

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**FOLKLORİK İCRA PRATİKLERİ VE
GELENEKSEL MÜZİK REPERTUVARLARI
ÜZERİNDEN KEMANIN MÜZİKAL
İKONOĞRAFİSİ: 20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE
KEMANA ATFEDİLEN FOLKLORİK
KİMLİKLER**

**BURAK EKER
16740010**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. HAKKI ALPER MARAL**

**İSTANBUL
2020**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**FOLKLORİK İCRA PRATİKLERİ VE
GELENEKSEL MÜZİK REPERTUVARLARI
ÜZERİNDEN KEMANIN MÜZİKAL
İKONOĞRAFİSİ: 20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE
KEMANA ATFEDİLEN FOLKLORİK
KİMLİKLER**

**BURAK EKER
16740010
ORCID NO: 0000-0001-5337-2404**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. HAKKI ALPER MARAL**

**İSTANBUL
2020**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**FOLKLORİK İCRA PRATİKLERİ VE
GELENEKSEL MÜZİK REPERTUVARLARI
ÜZERİNDEN KEMANIN MÜZİKAL
İKONOĞRAFİSİ: 20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE
KEMANA ATFDİLEN FOLKLORİK
KİMLİKLER**

**BURAK EKER
16740010**

Tezin Savunulduğu Tarih: 30.12.2020

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL	
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Turan SAĞER	
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Aytekin ALBUZ	
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Arda EDEN	
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Ayrin ERSÖZ	

**İSTANBUL
Aralık 2020**

ÖZ

FOLKLORİK İCRA PRATİKLERİ VE GELENEKSEL MÜZİK REPERTUVARLARI ÜZERİNDEN KEMANIN MÜZİKAL İKONOĞRAFİSİ: 20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE KEMANA ATFEDİLEN FOLKLORİK KİMLİKLER

Burak Eker

Aralık, 2020

Bu çalışmada, 20. yüzyıl içinde bestelenmiş keman eserlerinde kullanılan folklorik materyallerin saptanması, kullanılan materyallerin enstrümana nasıl yansıtıldığına kemana geleneksel müzik repertuarı ölçüsünde karşılaştırılarak belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda folklorik materyallerin kullanımı, eserlere yansıtılış biçimiyle değerlendirilmesi ve enstrümanın bahsedilen çağ içindeki tınsal evriminin saptanması sağlanmıştır.

İlgili literatürde folklorik temelli bakış açısıyla eserlerin değerlendirilmesi durumunu yansıtan kapsam bakımından sınırlı sayıda çalışma bulunduğundan, alanda yapılan bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir. 20. yüzyıl keman literatürünün folklorik icra pratikleri bağlamında incelendiği bu araştırma betimsel modele dayalı olup nitel araştırma tekniklerinden durum çalışmasına örnektir. Doküman analizi yöntemi kullanılarak ilgili alan yazın taranmış, tarama sonucunda konu ile ilgili elde edilen eserlerin notalarının incelenmesi yapılmıştır. Araştırmanın evreni, 20. yüzyıl Avrupa müziğindeki keman literatürüdür. Seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yöntemi kullanılarak örneklem grubu belirlenmiş olup; çalışmada betimsel araştırma modeli temelinde ilişkisel etnografi deseni kullanılmıştır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda sonuç olarak “Ulus-Devlet” modeli benimsenen ülkelerdeki halk müziği ile ilgili çalışmaların benzer şekilde gelişim gösterdiği, halk müziklerinde saptanan karakteristik özelliklerden bir bölümünün, uzak coğrafyalar da dahil olmak üzere farklı bölgelerde ortaklaşa kullanıldığı/deneyimlendiği görülmüştür. İcra alanı bakımından oldukça geniş bir coğrafyada çalınan bir çalgı olarak kemana, Orta Avrupa müziği gelenekleri içindeki konumu itibarıyla özellikle klasisizmin grameri üzerine kurulu, romantik dönemde pekişen davranış kalıplarıyla teknik ve söylemsel konumunu kazandığı görülmektedir. 20. yüzyıldaki folklorizm hareketleri doğrultusunda halk müziği elementlerinin de bestelenen eserlerde kullanılmasıyla birlikte, hem klasik hem de halk müziği olmak üzere her iki alanda da popüler hale gelerek müzikal anlatımın ortak paydasında konumlandırılan bir çalgı olarak değer görmüştür. Bu dönemdeki eserler incelendiğinde, çalgının genel itibarıyla bestelenen bu yönlü eserlerde, teknik göstergeleri kullanmanın haricinde belirli karakterleri yansıtarak halk müziklerinin karakteristik niteliklerini ve bunlara koşut kimlik imgelerini betimlediği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl Müziği, Keman, Folklorik Kimlik, İkonografi.

