyszentmiklós'un etnik zenginliğiyle açıklar. Aynı zamanda farklı bölgelerde yaşaması ve bu bölgelerin etnik mirasları, halk müziğini besteci için basit bir merakın ötesine geçirecek bir üretim sahası hâline getirmişti.

Bilindiği kadarıyla Bartók'un otantik halk müziği ile tanışması, 1904'te tatilini geçirdiği Gerlicepuszta'da olmuştu. Burada daha önce duymadığı türde bir Macar halk şarkısını dinlemişti. Bir sonraki yıl Bartók, Béla Vikár'ın fonograf kayıtlarında bulunan Macar halk şarkıları üzerine karşılaştırmalı bir çalışma yapan doktora öğrencisi Zoltán Kodály ile tanıştı. İki isim, ilk kez 1906'da yirmi Macar halk şarkısını yayınladı. Aynı yıl Bartók, Edison fonografı ve balmumu silindirleri kullandığı ilk derleme gezisini gerçekleştirdi. 1907 yılında Liszt Akademisi'nde piyano öğretmeni olması, maddi sıkıntılar olmadan araştırmalarını sürdürebilmesini sağladı. Aynı yıl Székely'i ziyaret etmek için Transilvanya'ya gitti ve orada yarım seslerin olmadığı pentatonik temelli, en eski Macar halk şarkısı tipi olduğunu düşündüğü ezgiyi dinledi. 1908'de Bartók ve Székely, balladlar üzerine bir makale yayınladı. Bartók çalışmalarını Macar olmayan malzemeye doğru genişletmeye başladı; 1906'da zaten Sloven halk şarkılarını

derlemişti, 1908’de ise Romen halk şarkılarına da yöneldi. 1913’te Kuzey Afrika’daki Biskra bölgesine gitti ve oradaki Arapların halk müziğini derlemeye girişti (Ritchie, 1986, s. 23-24).

Bartók’un yaklaşık 30 yıllık halk müziği araştırmalarının Macar müziği çalışmalarında büyük bir etkisi vardır. Başlarda o da Macar halk müziğinin çingene müziğiyle eşanlı olduğu görüşünü paylaşıyordu. Fakat araştırmalarına devam ettikçe Macarlara has olan, kırsalda yaşayan insanların şarkılarında ortaya çıkan, sanatsal değeri büyük ve müzik etnolojisi için çok önemli başka bir bütün olduğunu düşünmeye başladı. Bartók’a göre Macar köylüsünün çoğunlukla Macarca sözlerle söylediği ezgilerin, kendine has bir karakteri ve ruhu vardı (Kim, 2016, s. 41).

Bartók, halk müziği araştırmaları üzerine ilk makalesini, *Birinci Keman Konçertosu*’nu tamamladığı 1908’de yayınladı. 1911’de Bartók, Kodály ve birkaç arkadaşıyla Macar sanat müziğinin “sesini” bulmaya yardımcı olması amacıyla Yeni Macar Müziği Derneği’ni kurdu ve Dernek çalışmalarını sürdürmedi ve Bartók da çalışmalarına bireysel olarak devam etti. Romen halk müziği üzerine ilk kitabını, 1913’te Budapeşte’deki Romanya Akademisi aracılığıyla yayınladı. 1915’te *Romen Halk Dansları*’nı ve *Romen Noel Şarkıları*’nı (Sz. 57; BB 67) besteledi; birkaç kez Slovak bölgesinde halk şarkılarını derledi. 1918’de solo piyano için *On Beş Macar Köylü Şarkısı*’nı (Sz. 71; BB 79), 1921’de ise Kodály ile birlikte *150 Transilvanya Halk Şarkıları*’nı tamamladı. 1924’te iyi bilinen halk müziği araştırması *Macar Halk Şarkısı*’nı Budapeşte’de yayınladı; çalışma bir yıl sonra Berlin’de ve 1931’de Londra’da da yayımlandı. 1929’da *Yirmi Macar Halk Şarkısı*’nı (Sz. 92; BB 98) ve 1932’de *Székely Erkekler Korosu için Halk Şarkıları*’nı (Sz. 99; BB 106) besteledi. 1934’te Budapeşte Müzik Akademisi’ndeki piyano öğretmenliği görevini halk müziği araştırmalarına devam edebilmek için bıraktı. Bir sonraki yıl *Romen Noel Şarkıları*’nı kendisi yayınladı (Kim, 2016, s. 44-45). Besteci tüm bu araştırmalarının besteciliği üzerindeki etkisini otobiyografisinde şöyle açıklamıştı:

Bu araştırmalarımın çıktıkları eserlerimde belirleyici bir etki yarattı, çünkü beni majör ve minör tonların tiranik hükümdarlığından kurtardı. Büyük kısmı (...) eski kilise ya da Yunan modlarıydı ve ezgiler, oldukça özgür ve çeşitli ritmik cümleler ve hem rubato hem giusto olarak çalınan tempo değişimleriyle doluydu. Müziğimizde unutulmuş olan

eski modların canlılıklarından hiçbir şey kaybetmediklerini fark ettim. Bunların yeni kullanımları, yeni ritmik kombinasyonları mümkün kılıyordu. Diyatonic dizinin böylesi yeni bir doğrultuda kullanımı, majör ve minör tonların katı kullanımlarından özgürleşmeyi sağladı ve zamanla her sesin eşit değerde kabul edildiği ve özgürce ve bağımsızca kullanılabilirdiği kromatik dizinin yeni bir konseptine yol açtı. (Kim, 2016, s. 46)

Bartók'un Batı tonalitesinden uzaklaşma arzusunda hem otantik halk ezgilerine hem de halk ezgilerinden esinlenen kendi özgün temalarına eşlik edebilecek yeni bir armoni konsepti oluşturma gayreti yatıyordu. Eski Macar halk ezgilerindeki tam dördü ve beşli atlamalar, Bartók'un ezgisel ve yeni armonik yapısı için önemli bir kaynaktı. Bu doğrultudaki ilk çabaları, *On Dört Bagatel*'de gözlemlenebilir (Kim, 2016, s. 46-47).

Bartók'un halk müziği araştırmaları, varsa bu derlemelerden türetilen yayınlar ve söz konusu dönemde yaptığı araştırmalarla ilişkili eserlerine dair özet, Çizelge 3.1'de verilmiştir.

**Çizelge 3.1** : Bartók'un Halk Müziği Çalışmalarının, Başlıca Yayın ve Eserlerinin Kronolojisi.

Yıl	Derleme/Yayın/Eser
1905-1918	Macar halk müziği derlemeleri
1906-1916	Sloven halk müziği derlemeleri
1908-1917	Romen halk müziği derlemeleri
1905-1918	Ruten, Sırp ve Bulgar müzikleri derlemeleri
1913	Arap halk müziği derlemeleri
	<i>Cântece popolare românești din comitatul Bihor (Ungaria)</i> [Bihor (Macaristan) Bölgesinden Romen halk şarkıları; Bükreş'te yayınlandı]

Yıl	Derleme/Yayın/Eser
	Maramureş'te Romen halk müziği üzerine araştırmasını tamamladı; araştırma 1923'te Almanca olarak ve <i>Volksmusik der Rumänen von Maramureş</i> başlığıyla yayınlandı.
1918	Topladığı malzemenin sınıflandırılması üzerine çalıştı; Kodály ile birlikte Transilvanya halk şarkıları üzerine çalıştı.
1921	Ekim-Aralık ayları arasında <i>Keman ve Piyano için Sonat No. 1</i> 'i besteledi.
1923	<i>Transilvanya Macarları. Halk Şarkıları</i> 'nı yayınladı.
1924	<i>A Magyar népdal</i> 'in (Macar Halk Şarkıları) yayınladı; 1925'te Almanca çevirisi, 1931'de İngilizce çevirisinin yayınladı.
1922-1928	Sloven derlemelerinin yayınlanması için çalıştı.
1923-1926	<i>Colinde</i> 'nin yayınlanması için çalıştı.
1926	Temmuz-Ağustos aylarında <i>Piyano Sonatı</i> 'nı besteledi.
1934	<i>Corpus Musicae Popularis Hungaricae</i> sipariş edildi.
	Stoin'in Bulgar halk müziği koleksiyonu ve "Bulgar ritmi" üzerine çalıştı.
1933-1945	Romen halk müziği derlemelerinin yayınlanması için çalıştı.
1935	<i>Melodien der rumänische Colinde (Weihnachtslieder)</i> yayınladı.
1936	Türkiye'ye halk müziği derleme seyahatine gitti.

Yıl	Derleme/Yayın/Eser
1936	Başka araştırmacılarla birlikte Macar halk müziğinin ilk gramofon kayıtları yaptı.
1937-1938	Halk müziği gramofon kayıt serisi “Patria” üzerinde çalıştı.
1938	Ağustos-Eylül aylarında <i>Keman, klarnet ve piyano için Kontrastlar</i> ’ı besteledi.
1940	Macaristan’ı terk etti ve ABD’ye gitti.
1940-1945	Romanya koleksiyonuna ek olarak Parry’nin Sırp halk müziği koleksiyonu üzerine çalıştı.

### 3.1. Türkiye Seyahati ve Türk Halk Müziği Üzerine Çalışmaları

Mustafa Kemal Atatürk’ün 1931-1932 yıllarında Türk Dil ve Tarih kurumları ve Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin kurulmasına öncülük ettiğini biliyoruz. Sonrasında bu fakültede kurulan Hungaroloji bölüm başkanı Prof. László Rásonyi, Macar ve Türk müziğinin ortak yanları olup olmadığını merak etmekteydi. Bu bağlamda 1935 yılı sonunda yazışmalar sonucunda Bartók, 1936 yılı Ekim ayında Ankara Halkevi’nin davetlisi olarak Türk halk müziği üzerine çalışmalar yapmak üzere Türkiye’ye geldi. 2 Kasım’da İstanbul’a gelerek İstanbul Belediye Konservatuarı müzik arşivinde bulunan, 1925-1932 yılları arasında yapılmış beş derleme çalışmasının verilerini incelediyse de çalışmanın sistematik olarak yapılmadığını ve bu nedenle pek çok eksikliğin olduğunu gördü. Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ile Ankara’ya giden Bartók, Ankara’da üç konferans ve iki konser verdikten sonra Necil Kazım Akses (1908-1999) ve Ulvi Cemal Erkin’in (1906-1972) de aralarına katılmasıyla Ankara, Adana, Mersin ve Tarsus’u içeren bir araştırma seyahatine başladı. Bu yolculuk sırasında hastalandığı için saha araştırmasını geniş tutamasa da önemli bulgular elde ederek bu çalışmayı tamamladı.