ABSTRACT

MUSICAL ICONOGRAPHY OF VIOLIN THROUGH FOLKLORIC PERFORMANCE PRACTICES AND TRADITIONAL MUSIC REPERTOIRES: FOLKLORIC IDENTITIES ATTRIBUTED TO VIOLIN IN 20TH CENTURY MUSIC

**Burak Eker
December, 2019**

In this study, it is aimed to determine the folkloric materials used in violin works composed in the 20th century, and to determine how the materials used are reflected on the instrument by comparing the violin's traditional music repertoire. For this purpose, the use of folkloric materials, the evaluation of the way they are reflected in the works, and the determination of the tonal evolution of the instrument in the said era were provided.

Since there are a limited number of studies in the relevant literature reflecting the status of evaluating the works from a folkloric point of view, it is considered that this study is important. This research, which examines the 20th century violin literature in the context of folkloric performance practices, is based on a descriptive model and is an example of a case study from qualitative research techniques. The literature on the subject was scanned using the document analysis method, and the notes of the works related to the subject were examined. The universe of research is the violin literature in 20th century European music. The sample group was determined by using purposeful sampling method, which is one of the non-random sampling methods. In the study, the relational ethnographic design was used on the basis of the descriptive research model.

In line with the findings obtained, it was concluded that studies on folk music in countries where the "Nation-State" model was adopted developed similarly, and some of the characteristic features found in folk music were used/experienced in different regions, including distant geographies. It is seen that the violin, as an instrument played in a wide geography in terms of performance, gained its technical and discursive position with its behavioral patterns that were based on the grammar of classicism, especially in the Central European music traditions, and reinforced in the romantic period. In line with the folklorism movements in the 20th century, with the use of folk music elements in the compositions, it became popular in both classical and folk music, and it was valued as an instrument positioned on the common ground of musical expression. When the works of this period were examined, it was determined that the instrument depicted the characteristic qualities of folk music and the identity images parallel to them by reflecting certain characters in these oriented works, in addition to using technical indicators.

Keywords: 20th Century Music, Violin, Folkloric Identity, Iconography.

ÖN SÖZ

20. yüzyılda yaşanan savaşların sonucunda, sadece devlet yapıları ve bu devletlerin egemen oldukları alanlar etkilenmemiş, belirli görüşler çerçevesinde öne sürülen bazı tezler üzerinden geliştirilen birtakım politikalarla insan yaşamı da etkilenmiştir. İnsanların yaşayış biçimlerinin bölgesel nitelikli değerlendirmelere tabi tutulduğu bu dönem içinde kültürel anlamda bazı tasarım unsurlarının ortaya çıktığı görülmüştür. Bahsedilen unsurların ve bu unsurları meydana getiren argümanların temellendirilmesi hususunda, folklor ve ona bağlı şubeler araçsallaştırılmıştır. Bu araçlardan biri olarak halk müziği, “Ulus-Devlet” olma yolunda çaba gösteren milletlere rehberlik ederek, kültürel farklılığın ortaya konulmasına vesile olmuştur. Farklı birçok akım üzerinden gelişen ve dönüşen müzik tasarımı da yaşanan bu değişimlerden etkilenmiştir. Çok sayıda besteci, halk müziği ile ilgili çalışmalar yapmış, halk müziğinin karakteristik özelliklerini bestelerinde müzikal bir gereç olarak kullanmıştır.

Başlangıçta folklorik bir çalgı olarak icra edilen keman, Avrupa müziği geleneği içinde seçkin müzisyenler sayesinde ön plana çıkmıştır. Romantik dönemle birlikte bu çalgı için bestelenen eserlerin getirisi olarak teknik gelişimin yanı sıra, çalgı üzerinden sağlanan tınısal ve ifadesel aktarımın çeşitlilik kazandığı görülmüştür. Bu ortam içinde tekrar öz nokta itibarıyla halk müziği karakterinin yansıtıldığı eserler, kemanın yaygın bir çalgı olmasıyla, kültürel karakteristiği ortaya koyması bakımından millî bir kimlik yaratımı hususunda çalgı için bestelenen eserlere ilham kaynağı olmuştur.

Bu çalışmada esas itibarıyla tarihi süreç, yukarıda bahsedilen temalar üzerinden aktarılmıştır. Araştırma konusunun belirlenmesi ve oluşmasında desteklerini esirgemeyen ve her aşamasında görüş ve düşünceleriyle katkı sağlayan değerli danışmanım Prof. Dr. H. Alper MARAL’a, araştırmanın şekillenmesi ve ilerlemesi boyutlarında değerli görüşleriyle destek veren Tez İzleme Komitesi üyeleri Doç. Dr. Arda EDEN ve Doç. Eylem ARICA’ya, çalışmanın işleyiş süreci içinde incelenmesi gereken ülke ve bestecilerin belirlenmesi hususunda görüşleriyle yol gösteren Prof. Géza SZILVAY’a, Litvanya bölümünün şekillenmesinde rehberlik eden Prof. Audronė ŽIGAITYTĖ-NEKROŠIENĖ’ye teşekkürü borç bilirim.

Hayatımın şekillenmesinde emeği geçen ve bana örnek olan başta değerli öğretmenim Cem TARIM olmak üzere tüm öğretmenlerime, yaşamım boyunca verdiğim bütün kararlarda beni destekleyerek yanımda olan anneme ve babama, doktora süreci boyunca beni her anlamda destekleyen ve bana ilham veren eşim Dr. Tuğba ÇAĞLAK EKER’e, bu süreçte dünyaya gelerek hayatıma anlam veren canım kızım Pelin’e ve sevgili aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Aralık, 2020

Burak Eker

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Amaç, Önem ve Hedef.....	2
1.3. Sayıtlar.....	3
1.4. Sınırlılıklar	3
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	5
3. YÖNTEM	13
3.1. Araştırma Modeli	13
3.2. Evren ve Örneklem	13
3.3. Veri Toplama Araçları	14
3.4. Veri Değerlendirme Teknikleri.....	15
4. BULGULAR	17
4.1. Macar Müziği.....	17
4.1.1. Macar Halk Müziği.....	24
4.1.2. Karakteristik Özellikler.....	26
4.1.3. Béla Bartók	31
4.1.3.1. 2 Numaralı Keman Konçertosu - Hegedüverseny, 2.	37
4.1.3.2. Rapsodi	42
4.1.3.3. İki Keman için 44 Duo - 44 Duó két Hegedűre	47
4.1.3.4. Romen Halk Dansları - Román népi táncok	66
4.1.3.5. Macar Halk Ezgileri - Magyar Népdalok	70
4.1.4. Zoltán Kodály	74
4.1.4.1. Keman ve Viyolonsel için Duo - Duó, Op. 7.....	77
4.2. Finlandiya Müziği.....	80
4.2.1. Finlandiya Halk Müziği	83

4.2.2. Karakteristik Özellikler.....	89
4.2.3. Jean Sibelius	93
4.2.3.1. Keman Konçertosu - Viulukonsertto, Op. 47	97
4.3. Çek Müziği	102
4.3.1. Çek Halk Müziği.....	106
4.3.2. Karakteristik Özellikler.....	108
4.3.3. Leoš Janáček.....	114
4.3.3.1. Keman Sonatı - Sonáta pro housle a klavír, JW VII/7.....	118
4.4. Polonya Müziği.....	122
4.4.1. Polonya Halk Müziği	129
4.4.2. Karakteristik Özellikler.....	135
4.4.3. Karol Maciej Szymanowski.....	140
4.4.3.1. 2 Numaralı Keman Konçertosu - II Koncert Skrzypcowy, Op. 61. 146	
4.5. Estonya Müziği	151
4.5.1. Estonya Halk Müziği	158
4.5.2. Karakteristik Özellikler.....	164
4.5.3. Heino Eller.....	169
4.5.3.1. Keman Konçertosu - Viiulikontsert h-moll	173
4.6. Letonya Müziği.....	180
4.6.1. Letonya Halk Müziği	187
4.6.2. Karakteristik Özellikler.....	190
4.6.3. Jāzeps Vītols	193
4.6.3.1. Letonya Halk Şarkıları Fantezisi - Fantāzija vijolei par latviešu tautasdziesmām, Op. 42	197
4.7. Litvanya Müziği.....	202
4.7.1. Litvanya Halk Müziği.....	208
4.7.2. Karakteristik Özellikler.....	213
4.7.3. Juozas Gruodis.....	217
4.7.3.1. Keman Sonatı - Sonata smuikui ir fortepijonui	219
4.8. Türk Müziği	223
4.8.1. Türk Halk Müziği	234
4.8.2. Karakteristik Özellikler.....	242
4.8.3. Ahmed Adnan Saygun	252
4.8.3.1. Keman Sonatı, Sonata, Op. 20.....	260
4.8.3.2. Keman ve Piyano Süiti Demet, Op. 33	263
4.8.3.3. Solo Keman için Partita – Partita for Violin Solo, Op. 36.....	268
4.8.3.4. Keman Konçertosu – Violin Concerto, Op. 44.....	272

4.8.4. Ulvi Cemal Erkin	275
4.8.4.1. Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü – Lullaby, Improvisation, Zeybek Air	280
4.8.4.2. Keman Konçertosu	283
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	289
KAYNAKÇA	300
EKLER	324
Ek 1. Temel Diskografi.....	324
Ek 2. “Töresel Musiki” Ezgileri Düzenlemesi.....	326
ÖZGEÇMİŞ	332