Bartók'un Türkiye'de yaptığı araştırmaların en önemli getirisi, müzik araştırmacılığında kullandığı yöntemler ve çalışma biçiminin Türkiye'deki araştırmacılara tanıtılması oldu. Bartók, *Halk Musikisi Niçin ve Nasıl Derlenmeli?* başlıklı denemesinde nitelikli bir araştırmanın gereklerine şu şekilde açıklar:

- Derlenen malzeme, malzemenin derlenmiş biçimi mükemmel olsa bile, mükemmel bilgi ve zihin donanımıyla ele alınmazsa, yeterince değerlendirilemez. İdeal bir folklorcunun geniş bir ansiklopedik bilgisi ve genel kültürü olmalıdır.
- Lehçe ve ağız telaffuzlarını kavrayabilmesi için filoloji ve fonetik bilgilerine ihtiyaç vardır.
- Musiki ile oyun arasındaki ilişkileri anlayabilmesi için koreograf olmalıdır.
- Musiki ile gelenekler-görenekler arasındaki ilişkiyi kavrayabilmesi için genel folklor ve etnografya bilgilerine ihtiyaç vardır.
- Sosyolojiden hiç anlamıyorsa, musikin derleme bölgesinde yaşayan insan topluluğunun hayatı içindeki yerini, hayatına nasıl yansıdığını değerlendiremez.
- Tarih bilgisinden ve kültüründen büsbütün yoksunsa, derleme bölgesinde yaşayan halkın o yöreye nasıl yerleştiğini bilmez ve bu konuda genel sonuçlarına ulaşamaz.
- Değişik halkların musiki geleneklerini karşılaştırmak istiyorsa, o halkların dillerini ve musikilerini öğrenmesi gerekir.
- Ve tabii, kulağı hassas bir musikici ve iyi bir gözlemci olması gerekir. (Şenel, 2010, s. 49)

Besteci, ardından şunları ekler:

(...) bu kadar bilgi, tecrübe ve beceriyi kişiliğinde toplamış, böylesine ideal bir folklorcu bugüne kadar görüşmemiştir: bundan sonra görüleceği de çok şüphelidir. Bu yüzden, tek bir insanın bu alanda yüzde yüz doyurucu bir çalışma ortaya koyması beklenemez. Birkaç alanın uzmanını bir araya getirmek de maddi yönden ve daha başka nedenlerle son derece zordur. (Şenel, 2010, s. 49)

Bartók kendisinin de belirttiği gibi müziğe sadece kendi alanından bakmamış; tarih, filoloji ve dilbilimi ile de ilişkilendirmiştir. Bartók, Türkiye gezisi sırasında yaptığı araştırmaları bir kitapta topladıysa da bu kitabın ancak kendisinin ölümünden sonra yayınlanması mümkün oldu. Kitabın içeriğini oluşturan Bartók'un üzerinde çalıştığı özgün müsveddeler Columbia Üniversitesi Kütüphanesi'nde, kopyaları ise Budapeşte'deydi. Budapeşte'deki notları, Saygun'un değerlendirme yazısı ve László



Vikár'ın derlemesi ile *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* başlığıyla ile Bartók'un Türkiye'ye gelişinin 40. Yılı olan 1976'da yayınlandı. Columbia Üniversitesi'nde bulunan özgün notlar ise aynı yıl Benjamin Suchoff'un editörlüğünde Amerika Birleşik Devletleri'nde basıldı. Bu kitap, Bülent Aksoy'un Türkçe çevirisi ile ancak 1991 yılında Pan Yayınları'nca yayınlandı. Bartók'un Türkiye araştırması sırasında fonograf ile kaydettiği 85 parçadan oluşan iki kompakt disk ise araştırmanın 60. Yılı olan 1996'da Budapeşte'de yayınlandı.

Bartók, Türkiye'de yaptığı çalışmalar esnasında derlediği türkülerin Erdel'de ve Moldovya çevresindeki Macarlar, Rumenler ve Çeremişler arasında görülen halk müziği ile Türkiye'deki seyahati sırasında duyduğu eski Türk halk müziği ezgilerinin benzerlikler taşıdıklarını saptamış, bu şekilde de Türk ve Macar halk müzikleri arasında bir bağ kurmuştu.

Bartók'un saptadığı diğer bir benzerlik ise pentatonizmdi. Türk müziğinin kökeninin Orta Asya olduğu fikri ile pentatonizm vurgusu, Bartók'un Türkiye'ye geldiği 1936 yılında Mahmut Ragıp Gazimihal, Saygun ve Ferruh Arsunar tarafından Türkiye'de dillendiriliyordu. Nitekim 1936'da Saygun, *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm* başlıklı kitapçığı, Mahmut Ragıp Gazimihal ise *Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi* ile *Türk Halk Musikilerinin Kökeni Meselesi*'ni yayınlamıştı. Yani Türk müzik insanlarının pentatonik olguya verdiği önem, 1936 yılında oldukça dikkat çekici bir noktaya ulaşmıştı. Bu durum, Bartók'un Türkiye'yi ziyaret etmesindeki öncelikli hedef olan Macar halk müziği ile Türk halk müziği arasındaki benzerliklerin belirlenmesi ve aralarındaki ilişkiyi araştırılmasıyla da uyumluydu.

### **3.2 Béla Bartók'un Müzik Dili**

Bartók dünyaya geldiğinde Avrupa'da ulusal müzik fikri çoktan ortaya çıkmış ve pekişmiş, Gerçekçilik ve Doğalcılık benzeri akımlar sanatın her alanında kendini göstermeye başlamıştı. Bartók'tan önce kendi halk müziklerini inceleyen pek çok araştırmacı vardı, ancak Bartók'u onlardan farklı kılan, bestecinin bu ilgisinin kendi halk müziğiyle sınırlı kalmamasıydı. Besteci tüm bu birikimi ve halk müziği araştırmaları sayesinde tanıdığı farklı kültürlere ait öğeleri hiçbir zaman direkt olarak müziğinde kullanmamış, tersine bu yöntemi değil, bestecinin bu öğeleri içselleştirerek

yeni bir müzik yaratması olduğunu savunmuştu. Pek çok müzikolog Bartók'un müziğini, Macar folklor unsurlarıyla Klasik Batı Müziğinin bir araya geldiği bir sentez olarak değerlendirmiştir. Bu nedenle Bartók'un müziği iki yönden incelenmelidir: birisi halk müziği, diğeri ise Bach'tan Brahms'a, Arnold Schönberg'den (1874-1951) Igor Stravinski'ye (1882-1971) uzanan, Klasik Batı Müziğinin Barok-Klasik-Çağdaş stilleri ve bunlara getirdiği analitik yaklaşımdır.

XX. yüzyılın başlarına doğru Avrupa'da, geç Alman Romantizmi, Fransız İzlenimciliği ve Doğu Avrupa halk müziği anlayışları kadar bu dönemdeki politik koşullar, Bartók'u etkileyerek müzikal yönelimlerinin belirlenmesini sağladı. Bu noktada Macaristan'daki politik gelişmeler ayrıca önemlidir. Habsburg Hanedanlığı'nın Macaristan toprakları üzerindeki boyunduruğu altında yaşayan Macarlar, baskıcı yönetim şeklinden bunalmış, özgürlük talepleri artmıştı. Değişim talepleri Macar seçkinlerini de kendine çekmişti. Seçkinlerin desteğini de alan Kossuth, mecliste hakimiyeti ele geçirmiş ve Lajos Batthány'nin de önderliğinde 1848 Macar Devrimi gerçekleşmişse de ulusal özgürlük ortamı kısa sürmüştü. Ulusal talepler Macaristan'da 1903 baharında canlandı; Bartók da canlanmaya devrimci kahraman Kossuth'un hayatını anlatan bir senfonik şiir besteleyerek katkı sundu. Bu durum besteciye Macar halk müziği araştırmalarını derinleştirmesine, geleneksel Klasik Batı Müziği bestecilik teknikleri ile Doğu Avrupa'nın halk ezgilerini bir araya getiren bir müzik dili yaratmaya yönlendirdi.

Bu doğrultuda bestecinin stiline dair genel olarak eserlerinde tonalite anlayışının tamamen yok olmadığını, ancak temaların kromatizm ve politonalite ile beslenerek dinleyiciye sunulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Atonalite, on iki ses anlayışı ve kromatizme eserlerinde çok sık rastlamakla beraber Macar kültürünün uzun süredir etkisi altında kaldığı Avusturya ve Almanya etkilerinden sıyrılmaya başlamasıyla İzlenimcilik fikri de besteciye yabancı değildir. Nitekim 1900'lü yılların sonuna gelirken Bartók'un Claude Debussy'i (1862-1918) incelemeye başlamasıyla Fransız İzlenimciliğinin etkileri de eserlerinde daha sık hissedilir. Her ne kadar *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nü (BB 7) bestelediği 1909 yılından itibaren eserlerinde kromatizme yer vermeye başlamış olsa da benimsediği yol, dönemin atonal anlayışına yön veren Schönberg ve Alban Berg'den (1885-1935) çok farklı bir çizgidedir. Bartók

aynı zamanda 1923 yılında Londra’da Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu’nda tanıştığı Amerikalı besteci Henry Cowell’in (1897-1965) farklı bestecilik teknikleri ile oluşturduğu ses kümelerinden de etkilenmişti. Bu yıllarda bestelediği *Keman ve Piyano için Sonat* (Sz. 76) ve *Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (Sz. 91; BB 95), atonal kromatik anlayışın en uç noktalarının hissedildiği eserleridir.

Bartók, Harvard Üniversitesi’nde verdiği derslerden birinde aslında kendini de anlattığı bazı genç Macar besteciler hakkında şöyle der:

Bestecilikte gerekli tekniği elde etmek için öncelikle klasikleri hevesle çalıştılar. Buna rağmen 19. yüzyıl Alman Romantik stilleri onların his ve amaçlarına tam olarak uymadı. Kesinlikle Alman olmayan F. Liszt’in şeffaflığı daha çekici bir güç olabilirdi, ve tabii ki Fransız empresyonist müziği de. Bunların verdiği yenilikler gelecekteki olasılıklar için çok değerli ipuçları verdi. Ancak Macarlar, dikkatlerini henüz kullanılmamış, o zamana kadar kesinlikle bilinmeyen bir kaynağa çevirecek, kapsamlı bir vizyona sahiptiler. Bu muazzam öneme sahip kaynak Doğu Avrupa kırsal müziği idi; özellikle de Macar kırsal müziği. Böylece eski ve çağdaş batı sanatı müziği araçları hakkında eksiksiz bilgi sahibi olarak; yeni Macar sanat müziği ve bestecilik tekniğinin yaratımı başladı. İkinci olarak bu yeni keşfedilen eşsiz güzellik ve mükemmelliğe sahip kırsal müzik malzemesi ile eserlerimizin ruhlarının yaratılmasıydı. Bu malzemenin üzerimizde etkisini gösterdiği yönlerin kaynakları tonal, melodik hatta yapısal etkiler olarak ayırt edilebilir ve belirtilebilir. (Somfai, 1996, s. 16)

Tüm bunlara rağmen aslında Bartók, müziği hakkında konuşmaktan ya da onu analiz etmekten çekinirdi; ona göre müzik kendini dinleyiciye salt bir şekilde ifade etmeliydi. Yine de kendi eserlerini analiz ettiği bazı notları vardır: bölümün form analizi içinde ana tematik hareketlere, bu temaların döngüsel formda tekrarlarına işaret ettiği bu notlarında aslında temel amacı eseri icra eden müzisyenin geleneksel motifleri nasıl kullandığını anlayarak icrasını buna yönelik yapması olmuştur.