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Örneklem Grubu	14
Şekil 2: A rátóti legények Halk Müziği Örneği	27
Şekil 3: Árva madár mit keseregsz Halk Müziği Örneği	27
Şekil 4: A malomnak nincsen köve Halk Müziği Örneği	27
Şekil 5: A visnyai vár völgyében Halk Müziği Örneği	28
Şekil 6: Deres már a határ Halk Müziği Örneği.....	28
Şekil 7: Bonchidai menyecskék Halk Müziği Örneği	28
Şekil 8: Zúg az erdő, zúg a mező, vajon ki zúgatja? Halk Müziği Örneği.....	29
Şekil 9: Édesanyám is Volt Nékem Halk Müziği Örneği	29
Şekil 10: Ablakomba besütött a holdvilág Halk Müziği Örneği	29
Şekil 11: Csak csak csak az esik nékem keservesen Halk Müziği Örneği.....	29
Şekil 12: Este van már, csillag van az égen Halk Müziği Örneği	30
Şekil 13: Csinom Palkó Halk Müziği Örneği.....	30
Şekil 14: Erdő mellett nem jó lakni Halk Müziği Örneği	30
Şekil 15: Aj, sirass édesanyám Halk Müziği Örneği.....	31
Şekil 16: Bartók 1907'de Slovakia'da Derleme Çalışması Yaparken.....	33
Şekil 17: Bartók Macar Halk Müziği Çalgısı Tekerő Çalarken.	34
Şekil 18: Bartók 1908'de Macar Halk Müziği Çalgısı Dunántúli Furulyák Çalarken	34
Şekil 19: Bartók 1932'de Kahire Arap Müziği Konferansında Paul Hindemith'le Birlikte.....	35
Şekil 20: Bartók Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'le Adana'da Tamburacı Osman Pehlivan'la Birlikte	36
Şekil 21: Bartók İkinci Keman Konçertosu Açılış Teması	38
Şekil 22: Dance of Marosszék Macar Halk Müziği Örneği Transilvanya Bölgesi Çıgan Keman İcrası Örneği.....	38
Şekil 23: Bartók İkinci Keman Konçertosu Açılış Teması Varyantı	38
Şekil 24: Bartók İkinci Keman Konçertosu Çeyrek Ton Kullanımı	39
Şekil 25: Bartók İkinci Keman Konçertosu Ezgis Örneği	39
Şekil 26: Bartók İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölüm Giriş Teması	40
Şekil 27: Bartók İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölüm Giriş Teması Orkestra Ezgi Tekrarı.....	40
Şekil 28: Bartók İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölüm Bitiş Teması.....	40
Şekil 29: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Başlangıç Teması.....	41
Şekil 30: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm İkinci Tema.....	41
Şekil 31: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Orkestra Teması.....	41
Şekil 32: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Orkestra Tema Tekrarı Çeşitlemesi	42
Şekil 33: Bartók Birinci Rapsodi I. Bölüm Lassú Keman Solosu Ezgi I.....	43
Şekil 34: Bartók Birinci Rapsodi I. Bölüm Lassú Keman Solosu Ezgi II.....	43