Bartók’un müziğindeki ritim ve biçim öğeleri ile tekniklerin, geniş halk müziği belleğinden toplanmış farklı kalıpların bir araya gelmesiyle oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Son dönem eserlerinde çoğunlukla Klasik biçimlere yöneldiğini görmekle beraber yine de *İkinci Keman Konçertosu*’nda birbirine zıt iki kavram olan tonalite ve on iki sistemini kullanmasından yola çıkarak Klasik biçim içinde zıtlıkları

birlikte kullandığını görebiliriz. Özellikle 1935 sonrası eserlerinde savaş sonrası modernizminden ziyade Romantik Macar ulusalcılığının izlerine daha sık rastlanır. Belki de tam olarak bu eğilim, 1935 sonrasında vefatına kadar bestelediği müziklerin halk tarafından daha anlaşılır olmasını sağlamıştır.

#### 4. İKİNCİ KEMAN KONÇERTOSU (BB 117)

Bartók'un son dönem eserlerinden olan, Ağustos 1937 ve Aralık 1938 yılları arasında bestelenen *İkinci Keman Konçertosu* fikrî olarak bestecinin 1920'li yıllarda oda müziği partneri de olmuş yakın arkadaşı ve döneminin önemli icracılarından Macar kemancı Székely'nin önerisiyle ortaya çıkar. Székely, Sándor Köszegei, Joseph Bloch ve Janö Hubay'ın öğrencisiydi; çok iyi bilinen eserlerdense yeni eserleri çalmayı tercih ediyordu. Székely, aynı zamanda Bartók'un o vakte kadar bestelediği keman eserlerinde de etkisi olan bir icracıydı (Kim, 2016, s. 15). Bartók ve Székely 1921 yılında Budapeşte Franz Lizst Akademisi'nde tanıştıklarından beri birlikte pek çok konser gerçekleştirmişlerdi. *İkinci Keman Konçertosu* Bartók'un arkadaşı Székely için yazdığı ilk eser değildi; besteci *İkinci Keman Rapsodisi*'ni de kendisine ithaf etmişti. Székely ise hem solo hem de oda müziği icracısı olarak kariyerini bestecinin eserlerini seslendirmeye adanmıştı (Kim, 2016, s. 65).

Bartók *İkinci Keman Konçertosu*'nu bestelemeye başladığı dönemde, pek çok halk müziği araştırması yapmış, Kodály ile birlikte Transilvanya'da 150 adet Macar halk şarkısı derlemiş, Romen Noel şarkılarını çalışmış ve beş yaylı dörtlü, iki keman sonatı ve keman için iki rapsodi olmak üzere pek çok yaylı çalgı eseri bestelemişti (Kim, 2016, s. 14).

Konçertoyu bestelemeye başladığı tarihler iki açıdan önemlidir. Birincisi Bartók'un neredeyse son 10 yıldır Macaristan hükümeti ile olan kötü ilişkilerinin değişmeye başladığı bir döneme denk gelişidir. Öncesinde Bartók bir besteciye mesleki anlamda yıpratılabilecek, kendi hükümeti tarafından onaylanmadığı ve takdir görmediği uzun bir dönem geçirmişti. Bu kötü dönemin başlangıcı tam da 1930'lu yıllara denk gelir. Fransız Konsoloslugu Fransız hükümetinin bestecinin çalışmalarına olan takdirini göstermek için Bartók'a 50. yaşını kutlamak amacıyla onur ödülü verir. Ancak Macaristan hükümeti bu ödül karışışında sessizliğini korur ve dahası *Mucizevi*

*Mandarin*'in bestecinin doğum gününden iki gün sonra operada gerçekleşecek Macaristan prömiyerini iptal eder. Bartók kendisine alınan bu cepheye tepkisini Budapeşte'de 1930-1934 yılları arasında sahneye çıkmayarak ve 1930-1937 yılları arasında eserlerinin seslendirildiği konserlere katılmayarak gösterir.

1936 yılında dönemin iktidarı tarafından başlatılan bir kültürel girişim ile hükümetin Bartók'la olan ilişkilerinde de değişimler olmaya başlar. *Tahta Prens* operası 16 yılın ardından tekrar sahnelenir. 1936 yılında Macar Bilimler Akademisi üyelerinin arasına ilk defa bir müzisyen olarak Bartók seçilir. Orkestra eserleri prömiyerleri haricinde konserlerin yıllık konser sezonlarında icra edilmek üzere ilk kez orkestraların repertuvarlarına alınmaya başlanır. 1937'de yedi yılın ardından Bartók yeniden Budapeşte'de konser vermeye başlar. Yine de bu dönemde bir Cizvit rahibinin *Macar Kültür* gazetesinin sayfalarını bestecinin üzerine atarak onu ve Kodály'i gençlerin yozlaşmasına sebep olduğuna inandığı Macar halk şarkılarına yaptıkları modern düzenlemeleri sebebiyle protesto edişi, Bartók'un bir anda popüler oluşunu ve bestecinin müzik yaklaşımının toplumsal ilişkilerinin anlaşılmadığının göstergesidir.

Konçertonun bestelenme sürecindeki ikinci önemli konu ise Avrupa'nın değişen politik iklim ve bunun Bartók'un hayatına yansımasıdır. Frankfurt'ta 23 Ocak 1933'te *İkinci Piyano Konçertosu*'nun ilk icrasını gerçekleştirdiği konserden yedi gün sonra Hitler, şansölyeliği devralır; Frankfurt konseri de Bartók'un Almanya'da verdiği son konser olur. 4 Nisan 1934'te yayıncısı ve Almanya konserlerinin organizasyonundan sorumlu Universal Edition'dan bestecinin ırkî köklerine dair belge istendiğine dair bir mektup alır:

Yeni Alman terminolojisi, kişinin Aryan olup olmadığıyla değil, her şeyden önce Yahudi kökenli olup olmadığıyla ilgilenir. Bestecilerimizden birkaçı, Almanya'da daha sonraki performanslarını kolaylaştırmak için vaftiz sertifikalarının ve ebeveynleriyle, büyükanne ve büyükbabalarının evlilik sertifikalarının kopyalarını kanıt olarak sunmuşlardır. Bu konuyu size herhangi bir yorum yapmadan ileterek kendimizi yalnızca bildirmekle yükümlü görüyor ve Berlin'e iletmek için gerekli belgeleri bize sağlayıp sağlamayacağımızı size bırakıyoruz. (Schneider, 2004, s. 222)

Müteakip birkaç yılda Bartók'un ırkî köken bilgilerini sunmaması, Almanya ile arasına belirsiz bir mesafe koyduysa da eserleri konser programlarında yer almaya

devam eder. 1937 yılında Bartók, Macar Radyosu yetkilileri ile yaptığı bir görüşmede performans kayıtlarını Alman ve İtalyan radyoları ile paylaşmamaları için yayın yasağı getirir. Bu görüşme kamuoyuna sızdırılır ve pek çok farklı görüş paylaşılır. Bartók konuya açıklık getirerek bu durumun herhangi bir politik durumdan değil, yalnızca İtalyan ve Alman Üçüncü Reich radyolarının kendisinden hiç stüdyo konseri istemedikleri için var olan kayıtlarını ücretsiz şekilde yayınlamalarının adil olmadığı düşüncesini paylaşır. Ancak bunun arkasındaki en önemli sebeplerden biri Berlin’de gerçekleştireceği resital yayınının son anda iptali, bir diğeri ise bir süredir orkestraların seslendirdiği eserlerinden telif ücretinin yatırılmadığını öğrenmesi olur. Daha sonra Alman telif hakkı kanunundaki bir değişiklik ile halk müziği ezgilerini kullandığı bazı eserleri, özgün beste kategorisinden çıkarılarak düzenleme kategorisinde değerlendirilmeye başlanır. Ancak tüm bunlara rağmen Bartók politik görüşünü net şekilde ifade etmekten her zaman kaçınır.

Bartók, Székely’den *İkinci Keman Konçertosu*’nu bestelemek üzere teklif aldığı sırada *Yaylı Çalgılar, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta için Müzik* üzerinde çalışmaktaydı. Bu eseri tamamladıktan sonra kendi yayıncısı olan Universal Edition’a kataloglarındaki en güncel keman konçertosu örneklerini sorar. Bunun üzerine firma kendisine Berg, Kurt Weill (1900-1950) ve Karol Szymanowski’nin (1882-1937) konçertolarını gönderir. 1936 Eylül’den *İkinci Keman Konçertosu*’nu bestelemeye başladığı 1937 Ağustos’una kadar özel bir beklenti olmadan beste yapmaya devam eder. Bu dönem, konser ve ders vermeye devam ettiği, bunun yanı sıra Macar halk müziği derlemelerini sürdürdüğü bir dönem olur. 1937 yılında Bartók ve Székely bir konser turnesine çıktıklarında konçerto ile ilgili fikir ayrılığı yaşarlar. Her ne kadar Bartók eserin tek bölümlü bir çeşitleme olması gerektiğini düşünse de Székely’nin ısrarıyla eseri üç bölümlü geleneksel konçerto biçiminde yazmaya ikna olur. Ağustos 1937’de *İki Piyano ve Vurmalı Çalgılar için Sonat* üzerinde çalıştığı sırada keman konçertosunun ilk teması aklına gelir ve böylelikle konçerto üzerinde çalışmaya başlar. 20 Eylül’de birinci bölümün bir kısmını Székely ile bir araya gelerek kendisine dinletir. Goodman ve Szigeti’nin isteği üzerine yazdığı *Keman, Klarnet ve Piyano için Trio “Kontrastlar”* üzerinde çalışmaya başladığı dönem olan Eylül 1938 yılında keman konçertosunu tamamlar. Konçertonun orkestrasyonunu ise 1938 yılının son

günü olan 31 Aralık'ta bitirir ve özgün el yazmalarının kopyasını Székely'ye gönderir. Székely konçertoda bazı pasajların içerdiği teknik güçlüklerden dolayı çalınmasının imkansız hâle geldiği düşünesini Bartók'la paylaştığında besteci kemancının bu düşüncesini anlayışla karşılar. Székely'ye yazdığı mektupta birinci ve ikinci bölümlerde çeşitli eksiltmelere gittiğini, ama yine de kendisine nota üzerinde de çeşitli teknik önerileri işaretleyebilmesi için piyano partisiyle beraber yolladığını yazar (Kenneson, 1994, s. 192). Bartók konçertoyu keman-piyano olarak yazmayı bitirdikten sonra orkestrasyonunu da tamamlar. Dolayısıyla piyano eşlik partisi orkestrasyonun redüksiyonu olarak değil, özgün versiyonudur. Buradan yola çıkarak Bartók ve Székely'nin karşılıklı fikir alışverişi gerçekleştirmeleri sayesinde konçertonun son hâlini aldığını söylemek yanlış olmaz. Nitekim eseri Bartók'un düşündüğü tek bölümlü bir rapsodi olmaktan çıkaran ve üç bölümlü klasik konçerto biçiminde bestelenmesine neden olan Székely'dir. Başka bir örnek eserin birinci bölümünde serim sonrası gelen ilk orkestra *tutti*'siyle ilgilidir. Bu *tutti* sonrasında gelen solo keman girişi, Székely'ye göre çok kısadır, bu nedenle kemandaki modülasyonun anlaşılmadığını düşünmektedir. Bunun üzerine Bartók hem bu *tutti*'yi genişletir, hem de Székely'ye ilk icra için istediği değişiklikleri yapabileceğini söyler, ki bu da ikili arasındaki ilişkinin güven üzerine kurulu olduğuna işaret eder (Kenneson, 1994, s. 205). 1939 yılında Paris'te prova için bir araya geldiklerinde Székely, birinci bölümün ana temasından önce kemancının hazırlanması gerektiğini düşündüğünden ilk versiyonda olmayan iki 16'lık notayı ekler (Gillies, 1994, s. 517). Değişikliklerin belki de en önemlisi, konçertonun bitişiyle ilgilidir. Bartók konçertoyu ilk yazdığında üçüncü bölümü solo kemanın olmadığı bir orkestra solosu ile sonlandırmıştı. Ancak Székely, "konçertonun bir senfoni gibi değil, bir konçerto gibi bitmesi gerektiğini" söylemişti, fakat Bartók bu ilginç orkestra solosunu değiştirmek istemediği için kemanla olan bir alternatif bitiş ekler ve bu şekilde yayınlar (Kenneson, 1994, s. 185-186). Böylelikle Bartók'un ilk yazdığı konçerto bitişi, basım sırasında ikinci versiyon olarak yayınlanır. Székely'nin konçertonun bestelenme sürecinde Bartók'la sürdürdüğü iş birliği yalnızca kemancılığın teknik konuları hakkında besteciye yardımcı olmakla sınırlı değildi; müziğin bütünüyle de ilgili Bartók'la fikirlerini paylaşmıştı. Bartók ise tüm bu önerileri göz önünde bulundurmuş, ama aynı zamanda



kendi bakış açısı ve stilinden de uzaklaşmayarak eseri tamamlamıştı (Kim, 2016, s. 64)

Eserin prömiyeri, 23 Mart 1939'da Willem Mengelberg yönetimindeki Concertgebouw Orkestrası eşliğinde Amsterdam'da Székely tarafından yapılır. Bartók kendi konseri nedeniyle bu prömiyere katılamaz; konçertoyu ilk kez 1943 yılında New York'ta Tossy Spivakovsky'den dinleyebilir. 30 Ocak'ta Szigeti'ye bir mektup yazarak konçerto hakkındaki görüşünü şöyle dile getirir: “En büyük memnuniyetim konçertonun orkestrasyonu ile alakalı hiçbir sorun olmayışı. Hiçbir şeyin değişmesi gerekmiyor. Orkestra eşliği keman için çok hassas bir konudur.” (Lampert, 1994, s. 524). Ayrıca Bartók, Spivakovsky'ye başarılı icrasından ötürü konçertonun ilk denemelerinin olduğu kendi el yazması sayfayı hediye eder. Konçertonun son versiyonunun el yazmaları ise 1981 yılında Bartók'un oğlu Peter Bartók tarafından Budapeşte'deki Macar Bilimler Akademisi'ndeki Béla Bartók Arşivi'ne bağışlanır.

Székely'nin konçertoyu ilk kez seslendirdiği konser, Hilversum Stüdyoları tarafından kayıt altına alınır. Hungaraton şirketi 1971 yılında Bartók'un tüm eserlerinin toplandığı ve dinleyiciye önemli kayıtları yeniden dinleme imkanı sunulduğu 29 kompakt diskten oluşan bir sette bu kayda yer verir. Székely'nin konçertonun prömiyerini yaptığı ve bu konserin kaydedildiği 1939 yılı sonrasında konçerto ikinci kez 1940 yılında Amerikalı keman virtüözü Yehudi Menuhin tarafından Antal Dorati yönetimindeki Dallas Senfoni Orkestrası eşliğinde çalınır. Konçertonun ikinci kaydını gerçekleştiren Menuhin bu kaydı takiben 1953 yılında Wilhelm Furtwängler son olarak 1981 yılında yine Dorati yönetimindeki New Philharmonia Orkestrası ile konçerto üç defa kaydeder. Dorati yönetimindeki New Philharmonia Orkestrası ile son yaptığı kayıta *İkinci Keman Konçertosu ve Birinci Keman Konçertosu*'nu tek kompakt diske kaydederek bir ilke imza atar. 1950'ler itibarıyla konçerto sırasıyla Isaac Stern, Joseph Szigeti, Tibor Varga, Ivry Gitlis, Kyung-Wha Chung, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Anne-Sophie Mutter, Midori, Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Patricia Kopatchinskaja, Renaud Capuçon, Janine Jansen, Isabelle Faust ve Frank Peter Zimmermann icra eder. Burada dikkat çekici olan Amerikalı keman virtüözleri Jascha Heifetz ve Nathan Milstein'in konçertoyu hiç kaydetmemiş, Rus virtüöz ve neredeyse tüm keman repertuarı eserlerinin kaydını gerçekleştirmiş

olan David Oistrakh'ın ise yalnızca *Birinci Keman Konçertosu*'nun kaydetmiş olmasıdır. Konçertonun Türkiye'de ilk seslendirilişi ise 17 Nisan 1974 yılında Suna Kan tarafından Güner Aykal yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde gerçekleşir. Ayrıca Itzhak Perlman ve Pinchas Zuckerman da Türkiye'de bu konçertoğu seslendiren yabancı solistler arasındadır.

Bartók, iki keman konçertosu haricinde üç keman ve piyano sonatı, bir solo keman sonatı, keman ve orkestra için rapsodiler ve *İki Keman için 44 Duo* bestelemiştir. *Birinci Keman Konçertosu*, bestecinin bir yaylı çalgı için ilk büyük eseridir. Bu konçertoya dek Bartók, piyanoya ve eğitimine odaklanmıştı; dolayısıyla bestecilik denemelerini büyük oranda piyano üzerinde yapıyordu (Kim, 2016, s. 11). *Birinci Keman Konçertosu*, döneminin “normunun” dışındaydı. Dönemin konçertoları çoğunlukla hızlı-yavaş-hızlı tempolarda olmak üzere üç bölümlü olarak besteleniyordu. Bartók, *Birinci Keman Konçertosu*'nu bestelemeye başladığında şaşırtıcı bir alternatifle ortaya çıkmıştı: program müziği olarak konçerto. Bartók'un amacı, aşık olduğu kadının, Stefi Geyer'in onayını almaktı. Bartók 1907'de Budapeşte Müzik Akademisi'nde piyano öğretmeni olduğu sırada 1903'ten beri tanıdığı Janö Hubay'ın öğrencisi Geyer ile arkadaşlığı ilerledi. Besteci ilk keman konçertosunu bestelediğinde aklında Geyer'in keman çalımının olduğunu yazmıştı. Eldeki mektuplara göre Geyer'den eserle ilgili anlamlı bir dönüş alamadı (Kim, 2016, s. 13-14). Fakat Geyer'in Bartók'un hislerine ve iletişim çabalarına karşılık vermeyişi, besteciye Geyer'in karakterinin farklı yönlerini tasvir eden bir eser yaratma yoluna itti: birinci bölüm, “idealize Geyer'i”; ikinci bölüm, “neşeli, esprili ve eğlenceli Geyer'i” ve üçüncü bölüm, “kayıtsız kalan ve sessiz Geyer'i” temsil edecekti. Fakat eseri bestelemeye başladığında üçüncü bölümden vazgeçti ve böylece iki bölümlü bir konçerto ortaya çıktı. Eser bittiğinde genç bir besteci olarak Bartók'u belirleyen özellikleri içeriyordu: Geç Romantik bestecilerin etkisinde olan ve halk müziğine tutku duyan Bartók (Kim, 2016, s. 18-19). Nitekim henüz stili gelişmekte olan genç bir besteci olarak *Birinci Keman Konçertosu*'nda modal diziler, aralıklar ve belirli ritmik motifler dikkat çeker; yine de özellikle birinci bölümde Strauss ve Wagner'in geç Romantik deyişi (*idiom*) de belirgindir (Kim, 2016, s. 25). İki konçerto da bağlam ve biçim bakımından geleneğin dışına çıkan eserlerdi, her ikisi de bestecinin halk

müziği araştırmalarından ve halk müziğine duyduğu ilgiden etkilendiğini gösterir. Yine de halk müziği etkisi, iki konçertoda aynı şekilde kendini göstermez. Bu etki *İkinci Keman Konçertosu*'nda daha girift ve karmaşıktır; eserin yapısına daha fazla etki eder (Kim, 2016, s. 17). Konçerto 1908 yılında yazılmış olmasına rağmen Bartók'un vefatından 11 yıl sonra, 1956 yılında yayınlanmıştır. 1921 ve 1922 yıllarında bestelediği iki sonatı da kemancı Jelly Aranyi'ye ithaf etmiştir. Birinci sonatta üç bölümlü klasik sonat biçimine yakın bir izlenim izlemişse de iki bölümlü ikinci sonatta rapsodi benzeri farklı bir biçimi tercih etmiştir. Besteci 1928 yılında keman ve piyano için yazdığı; 1929 yılında ise orkestraya uyarladığı *Keman için Rapsodiler*'inden birincisini Szigeti'ye, ikincisini ise Székely'e ithaf etmiştir. Romanya ve Transilvanya çingene ezgilerinin kullandığı bu eserlerinde besteci köylü müziği ve solo çalgı çalan müzisyenin çabasız virtüözitesini yazıya aktarmak istemiştir. 1931 yılında düzenlediği halk şarkılarını kendine kaynak edinerek *İki keman için 44 Duo*'yu bestelemiştir. Duo'ların çoğunluğu Romen, Macar ve Slovak halk müziği temalarından gelmektedir. Besteciye ait Sırp ve Arap kültürlerine ait ezgilerin de olduğu iki duo vardır. Son eserlerinden biri olan 1944 tarihli *Solo Keman Sonatı*'nı, ithaf ettikleri arasında Macar asıllı olmayan tek kemancı olan Menuhin'e yazmıştır. Menuhin'in isteği üzerine yazdığı dört bölümden oluşan bu sonatın ilk iki bölümü "Chaconne" ve "Fuga" başlığı taşımakta, bu yönden Bach'ın *Solo Keman ve Partitaları*'na da bir atıf yapmaktadır. Bahsedilen eserler dışında keman repertuarında sıklıkla çalınan *Romen Halk Dansları* da bestecinin önemli eserlerindedir. 1915 yılında solo piyano için bestelediği altı folk dansının keman ve piyano transkripsiyonu Székely tarafından yapılmıştır.