Şekil 35: Bartók Birinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi I	44
Şekil 36: Bartók Birinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi II.....	44
Şekil 37: Bartók İkinci Rapsodi I. Bölüm (Lassú) Keman Solosu Ezgi I.....	45
Şekil 38: Bartók İkinci Rapsodi I. Bölüm Lassú Keman Solosu Ezgi II	45
Şekil 39: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi I.....	46
Şekil 40: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi II	46
Şekil 41: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi III	46
Şekil 42: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi IV	47
Şekil 43: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi V	47
Şekil 44: Bartók İki Keman için 44 Duo No.1 Párosító	49
Şekil 45: Bartók İki Keman için 44 Duo No.2 Kalamajkó	50
Şekil 46: Bartók İki Keman için 44 Duo No.3 Menuetto.....	50
Şekil 47: Bartók İki Keman için 44 Duo No.5 Tót Nóta.....	50
Şekil 48: Bartók İki Keman için 44 Duo No.6 Magyar Nóta.....	51
Şekil 49: Bartók İki Keman için 44 Duo No.7 Oláh Nóta	51
Şekil 50: Bartók İki Keman için 44 Duo No.8 Tót Nóta.....	52
Şekil 51: Bartók İki Keman için 44 Duo No.9 Játék.....	52
Şekil 52: Bartók İki Keman için 44 Duo No.10 Rutén Nóta.....	53
Şekil 53: Bartók İki Keman için 44 Duo No.11 Gyermekekrengetéskor	53
Şekil 54: Bartók İki Keman için 44 Duo No.14 Párnás Tánc	54
Şekil 55: Bartók İki Keman için 44 Duo No.15 Kátonanóta.....	54
Şekil 56: Bartók İki Keman için 44 Duo No.16 Burleszk.....	55
Şekil 57: Bartók İki Keman için 44 Duo No.16 Burleszk.....	55
Şekil 58: Bartók İki Keman için 44 Duo No.17 Menetelő Nóta	55
Şekil 59: Bartók İki Keman için 44 Duo No.18 Menetelő Nóta	56
Şekil 60: Bartók İki Keman için 44 Duo No.20 Dal	56
Şekil 61: Bartók İki Keman için 44 Duo No.23 Menyasszony Búcsúztató	57
Şekil 62: Bartók İki Keman için 44 Duo No.25 Magyar Nóta.....	57
Şekil 63: Bartók İki Keman için 44 Duo No.28 Bánkódás	58
Şekil 64: Bartók İki Keman için 44 Duo No.30 Ujévköszöntő.....	58
Şekil 65: Bartók İki Keman için 44 Duo No.31 Ujévköszöntő.....	58
Şekil 66: Bartók İki Keman için 44 Duo No.32 Máramarosi Tánc.....	59
Şekil 67: Bartók İki Keman için 44 Duo No.33 Aratáskor	60
Şekil 68: Bartók İki Keman için 44 Duo No.34 Számláló Nóta	60
Şekil 69: Bartók İki Keman için 44 Duo No.35 Rutén Kolomejka.....	61
Şekil 70: Bartók İki Keman için 44 Duo No.36 Szól A Duda	61
Şekil 71: Bartók İki Keman için 44 Duo No.37 Prelüidium És Kánon.....	62
Şekil 72: Bartók İki Keman için 44 Duo No.38 Forgatós	62
Şekil 73: Bartók İki Keman için 44 Duo No.39	63
Şekil 74: Bartók İki Keman için 44 Duo No.40 Oláh Tánc	63
Şekil 75: Bartók İki Keman için 44 Duo No.42 Arab Dal	64
Şekil 76: Bartók İki Keman için 44 Duo No.43 Pizzicato	64
Şekil 77: Bartók İki Keman için 44 Duo No.44 Erdélyi Tánc	65
Şekil 78: Bartók Romen Halk Dansları I. Dans Bot tánc veya Jocul cu bâtä I. Ezgi	67
Şekil 79: Bartók Romen Halk Dansları I. Dans Bot tánc veya Jocul cu bâtä II. Ezgi.....	68
Şekil 80: Bartók Romen Halk Dansları II. Dans Brául	68
Şekil 81: Bartók Romen Halk Dansları III. Dans Topogó veya Pe loc.....	68
Şekil 82: Bartók Romen Halk Dansları IV. Dans Bucsumí tánc veya Buciumeana.	69