#### **4.1. Tema ve Biçim Bakımından *İkinci Keman Konçertosu***

*İkinci Keman Konçertosu*'nu tema ve biçim bakımından detaylı şekilde analiz etmeden önce tüm bölümlerin biçimini, bölümleri oluşturan birimleri ana hatlarıyla vermek yararlı olacaktır. Çizelge 4.1.1'de görüldüğu gibi birinci ve üçüncü bölümler, sonat allegrosu, ikinci bölüm ise tema ve çeşitleme biçimindedir.

**Çizelge 4.1 : İkinci Keman Konçertosu'nun Biçimi.**

<b>1. Bölüm:</b> Allegro non troppo – 4/4 - Sonat allegrosu	
Serim	7.-114. ölçüler arası
Gelişim	115.-212. ölçüler arası
Yeniden serim	213.-363. ölçüler arası
Koda	364.-289. ölçüler arası
<b>2. Bölüm:</b> Andante tranquillo – 9/8 - Tema çeşitleme	
Tema	1.-11. ölçüler arası
Çeşitlemeler	1. Un poco piu andante: 12-22 2. Un poco piu tranquillo: 23-42 3. Piu mosso: 43-57 4. Lento: 58-81 5. Allegro scherzando: 83-104 6. Commodo: 105-117
1. Temaya Dönüş	118. ölçü
<b>3. Bölüm:</b> Allegro molto – 3/4 - Sonat allegrosu	
Serim	1.-259. ölçüler arası
Gelişim	260.-348. ölçüler arası
Yeniden serim	349.-554. ölçüler arası
Koda	554.-619. ölçüler arası

Bartók yıllardır müziğinde çeşitleme biçimini kullanmakla beraber ilk kez bu kadar net bir yapı, karşımıza bu konçertoda çıkar. Eser, pek çok bakımdan geleneksel bir konçerto da olsa kimi özellikleriyle geleneksel konçerto biçiminin dışındadır. Örneğin ikinci bölüm tema ve çeşitleme biçimindedir; birinci bölüm ve üçüncü bölümler de birbirlerinin bir tür çeşitlenmesidir. Birinci bölümde görülen temaların çoğu besteci

tarafından son bölümde de işlenerek tekrar duyurulur. Bartók'un eserleri üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Macar müzikolog László Somfai'nin konçertonun ikinci bölümü üzerinde yaptığı detaylı analizinde, bestecinin çeşitlemelerden oluşan bir yapı kurmasındaki tercihin, önceki 10 yılda bestelediği önemli yapıtlarının yapısını oluşturan katı ve değişkenliği az formdan kurtulma girişimi olarak niteler (Lampert, 1994, s. 519). Bartók'un yenilikçi özellikleri, böylesi tercih ve eğilimlerde ortaya çıkar.

Konçertonun birinci bölümü temelde Bartók'un modal anlayışıyla şekillenmiş, eksende Si Majör'ün kuvvetli olduğu bir sonat allegrosu'dur. Konçertonun birinci bölümünün açılışı ve solo kemanın ilk teması, Bartók'un halk müziği temalarını nasıl işlediğinin konçertodaki en önemli göstergelerindedir. Macar halk müziğinde bir çeşit dans türü olan *Verbunkos*, bu temayı oluşturan ana ögedir. Bu noktada önce *Verbunkos*'u açıklamak gerekir. Macar halk müziği pek çok farklı toplulukların müziklerinden oluşmaktaydı. Köyde ve kentte yapılan müzik, ana iki hatta incelense de bunlar da kendi içlerinde ayrışır. Köyde yapılan müzik, köylü ve çingene müziği; kentte yapılan ise Macar ve Avrupa izleri taşıyan müzikler olarak incelenir. *Verbunkos* olarak bilinen Macar dans müziği stiline çıkış noktası, genç köylü erkeklerin Habsburg İmparatorluğu ordusuna asker olarak alındıkları törende yaptıkları, dört ya da beş çalgının eşlik ettiği danstır. Bir müzik terimi olarak ise XVIII. yüzyılın sonlarında çingene müzisyen topluluklarla ortaya çıkmış, halk danslarına eşlik etmek için kullanılan ezgilere dayanan ve onlardan etkilenen, virtüözite içeren çalgı müziğini tanımlar. "*Lassú-parlando rubato*" yavaş bir *Verbunkos*'u , "*friss-tempo giusto*" ise hızlı bir *Verbunkos*'u işaret etmek için kullanılan terimlerdir. Macar rapsodilerinde de bu dans stiline etkileri görülebilir. Her ne kadar Bartók, çingene ve Romen müziğini ayrı alanlarda incelese ve çingene müziğini belki de yazıya dökmenin mümkün olmadığını düşünse de aslında *Verbunkos* tam da yazılı ve yazılı olmayan müziğin iç içe geçtiği bir stildir. XIX. yüzyılda Romen virtüöz çalgıcıların sayısının artışıyla çalgı müziğinin ön plana çıkması nedeniyle çoğu Macar müzik tarihçileri bu döneme odaklanmış ve *Verbunkos* stiliyle ilgili araştırmalar yapmışlardır. Bartók, *İkinci Keman Konçertosu*'ndan önce bu stili *Keman için Rapsodi Op. 1*, *İkinci Keman ve Piyano Sonatı ve Keman, Klarnet ve Piyano için "Kontrastlar"*da kullanmıştır.

Konçertoyu bestelediği sırada Székely'ye gönderdiği ilk kopyada birinci bölümün hız terimini “Tempo di verbunkos” olarak adlandırsa da sonradan muhtemelen *Kontrastlar*'ın ilk bölümünü “Verbunkos” olarak adlandırdığı için bu fikirden vazgeçmiştir (Lampert, 1994, s. 517).

Açılıştaki uzun, rapsodiyi andıran temada dörtlü, beşli ve ikili aralıkların ısrarlı kullanımı, gerçek bir halk ezgisi kullanmadan temaya Macar halk müziği karakterini kazandırır (Hollywood Bowl, tarih yok).



Şekil 4.1.1 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Keman Açılış Teması.



Şekil 4.1.2 : Verbunkos Örneği.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> David E. SCHNEIDER, “Gypsies”, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century, s. 153.

Şekil 4.1.3 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 7. Ölçü.

Şekil 4.1.2’de özgün bir *Verbunkos*’a işaret edilmektedir. Şekil 4.1.3’te ise konçertonun ilk temasında solo keman ve ona eşlik eden partiler görülür. Macaristan’da *Verbunkos* icrasında genelde ana temayı çalan bir keman ve ona eşlik eden ikinci keman, cimbalom ve kontrbas vardır. Dolayısıyla Şekil 4.1.2’de de görülebileceği gibi *Verbunkos* bir solo partiye eşlik eden üç partinin olduğu bir dörtlü olarak nitelendirilebilir. Şekil 4.1.2’de solo diyebileceğimiz ana temayı işleyen birinci partide de görüldüğü üzere *Verbunkos* teması noktalı ve senkoplu ritimlere süslemelerin eklendiği bir ezgiye işaret eder. *Verbunkos* genelde iki ya da dört zamanlı, ikişerli ve dört ölçülük cümle yapılarından oluşan bir biçimdir. Bartók konçertosunda ilk kez solo kemanda duyulan ana temayı da benzer şekilde işlemiştir. Konçertonun açılış temasında *Verbunkos* biçiminin bu özelliğini bestecinin nasıl benzer şekilde kullandığı görülebilir. Burada *Verbunkos*’a dair bir başka detay da 11. ölçüde klarnetlerde görülen karşı ezgidir. Bartók, A kesitinin Şekil 4.1.1’de verilmiş ana temasını, birinci bölümün geri kalanında 43., 51., 115., 194. ve 213. ölçülerde toplam beş defa daha tekrar duyurur.

Şekil 4.1.2’de 2. ve 4. partilerde görülen, her bir notanın çiftler olarak vurgulanarak tekrarlanması, *Verbunkos*’ta “*düvö*” olarak adlandırılır. Bartók, konçertoda bu yapıyı dört ölçülük cümlecikler ile arplarda duyurmuştur.



Şekil 4.1.4 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, İlk 4 Ölçü Arp Solosu.

Besteci *düvö* ögesini daha önce, yine Székely için bestelediği *İkinci Rapsodi*'sinde de benzer şekilde kullanmıştır.



Şekil 4.1.5 : İkinci Rapsodi, İlk 4 Ölçü.

Baslarda 3.-7. ölçüler arası duyulan hareket (4'lü aşağı, K3 yukarı), solo keman partisinde gelen açılış temasında duyulduktan sonra bölüm boyunca pek çok kez tekrar eder. Farklı bir tema ile işlendiği ilk yere örnek olarak gelişimin başladığı 115. ölçüde solo kemana arpların bölüm başındaki akorlar ile eşlik ettiği kesit örnek gösterilebilir.

Şekil 4.1.6 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 1.-6. Ölçüler Başlangıç Motifi.





Şekil 4.1.7 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 115. Ölçü Solo Keman.

Bartók, tüm konçertoda olduğu gibi bu bölümde de bütünlüğü tüm temaların tekrarlanmasıyla oluşturur. Bartók'un çeşitleme tekniğini birinci bölümde nasıl kullandığını izleyebilmek için öncelikle bölüm boyunca kullanılacak temalar gösterilmelidir.

Birinci bölüm, bir ana tema ve dört ayrı küçük temadan oluşmaktadır. Bartók'un Si Majör arp eşliği üzerine, solo kemanın Doryen ve Miksolidyen dizilerini kullanılarak yazdığı bölümün ana teması, bölümün 6. ölçüsünde ortaya çıkar.



Şekil 4.1.8 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Solo Keman Açılış Teması (Allegro non troppo) – (Ana tema – 1. Tema).<sup>10</sup>

Ana temanın Doryen dizi ile tekrarlanması orkestranın ilk büyük girişinde duyulur.



Şekil 4.1.9 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 43. Ölçü.

<sup>10</sup> Hızlı ama koşmadan.



Şekil 4.1.10 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 15. Ölçü (Ana Temanın Uzantısı, Bölümde İlk Kromatizm Örneği).



Şekil 4.1.11 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 22. Ölçü (1. Tema'nın uzantısı).



Şekil 4.1.12 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 51. Ölçü (Ana Temanın Çeşitleme Olarak İşlendiği Geçiş-Tranquillo).<sup>11</sup>

Birinci bölümün ikinci teması on iki ses kullanılarak karşımıza çıkar. Metnin önceki kısımlarında bahsedilen, Bartók'un Menuhin'e söylediği on iki ses sistemi ile de tonal kalınabileceğine dair verdiği ifade, bu kısma işaret eder.



Şekil 4.1.13 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 56. Ölçü (2. Tema-Risoluto).<sup>12</sup>

Şekil 4.1.13'te görülen 2. Tema'ya, flüt ve klarnet aynı ritmik kalıplarla, fakat farklı zamanlarda eşlik eder. Burada Bartók başka bir bestecilik tekniği olan kanonu kullanmıştır.

<sup>11</sup> Sakin.

<sup>12</sup> Kararlı.



Şekil 4.1.14 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 60. Ölçü (Solo Kemanın Eşlikçileri Flüt ve Klarnet).



Şekil 4.1.15 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 73. Ölçü (On-iki Sesin Farklı Bir Tempo ile Kullanılması-3. Tema-Calmo).<sup>13</sup>

Şekil 4.1.16’da 73.-75. ölçüler arasında farklı dizilerin birlikte nasıl kullanıldığı örneklendirilmiştir.



Şekil 4.1.16 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 73. Ölçü.<sup>14</sup>



Şekil 4.1.17 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 93.Ölçü (5’li Kromatikler ile 4. Tema-Vivace).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Sakin.

<sup>14</sup> Cooper, 1998, s. 2.

<sup>15</sup> Canlı, hızlı.





Şekil 4.1.21 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 220. Ölçü (2. Tema'nın Yeniden Kullanılışı).

Bu bölümün ilk çeşitlemesi, 248. ölçüde 3. Tema'nın terse çevrilerek kullanılmasıyla karşımıza çıkar. 248.- 280. ölçüler arasındaki bu kısımda Bartók, 3. ve 4. Tema'yı kısa sekanslar hâlinde iç içe geçirerek kullanarak arka arkaya hem ritmik-kromatik yapıyı hem de on iki sesi kullandığı temaları sunar.



Şekil 4.1.22 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 248.-258. Ölçüler.

Bu çeşitleme, 3. Tema'nın fagotlarda duyulmasıyla bölünür ve aniden solo kemandayine 5. Tema, ancak bu kez ters işlenerek sunulur.



Şekil 4.1.23 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 281. Ölçü.

303.-343. ölçüler arasında solo kemanın kadansı yer alır. Bartók kadansın açılışında yine kromatizm ile 2. ve 4. Temalara atıfta bulunur. Daha sonra gelen kromatik hareket, bu kez Do diyez-Re-Mi bemol sesleri arasında olmakla birlikte, bunlardan bazılarının Türk Müziğinde koma olarak adlandırılan, halk müziği dizi sisteminde önemli yeri olan makamsal çeyrek ton ile kullanılması notu önemlidir. Yukarı yöne çizilmiş oklar, tampere sistemde Do diyez olarak tanımladığımız sesin Re'ye yakın, yani çeyrek ses kadar tiz çalınmasını; aşağı çizilmiş oklar ise Mi bemol sesinin Re sesine yakın, yani çeyrek ses kadar pes çalınması anlamına gelir. Böylesi bir kullanım, Klasik Batı Müziği keman repertuarında görülen bir şey olmamakla beraber çağdaş repertuarında daha sık karşımıza çıkar.



Şekil 4.1.24 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 303. Ölçü, Kadans Başlangıcı.

Gelişim bölümünün yeniden duyulması ile 344. ölçüde kadans son bulurken ani bir hareketle solo kemanda duyulan 2. Tema'nın çeşitlemesi, bölümün başına dönme hissi verir; korno ve fagotların ana temayı duyurması bu düşünceyi kuvvetlendirir.



Şekil 4.1.25 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Korno ve Fagottaki Ana Tema.

En son çeşitlemede 3. Tema'nın işlenmesi ve bölümün tonalitesini belirleyen eksen sesi Si'ye dönülmesiyle bölüm son bulur. Tüm bu tematik incelemeden yola çıkarak birinci bölümün sonat allegrosu biçimine benzediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Benzer şekilde Bartók'un temaları asla aynı şekilde tekrarlamadığını, tekrarlanan

temalarda her zaman teknik ya da müzikal biçim değişikliklerine yer verdiği, çok-modlu ve diyatonik olmayan modal ezgileri ve kromatizmi birbirine geçirdiği çıkarımı da doğru olacaktır.

Bu bölüm boyunca karşımıza çıkan genel halk müziği unsurlarını ise şöyle sıralayabiliriz:

- Senkop kullanımı ve ritmik kalıplar: Ana temada hemen karşımıza çıkan ve bölüm boyunca süregelen senkop kullanımı fazlasıyla baskındır. Özellikle noktalı ritimler halk müziklerinde çokça kullanılmaktadır (bkz. Şekil 4.1.1 ve Şekil 4.1.2).

- Süslemeler: Halk müziğinde süslemeler çokça kullanılmaktadır. Genelde yöresel icra özelliklerine göre ya da doğaçlama bir şekilde çarpma, *trill* benzeri süslemeler sıklıkla görülür (birinci bölümdeki kullanımı için bkz. Şekil 4.1.26).



Şekil 4.1.26 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Kadanstan Bir Kesit.

Orkestrasyonun çok minimalleştiğini, solo kemana oda orkestrası ve bu orkestraya baskın bir şekilde katılan vurmali çalgıların fark edildiği ikinci bölüm de birinci bölüm gibi çeşitlemelerden oluşur. Ancak bu kez serim bölümünde duyulan temaların tekrar işlenişi söz konusu değildir, tek bir temanın çeşitlemeleri vardır. Sol Majör tema ve birinci çeşitlemeden sonra farklı tonlara modülasyonlar ile devam eden bölüm, yine Sol Majör'deki ana temanın özgün versiyonunun bir oktav üstünde duyurulması ile sona erer.



Şekil 4.1.27 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, Ana Tema.

İlk iki çeşitleme, özgün temanın uzantısı gibidir. Bartók, bölüm başından 23. ölçüye kadar alışılmadık bir orkestrasyon kullanarak sadece yaylılar, timpani ve arp kullanmıştır. Üçüncü çeşitlemede yeni fikir geldiğinde birinci bölümde olduğu gibi yine tempolarda farklılık görülmektedir. Bölüm boyunca her çeşitlemede tempo değişikliği söz konusudur; neredeyse her temanın farklı tempoda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bölümün başında verilen Çizelge 4.1.1’de bu değişiklikler görülebilir.



Şekil 4.1.28 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 43. Ölçü.

4. çeşitlemede solo keman *trill*'ler ve kromatik diziler ile süslemeler çalmaktadır. Bu öğeler *Verbunkos*'un süslemeli solo çalgı kullanımına örnek olabilir. Burada solo kemana eşlik eden viyolonsel ve kontrbasların hareketi ise Şekil 4.1.15'te verilen birinci bölümün 3. Tema'sı ve onun çeşitlemesine bir atıf gibidir (bkz. Şekil 4.1.15).



Şekil 4.1.29 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 58. Ölçü.



Şekil 4.1.30 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 58. Ölçü.



Bir dans kıvraklığındaki 5. çeşitleme bölümün tek *scherzo*'sudur.<sup>17</sup> Son çeşitleme de 4. çeşitleme gibi süslemeler ve kromatizm içerir. Bartók burada *ricochet*<sup>18</sup> olarak adlandırılan sağ el tekniğini kullanmıştır. Solo kemanı timpani ve trampet de benzer bir hareketle destekler. Son olarak ana temanın tekrar duyulması ile bölüm sonlanır. Somfai'ye göre "bu bölümü Bartók'un en iyi eserlerinden biri kılan sebeplerden biri, bestecinin kendisi ile aynı dönemde yaşamış dizisel müzik bestecilerine göre akışta yapacağı değişikliklerin ilkesi olarak matematiksel ve grafiksel hesaplar kullanmaması ve yenilikleri plansız olarak duyurmasıdır" (Lampert, 1994, s. 521).

Son bölüm, 3/4'lük bir dans biçiminde bir sonat allegrosu'dur. Solo kemanda sol elde ajilite, sağ elde ise hem teknik zorluklar içeren farklı bağlar hem de *cantabile* anlayışının zorlayıcı birlikteliği görülür. Bartók bu bölümde birinci bölümün temalarını dönüştürmüş, böylece yine istediği çeşitleme biçimine ulaşmıştır. Birinci bölümde kullanılan tüm temalar, üçüncü bölümde tekrar belirmekte ve gelişim bölümü bile büyük benzerlik göstermektedir. Bu iki bölümdeki tüm tema benzerlikleri Şekil 4.1.31, Şekil 4.1.32 ve Şekil 4.1.33'te gösterilmiştir. Konçertonun devamında aynı temalar farklı tonlarda sunulur.



Şekil 4.1.31 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm ve 3. Bölümün Açılış Temaları.

<sup>17</sup> Şakacı bir anlatım ile.

<sup>18</sup> Yay tel üzerinde aynı yöne doğru zıplatarak çalma tekniği.



Şekil 4.1.32 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 56. Ölçü ve 3. Bölüm, 87. Ölçü.



Şekil 4.1.33 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 73. Ölçü ve 3. Bölüm, 129. Ölçü.

527. ölçüde koda başlar. Son bölümün iki bitiş alternatifi vardır. Birincisi solo keman bittikten sonra orkestranın 22 ölçü tek başına devam ettiği bir bitıştır. Ancak Székely'nin isteği ile Bartók konçertonun solo keman ile bittiği alternatif daha bestelemiştir.