Şekil 83: Bartók Romen Halk Dansları V. Dans Román polka veya Poarga Românească.....	69
Şekil 84: Bartók Romen Halk Dansları VI. Dans I. Ezgi Aprózó veya Măruntel.....	70
Şekil 85: Bartók Romen Halk Dansları VI. Dans II. Ezgi Aprózó veya Măruntel ...	70
Şekil 86: Macar Halk Ezgileri Eserinin Sıralama Bakımından Değişimi	71
Şekil 87: Bartók Macar Halk Ezgileri I. Bölüm Parlando.....	72
Şekil 88: Bartók Macar Ezgileri Andante non molto	72
Şekil 89: Bartók Macar Ezgileri I. Bölüm Allegro Vivace	72
Şekil 90: Bartók Macar Ezgileri II. Bölüm Andante sostenuto.....	73
Şekil 91: Bartók Macar Ezgileri II. Bölüm Allegro	73
Şekil 92: Bartók Macar Ezgileri III. Bölüm Andante	74
Şekil 93: Bartók Macar Ezgileri III. Bölüm Poco Vivace.....	74
Şekil 94: Kodály Çocuk Korosunu Yönetirken, 1966.....	76
Şekil 95: Kodály cimbalom İcracısı Gilbert Webster ile Hary Janos Süiti Provasında, 1960.....	76
Şekil 96: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo I. Bölüm Ezgisi La Eksenli Pentatonik Ezgi	78
Şekil 97: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo II. Bölüm Ezgisi.....	78
Şekil 98: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Keman Solosu.....	79
Şekil 99: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Halk Ezgisi	79
Şekil 100: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Halk Ezgisi	79
Şekil 101: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Halk Ezgisi Sequenza	80
Şekil 102: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Meno mosso.....	80
Şekil 103: Karl Anders Ekman'ın Väinämöinen ve Kantelesi Eskizi, 1854.....	82
Şekil 104: Otto Andersson'un 1912 Yılındaki Derleme Çalışmasından.....	87
Şekil 105: Karelya'nın Suistamo Bölgesinden Timo Lipitsä ve Kendi Yaptığı Kanteleler, 1936.....	87
Şekil 106: Fin Halk Müziği Yaylı Çalgısı Jouhikko, 1916.	88
Şekil 107: Kuulin aanen Halk Ezgisi	90
Şekil 108: Voi minua poika raukkaa Halk Ezgisi (Merikanto, 1910).....	90
Şekil 109: Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi.....	91
Şekil 110: Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi.....	91
Şekil 111: Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi.....	91
Şekil 112: Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi.....	91
Şekil 113: Tuoltapa näkyy Fin Halk Şarkısı Örneği	92
Şekil 114: Voi niitä tunteja tuhansia Fin Halk Şarkısı Örneği	92
Şekil 115: Vainamoisen kanteleensoitto Fin Halk Şarkısı Örneği	92
Şekil 116: Runosävelmät II Koleksiyonu Runo Örneği	92
Şekil 117: Aamulla varhain Fin Halk Şarkısı Örneği (Merikanto, 1910)	92
Şekil 118: Kuulin aanen Fin Halk Şarkısı Örneği.....	93
Şekil 119: Pelimanni Müziği Örneği “Konstan parempi”	93
Şekil 120: Mitrofan Wasiljeff'in Keman Sınıfı.....	98
Şekil 121: Sibelius'un Konservatuar Döneminden	99
Şekil 122: Sibelius Keman Konçertosu I. Bölüm Ana Ezgi.....	99
Şekil 123: Sibelius Keman Konçertosu I. Bölüm Do Eksenindeki Ana Ezgi.....	100
Şekil 124: Fin Halk Müziği Ritmik Karakteristik Özelliği Örneği	100
Şekil 125: Sibelius Keman Konçertosu II. Bölüm Başlangıç Teması.....	100
Şekil 126: Sibelius'un Demanten på marssnön Şarkısı.....	101
Şekil 127: Sibelius Keman Konçertosu III. Bölüm Başlangıcı	101

Şekil 128: Sibelius Keman Konçertosu III. Bölüm Çift Ses Ezgi.....	102
Şekil 129: Jihlava'da Bir Düğün Seremonisi Sırasında Skrípky Keman Grubu.....	108
Şekil 130: Půjdem Spolu do Betléma Şarkı Örneği	111
Şekil 131: Holka Modrooka Dans Örneği.....	111
Şekil 132: Strašák Dans Örneği	112
Şekil 133: Byltě jedenn člověk Şarkı Örneği	112
Şekil 134: Psenka Ezgi Örneği.....	112
Şekil 135: Reznicka Dansı Örneği	113
Şekil 136: Holianščí zakázali Ezgi Örneği.....	113
Şekil 137: Kam zaletíš huša zlá Ezgi Örneği	113
Şekil 138: Javorník Dansı Örneği	113
Şekil 139: Išel Janko okolo rybníčka Ezgi Örneği.....	114
Şekil 140: Leoš Janáček 1906 yılında Slovakya Sınırdaki Strání Köyünde Halk Müziği Derleme Çalışmaları Yaparken	116
Şekil 141: Moravya ve Silezya'daki Halk Şarkıları Derleme Çalışmalarında Fonograf Kullanımı.....	117
Şekil 142: Janáček Keman Sonatı I. Bölüm Ezgi Örneği.....	120
Şekil 143: Janáček Keman Sonatı II. Bölüm Ezgi Örneği	120
Şekil 144: Janáček Keman Sonatı II. Bölüm Ezgi Örneği II.....	121
Şekil 145: Janáček Keman Sonatı III. Bölüm Ezgi Örneği.....	121
Şekil 146: Janáček Keman Sonatı IV. Bölüm Ezgi Örneği.....	122
Şekil 147: Budzowa'dan bir Dudziarz, 1870.	130
Şekil 148: 1815 Yılı Sonrasındaki Polonya Sınırlarına Göre Bölgesel Danslar	132
Şekil 149: Wojciech Gerson'un Sobótka z Bilczy İsimli Eseri Kolberg'in Sandomierskie Kitabında, 1865.	134
Şekil 150: Ferdynand Hoesick'in 1959 Yılında Varşovada Düzenlenen Sergisi "Efsanevi Zakopane figürleri"nden Sabala.	135
Şekil 151: Wezmę ja kontusz Şarkı Örneği.....	137
Şekil 152: Stała nam się nowina Pani pana zabiła Şarkı Örneği.....	137
Şekil 153: Stała nam się nowina Pani pana zabiła Şarkı Örneği.....	137
Şekil 154: Podaj mi konia Şarkı Örneği.....	138
Şekil 155: Przyjechał Jasienko z cudzej ukrainy Şarkı Örneği.....	138
Şekil 156: Pomalutku owczaryszku pomalutku graj Şarkı Örneği.....	138
Şekil 157: U mej matki rodzonyj stoi jawor zielony Şarkı Örneği	138
Şekil 158: Na koncu nos na hembulcu broda Şarkı Örneği	139
Şekil 159: Zdrowa hulala Şarkı Örneği	139
Şekil 160: Kochaneczko, oczki moje Şarkı Örneği.....	139
Şekil 161: Oj blaszany zameczek da miedziane zawiasy Şarkı Örneği	139
Şekil 162: Jasio konie poil Şarkı Örneği	140
Şekil 163: Da dziewczyno z niedaleczka Şarkı Örneği.....	140
Şekil 164: Na Podolu biały kamien Şarkı Örneği	140
Şekil 165: Karol Szymanowski Biskra'da, 1914.	142
Şekil 166: Karol Szymanowski Zakopane'de, 1932.	144
Şekil 167: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	148
Şekil 168: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 2. Ezgi Örneği.....	148
Şekil 169: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 3. Ezgi Örneği.....	149
Şekil 170: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 4. Ezgi Örneği.....	149
Şekil 171: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 5. Ezgi Örneği.....	149
Şekil 172: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 6. Ezgi Örneği.....	150
Şekil 173: Szymanowski II. Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	150