Bartók'un yazdığı özgün bitişte 594.-597. ölçülerde trombonlarda başlayan *glissando*'lar üzerine ana temayı korno ve trompetler çalar. Yaylı orkestra *tremolo*'lar ile olan eşliğine 603. ölçüye dek devam eder. 603. ölçüde yaylıların başlattığı dizisel harekete tahta üflemeli çalgılar da katılır. Solo kemanın olduğu bölüm sonunda bu diziler yaylılarda seyreltilmiştir ve tahta üflemeli çalgılar da düz sesler ile onlara eşlik etmektedir. İki bitişte de aynı olan 609. ölçüye gelindiğinde bu ölçüye değin *glissando* hareketine devam etmiş olan bakır üflemeli çalgıların düz sesler ile bariz bir bitiş akoruna girdikleri sırada 6 ölçülük bir timpani solosunun duyulması ve eserin "Bartók *pizzicatosu*" olarak adlandırılan, yaylı çalgıların tellerini *pizzicato* tekniği ile çekip tuşeye sertçe çarpmasını sağlayarak elde ettikleri metalik bir tını ile son bulmasıdır.

Solo keman ile biten final bölümünde Bartók, yaylı çalgılarda kullandığı dizisel hareketi solo kemana aktarmıştır. Ayrıca solo kemanın çaldığı küçük bir kadans olarak nitelenebilecek 593.-608. ölçüler arası da ilk yazılan orkestra solosundaki bakır üflemleri çalgıların bir yansıması gibidir. Bu benzerlik Şekil 4.1.34 ve Şekil 4.1.35'te verilen kesitlerden incelenebilir.

2 ancora più *largo* *f* *ff* *Sostenuto e largamente*

594 601 604

Şekil 4.1.34 : İkinci Keman Konçertosu, 3.Bölüm, 594. Ölçü (Solo Keman için Yazılmış Alternatif Bitiş).

*2nd "Fine" (ad lib.)*  
ancora più largo, *d. ca. 66* 594

**Şekil 4.1.35 :** İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 594. Ölçü (İlk Yazılan Orkestra Solosu).

Bartók'un zıt unsurları bir arada kullanmayı sevdiğinden önceki bölümlerde bahsedilmişti. Bu zıt kullanıma konçerto genelinde bakıldığında en dikkat çekici örnek, bölümler arasındaki metrik yapıdır. Birinci bölüm 4/4'lük, üçüncü bölüm ise 3/4'lük ölçülerde ve stabildir. Ancak Bartók, ikinci bölümde tam 39 kez ölçü birimini değiştirmiştir. Bu nedenle birinci ve üçüncü bölümler birleriyle uyumludur, ancak ikinci bölüm onlara zıt bir karakterdedir.

## 4.2. Çalışma ve Yorumla Yönelik Öneriler

Konçerto genel olarak ajilite gerektiren kromatik diziler, çift sesler, akorlar ve hızlı *staccato* gibi zor keman teknikleri içermektedir. Ajilite, çalgı çalımında hız ve çabukluk elde etmek manasına gelir. Bir değer içerisinde çalınması gereken nota sayısı artıkça ve tempo hızlandıkça çalgı çalan kişinin hızlı çalma yeteneğinin de artması gerekir. Elbette bu teknik zorluklar icracının yıllar boyunca yaptığı etüt çalışmaları

sayesinde kazandığı edinimlerle aşılabilir. Özellikle bu konçertoyu destekleyecek teknik etütler, *Otakar Sevcik*'in (1852-1934) *Keman Tekniği Okulu*'ndaki 2. ve 7. pozisyonlar arası çeşitli dizi ve arpejler içeren ikinci kitabı ile çift ses çalışmaları içeren dördüncü kitabında bulunur.<sup>19</sup>

Birinci bölümde ilk dikkat edilmesi gereken ve notada besteci tarafından işaretlenmemesine rağmen çoğunlukla tüm icralarda gözetilen şey, ilk temanın Sol telinde çalınmasıdır. İlk kez dinleyen kişi, henüz bu temanın konçertonun ana teması olduğunu bilmesede icracı bunun bilinci ile gösterişli ve dolgun bir ton ile çalmalıdır. Sol telinin üst pozisyonlarında temiz bir ton elde etmek için sağ dirseğin yüksekliği çok önemlidir. Bestecinin işaret ettiği herhangi bir *glissando* olmasa da birçok icracı icralarında pozisyon geçişleri arasında çeşitli hızlarda *glissando*'lar ile geçmektedir.



Şekil 4.2.1 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, Ana Tema.

15.-36. ölçüler arasındaki pasajda farklı bağ kombinasyonları ve *detaché* ayrımları vardır. Bu pasajda yay hızının ve yayın hangi bölgesinde çalınması gerektiğinin planlamasının yapılması pasajın akıcı duyulmasında etkili rol oynar. Öneri olarak Şekil 4.2.2 ve Şekil 4.2.3.'te görüleceği üzere özgün şekilden farklı olarak 16. ve 18. ölçülerdeki 3. ve 4. vuruşlar tamamen *legato* bağı ile işaretlenmiş ve tarafımcı öyle yorumlanmıştır. 15. ölçünün sonunda yayın alt yarısına gelinmelidir, böylece 16. ölçünün başı alt yarıda, son iki vuruş ise alt yarıdan uca kadar çalınabilir. Bunun tam tersi ise 17. ve 18. ölçülerde uygulanmalıdır. 17 ve 18. ölçüler uç-orta yarıda olmalı son iki vuruş ise tüm yay ile köke gelinerek uygulanmalıdır.

<sup>19</sup> Op. 1 Book 2, No. 8-9-10-18-26 vb.; Op. 1 Book 4 No.1-2-6-7 vb.



Şekil 4.2.2 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 15.-22. Ölçüler.

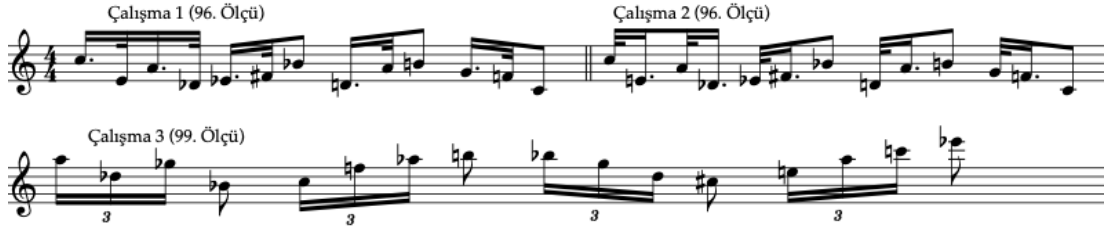


Şekil 4.2.3 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 22.-27. Ölçüler.

Keman repertuarında sıkça karşımıza çıkmayan beşleme ritimlerin çokça görüldüğü bölümde bu ritmik kalıbı içeren pasajlar beşinci notaya aksan yapılarak çalışılabilir. Bu çalışma sayesinde ritim hızlı çalınırken aynı anda eşit çalınabilmesi sağlanmış olur. 96.-104. ölçüler arasındaki hızlı kesitte iki bağlı ters çevrilme ile ezgi dönüşümü sağlanan bu pasajda yine tempo içerisinde eşit çalmak zordur. Bu pasajdaki 16'lıkların farklı ritmik kalıplar kullanılarak çalışılması, asıl pasajı daha zorlaştırmak yöntemiyle öğrenilmiş olacağından eşit 16'lıklar çalmak kolaylaşacaktır. Aynı çalışma pasajın ikinci gelişini olan 284-294. ölçüler arasında da uygulanabilir.



Şekil 4.2.4 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 96.-101. Ölçüler.



Şekil 4.2.5 : Şekil 4.2.4 için Çalışma Yöntemi.

247.-280. ölçüler arasındaki cümlelerde hızlı-yavaş-hızlı-yavaş kombinasyon kullanılmıştır. Yavaş cümlelerin bitiminde hızlı cümle başlarken Sol teli birinci pozisyondan Mi telinin 4. pozisyon sonrası farklı üst pozisyonlara atlamalar vardır. Burada doğru notayı bulma hedefli sadece geçiş çalışması yapılması önerilir.



Şekil 4.2.6 : İkinci Keman Konçertosu, Sırasıyla 1. Bölüm, 258., 261., 267. Ölçüler.



Şekil 4.2.7 : Şekil 4.2.6 için Çalışma Yöntemi.

XX. yüzyıl eserlerinde karşımıza çıkan çeyrek ton kullanımıyla ilk kez kadansta karşılaşırız. Burada besteci işaretlediği notaları yazılmış olana göre daha tiz ya da pes olarak oklarla işaretlemiştir.



Şekil 4.2.8 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 303.-306. Ölçüler.

328.-329. ölçülerde gelen akorlarda dikkat edilmesi gereken, aynı bağ içinde olan iki akorun nasıl kırılacağı ve iterek yay ile çalınan akorlardır. Elbette bir akoru çekerek çalmaktaki kolaylık kökteki ağırlığın ve basıncın daha doğal ve rahat ayarlanabilir olmasıdır. Ancak iterek yay ile akor çalınırken yayında ucundaki basıncı ayarlamak ve düzgün ses çıkarmak zorlaşır. Bu akorların her yay ayrımında dur-teli kavra-çal tekniği ile yavaş çalışılması gereklidir. Ayrıca yine akorlar bölünerek pozisyon geçişleri ve entonasyon çalışılabilir.



Şekil 4.2.9 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 328.-329. Ölçüler.



Şekil 4.2.10 : Şekil 4.2.9 için Çalışma Yöntemi.

Bölümün sonunda temponun çok hızlı olması gerektiğinden bölüm boyunca çalmanın en güç olduğunu kesitlerden biri, kodadır. Burada farklı bağ teknikleri ve altılı çift sesler hem de ardışık akorlar vardır. Bağlı pasajlarda daha önce benzer pasajlar için gösterilen ritim çalışmaları yapılabilir. 368-372. ölçüler arasındaki altılı çift seslerin ise kendi içlerinde aralık ilişkileri incelenmeli ve çalışırken bu göz önünde bulundurulmalıdır.





Şekil 4.2.11 : İkinci Keman Konçertosu, 1. Bölüm, 368.-374. Ölçüler.



Şekil 4.2.12 : Şekil 4.2.12 için Çalışma Yöntemi.

İkinci bölüm orta tempoda *legato* bir ezgi ile başlar. Bu bölümün ilk zor pasajı 43. ölçüde başlayan ve 58. ölçüye kadar devam eden çift sesli kesittir. Burada değişen ölçü birimlerini sayma güçlüğüne, hızlı tempoda devamlı değişen aralıklar ise icra zorluğuna sebep olmaktadır. Bu pasaj üç parçaya bölünerek metronom ile tempoyu yavaştan hızlıya arttırmak yöntemiyle öğrenilebilir. Ayrıca bu bölümü Bartók *ruvido*, yani kaba olarak betimlemiş ve *au talon*, yani yayın kökünde yapılmasını istemiştir.

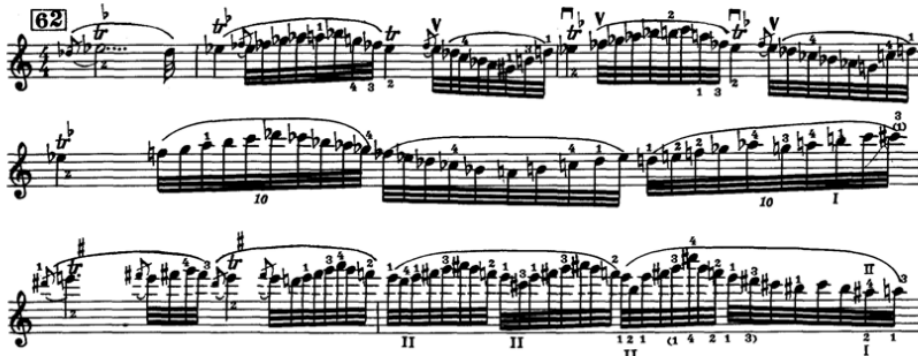


Şekil 4.2.13 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 43.- 49. Ölçüler.



Şekil 4.2.14 : Şekil 4.2.13 için Çalışma Yöntemi.

Bu pasajdan sonra uzun notaların bağlandığı kromatik dizilerden oluşan bir kesit gelir ki bu da bölümün ikinci zor pasajıdır. Burada çalışırken bu dizileri yine sadece nota olarak düşünmemek; her notanın arasındaki yarım ya da bir perde aralığını öğrenmek akıcı çalmaya yardımcı olacaktır.



Şekil 4.2.15 : İkinci Keman Konçertosu, 2. Bölüm, 62.-67. Ölçüler.

Üçüncü bölüm hızlı ve kıvrak bir dans karakterine sahip olduğu için icracı sağ ve sol el ajilitesi anlamında zorluk çekecektir. Açılış teması bu kez bestecinin de nitelediği şekilde tamamen sol telinde çalınır. Burada hızlı pozisyon geçişlerinde doğru entonasyonu sağlamak zordur. Bu cümle yine değişken ritmik yapılarla çalışılabilir. Bu şekilde her seferinde pozisyon farklı bir tempoda değiştirildiğinden özgün versiyona dönüldüğünde çalım kolaylaşır.



Şekil 4.2.16 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 5. -11. Ölçüler.



Şekil 4.2.17 : Şekil 4.2.16 için Çalışma Yöntemi.

Hız ve süreklilik anlamında icracıyı zorlayan konu örneğin 51.-54. ölçüler arasında olduğu gibi üçlemelerin kısa aralıklarda farklı bağ kombinasyonları ile ortaya çıktığı anlardır. Bu pasajlarda yay planlaması çok önemlidir. Alt yarıya inmeden orta-üst yarı arasında çalmak hem nüans hem de artikülasyon açısından iyi olacaktır. Bu gibi pasajlarda yay değişimleri her zaman ana vuruşlarla birlikte olmamaktadır. Bu gibi hızlı pasajlar için eserde yazılı metronomun en az yarı temposunda metronom ile çalışmaya başlamak, her seferinde beş tempo arttırarak pasajları tekrar etmek ve bu şekilde istenen tempoya gelmek iyi bir çalışma önerisidir.



Şekil 4.2.18 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 31.-34. Ölçüler.

219. ölçüye gelindiğinde karşımıza çıkan beşli ve altılı çift sesler ile akorların aynı zamanda pozisyon geçişleri ile ilerlemesi teknik bir zorluktur. Bu pasaj önce akorlar olarak düşünülüp sonrasında çift seslerle ancak her pozisyon değişimi öncesinde dur-hazırla-çal kombinasyonu ile çalışılabilir.



Şekil 4.2.19 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 228.-231. Ölçüler.



Şekil 4.2.20 : Şekil 4.2.19 için Çalışma Yöntemi.

517. ölçüde karşımıza çıkan küçük bir kadans niteliğindeki bu tek ölçülek diziler için çalışma yöntemi yavaş tempoda yine farklı ritimler, farklı notalarda duraklama, üçlü/dörtlü/beşli gibi farklı gruplamalar ile çalışmak hızlı çalmayı kolaylaştıracaktır.



Şekil 4.2.21 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, Kadans Kesiti.

Yine zor bir pasaj olarak beşli çift seslerin hızlı bir çıkıcı dizide kullanıldığı 584-589. ölçüler arası gösterilebilir. Beşli çalarken çalışmanın önemi dışında çalgının köprüsünde tellerin yerleşimi ve tuşedeki aralıkları da çok önemlidir. Bu oran doğru olmazsa beşlilerin doğru entonasyonda tutması için doğru parmak pozisyonunu bulmak çok zorlaşabilir.



Şekil 4.2.22 : İkinci Keman Konçertosu, 3. Bölüm, 589-591. Ölçüler.

## 5. SONUÇ

“Béla Bartók’un *İkinci Keman Konçertosu*: Tarihsel Yeri, Önemi ve İcra Yönelik Öneriler” başlıklı bu eser metni, anlaşılması güç olarak düşünülen müzik dili sebebiyle uzun yıllar dinleyici hatta belki de icracı tarafından çekinceyle yaklaşılmış Bartók’a bir adım yaklaşmak ve kendisini daha iyi anlamak amacıyla yazılan bir metin niteliğindedir.

Bartók’un *İkinci Keman Konçertosu*, Türkiye’de konser salonlarında sıklıkla seslendirilen bir eser değildir. Aynı şekilde konservatuvarlarda da keman repertuarında çağdaş konçertolar arasında ilk tercih edilen konçerto olmadığı da bir gerçektir. Ancak tüm bu araştırmalarım ve konçertoyu repertuarıma almanın ışığında bunun sebepleri olarak şu gözlemleri edindim: Bartók’un müziğinin anlamlandırılması ve kimi zaman dinleyici için zor olarak görülmesi harici, icrasında eseri öğrenme güçlüğü, genel teknik ve müzikal yorum yeteneğinin ötesinde farklı bir virtüözite ve iç enerji gerektirmesi başlıca nedenler arasında sayılabilir.

Ancak ortaya çıkan sonuç şudur ki, Bartók yalnızca bir besteci değil, aynı zamanda müzik araştırmacısı kimliği sayesinde sahip olduğu birikimin ötesinde bir müzik insanıdır ve eserleri, böylesi bir müzik insanının ürünleridir. Benim de amacım bu eser metni ile konçertoyu öğrenmek isteyen kişilerin Bartók hakkında kısa ve öz bilgi edinmelerini sağlayarak esere yaklaşılmasını kolaylaştırmak olmuştur. Kendisi hakkında yapılacak farklı çalışmalar ile müziğinin ülkemizde çok daha ilgi kazanacağını düşünmekteyim.

## KAYNAKÇA

- BARTÓK, B. (1921). Selbstbiographie. *Musikblätter des Anbruch*, 87-90.
- COOPER, D. (1998, Mart). *The Unfolding of Tonality in the Music of Béla Bartók. Music Analysis, Vol. 17, No. 1.*
- DEMÉNY, J. (1971). *Béla Bartók Letters*. London: Faber and Faber.
- GILLIELS, M. (1994). *The Bartók Companion*. Portland: Amadeus Press.
- KENNESON, C. (1994). *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland: Amadeus Press.
- KIM, S. J. (2016). *The Violin Concerti Of Béla Bartók*. Houston: Rice University.
- LAMPERT, V. (1993). *The Bartók Companion*. Portland: Amadeus Press.
- MİMAROĞLU, İ. (2006). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- NAGY, A. J. (1992). *"Béla Bartók's Violin Concerto No. 2: An analysis of the creative and compositional process through a study of the manuscripts"*. City University of New York.
- RITCHIE, A. D. (1986). *The Influence of Folk Music in Three Works by Béla Bartók: Sonata No. 1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for piano, and 'Contrast' for violin, clarinet and piano*. University of Canterbury.
- SADIE, S., & TYRRELL, J. (1980). *The New Grove Dictionary of Musicians*. Oxford University Press.
- SCHNEIDER, D. (2004). *Bartok, Hungary and The Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. University of California Press.
- SCHOENBERT, H. (2020). *Büyük Besteciler*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- SOMFAI, L. (1996). *Béla Bartók Composition, Concepts and Autograph Sources*. University of California Press
- ŞENEL, S. (2010). *Béla Bartók Panel Bildirileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

URL:

existingunironically. (2020). <https://existingunironically.blog/2020/06/04/analysis-of-bartoks-violin-concerto-no-2-mvmt-1/> adresinden alındı

*Hollywood Bowl*. (tarih yok). Hollywood Bowl:

<https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/4564/violin-concerto-no-2>  
adresinden alındı

## ÖZGEÇMİŞ

Banu Selin Aşan, keman eğitimine başladığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Çiğdem İyicil'in öğrencisi olarak 2012 yılında onur derecesi ile lisans, 2016 yılında Yüksek Lisans mezunu oldu. Aynı yıl Hochschule für Musik und Theater Hamburg'ta Prof. Niklas Schmidt ile Oda Müziği dalında yüksek lisans çalışmalarını tamamladı. 2008 yılında Gülden Turalı Keman Yarışması'nda ikincilik ödülünü ve yine aynı yıl Türk Eğitim Vakfı'nın yurt içi için sanat dalında ilk defa olarak verilen Üstün Başarı Bursu'nu almaya hak kazandı.

Prof. Bernard Hartog, Prof. Bohuslav Matousek, Domenico Nordio, Prof. Lukas David, Janusz Wawrowski'nin keman, Prof. Arnold Steinhardt, Prof. Eberhard Feltz, Itamar Golan, Prof. Juhani Lagerspetz, Prof. Matthias Lingenfelder, Prof. Michel Lethiec, Prof. Ralf Gothoni, Yuri Bashmet ve Auryn Quartet'in oda müziği ustalık sınıflarına katıldı.

2008 Miam Genç Besteciler Şenliği'nde İdil Özkan'ın "Deranged" isimli keman-piyano müziğinin ilk seslendirilişini gerçekleştirdi. 2011 yılından bu yana Türkiye, Almanya, Avusturya ve Uganda'da solo ve oda müziği konserleri verdi. 2020-2021 sezonunda Klasik Keyifler'in düzenlediği Beethoven 250 Dijital Festivali'nde yer aldı. Aynı yıl viyolonsel sanatçısı Gözde Yaşar ile kaydettikleri "Maurice Ravel ve Erwin Schulhoff'un Keman ve Viyolonsel için Sonatlar" albümü Match Muzik etiketi ile yayınlandı.

Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası üyesi olan Banu Selin Aşan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda keman ve oda müziği dersleri vermekte ve kariyerine solo ve oda müziği konserleri vererek devam etmektedir.