Şekil 174: Fr. R. Kreutzwald, 1931.....	154
Şekil 175: Kalevipoeg Destanından “Savaş Çağrısı” Figürü.....	154
Şekil 176: Kalevipoeg destanından Paristaja’nın Oğlu figürü	155
Şekil 177: Tuohitorvella Çalgısı İcrası, 1913.....	157
Şekil 178: Torupill İcracısı ve Muhu Adasından Sondaa Ailesi.....	161
Şekil 179: Setumaa Bölgesinden Kannel İcracısı Semmeni Mikk, 1912.....	162
Şekil 180: Vormsi Adasından Hiiu Kannel İcracısı Hans Renqvist.....	162
Şekil 181: Setumaa bölgesinden Juri Vanaze’nin Halk Müziği Keman İcrası, 1913.	163
Şekil 182: Rikka härg ja vaese vares Helmi Vill Urvaste Şarkısı Örneği.....	166
Şekil 183: Aja kari siia Şarkısı Örneği.....	166
Şekil 184: Aja kari siia Ezgi Örneği.....	166
Şekil 185: Une sulased Miina Lambot Kuusalu Ezgi Örneği	167
Şekil 186: İmed Ezgi Örneği.....	167
Şekil 187: Kiik tahab kindaid Ezgi Örneği	168
Şekil 188: Mardilaul Ezgi Örneği	168
Şekil 189: Linad liulaskjale Ezgi Örneği	168
Şekil 190: Käte käskimine Ezgi Örneği	169
Şekil 191: Kannel ja lehepill veya Talgupolka Ezgi Örneği.....	169
Şekil 192: Ranna labajalg Ezgi Örneği	169
Şekil 193: Eller’in Konservatuar Yılları	170
Şekil 194: Kalafati’nin Kompozisyon Sınıfı	171
Şekil 195: Heino Eller, Tallinn Konservatuarında Öğrencisi Estonyalı Ünlü Besteci Arvo Pärt ile Birlikte.....	173
Şekil 196: Eller Oda Müziği Çalışmalarında	174
Şekil 197: Eller Keman Konçertosu Eskiği.....	175
Şekil 198: Eller Keman Konçertosu Giriş Bölümü.....	175
Şekil 199: Eller Keman Konçertosu Ana Tema	176
Şekil 200: Eller Keman Konçertosu Tritonik Ezgi	176
Şekil 201: Eller Keman Konçertosu Tritonik ve Pentatonik Ezgi.....	177
Şekil 202: Eller Keman Konçertosu Frigyen Ezgi	177
Şekil 203: Eller Keman Konçertosu Pentatonik Ezgi	178
Şekil 204: Eller Keman Konçertosu Tetratonik Ezgi.....	178
Şekil 205: Eller Keman Konçertosu Metrik Modülasyon.....	178
Şekil 206: Eller Keman Konçertosu Ezgi Çeşitlemesi.....	179
Şekil 207: Eller Keman Konçertosu Tritonik ve Tetratonik Motifler.....	179
Şekil 208: Eller Keman Konçertosu Mod ile Pentatonik Dizi Karışımı Cümle.....	179
Şekil 209: Olgerds Krūmiņš’in Lāčplēsis Çizimi,1920.	184
Şekil 210: Jurjāns’ın Letonya Halk Müziği Materyali Eseri, 1894.....	185
Şekil 211: Tumsā mani tautas veda Ezgi Örneği	191
Şekil 212: Gērbies, saule, sudrabota Ezgi Örneği	191
Şekil 213: Lai bij grūte, kam bij grūte Ezgi Örneği	191
Şekil 214: Strauja, strauja upe tecēj' Ezgi Örneği	192
Şekil 215: Suņi rēja, vilki kauca Ezgi Örneği	192
Şekil 216: Arājiņi, ecētāji Ezgi Örneği	192
Şekil 217: Ko tu raudi, kas tev vainas? Ezgi Örneği.....	193
Şekil 218: Apsveikuma un vēlējuma dziesma Ezgi Örneği	193
Şekil 219: Kupla liepa izaugusi Eksen Değişimi Gösteren Şarkı Örneği	193
Şekil 220: Vītols, Gaujiena’da 70. Yaşgününde Gaismas pils İsimli Eserini Yönetirken, 1933.	195

Şekil 221: Fantezi Eserinin Leipzig’de Basılan İlk Notası, 1910.	197
Şekil 222: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi I. Bölüm I. Ezgi Örneği.....	198
Şekil 223: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi I. Bölüm II. Ezgi Örneği	198
Şekil 224: Apkart kalnu gaju Şarkı Örneği	199
Şekil 225: Tumsa nakte zala zale Şarkı Örneği.....	199
Şekil 226: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi II. Bölüm I. Ezgi Örneği	200
Şekil 227: Ej, saulite, driz pie Dieva Şarkı Örneği	200
Şekil 228: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi III. Bölüm I. Ezgi Örneği	200
Şekil 229: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi III. Bölüm II. Ezgi Örneği.....	201
Şekil 230: Redz, kur jaj div bajari Şarkı Örneği	201
Şekil 231: Gani dzina, govis mava Şarkı Örneği	201
Şekil 232: 1928 Yılında Kaunas'ta Düzenlenen Şarkı Festivali.....	208
Şekil 233: Litvanya Edebiyatı ve Folklor Enstitüsü’nün Litvanya Folkloru Derleme Çalışması.....	210
Şekil 234: Folklorist Petras Lapienė Kanklės Tellerini Takarken, 1936.	212
Şekil 235: Sutartinė Örneği İsvedu Ožī Ezgi Örneği	214
Şekil 236: Mano vainikas, judabra Dvejinė Ezgi Örneği.....	214
Şekil 237: Kazilio Ezgi Örneği	214
Şekil 238: Siūsčiau paslaj Ezgi Örneği	215
Şekil 239: (Kalba) Mani šioki Ezgi Örneği.....	215
Şekil 240: Kai aš buvau neženotas Ezgi Örneği.....	215
Şekil 241: Sėdziu už stalo rymau Ezgi Örneği.....	215
Şekil 242: Tai raibumai genelio Ezgi Örneği.....	216
Şekil 243: <i>Lakštingalėle, gražus paukšteli</i> Ezgi Örneği	216
Şekil 244: Voi volunge volungele Ezgi Örneği.....	216
Şekil 245: Şefler Juozas Tallat-Kelpša ve Juozas Gruodis ile Kaunas Devlet Tiyatrosu Orkestrası.....	217
Şekil 246: Gruodis Kompozisyon Sınıfı Öğrencileriyle	218
Şekil 247: Gruodis Keman Sonatı I. Bölüm 1. Ezgi Örneği	220
Şekil 248: Gruodis Keman Sonatı I. Bölüm 2. Ezgi Örneği	220
Şekil 249: Litvanya Halk Şarkısı Motule mano	221
Şekil 250: Gruodis Keman Sonatı II. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	221
Şekil 251: Gruodis Keman Sonatı IV. Bölüm 1. Ezgi	221
Şekil 252: Gruodis Keman Sonatı IV. Bölüm Tema Tekrarı Örneği.....	222
Şekil 253: Man čiūčiulis, man miegelis Ezgi Örneği.....	222
Şekil 254: Musiki Muallim Mektebinin İlk Hocaları (Aracı, 2001:77).	233
Şekil 255: Sarisözen ve Yurttan Sesler Korosu.....	238
Şekil 256: Bartók Notasyonu Örneği Nenni (Bartók, 2017:77).	239
Şekil 257: Silifke’de Keman, Klarinet ve Koltuk Davulu’ndan oluşan halk Müziği İcrası, 1956 (Reinhard ve Reinhard, 2007).	242
Şekil 258: Reyhan Ektim Legende Ezgi Örneği	244
Şekil 259: Men Gülümü Deste Bağlaram Ezgi Örneği	245
Şekil 260: Esmere Söyle Söylesin Ezgi Örneği	245
Şekil 261: Keklik Gibi Kanadımı Süzmedim Ezgi Örneği	245
Şekil 262: Mehrali Bey Ezgi Örneği	245
Şekil 263: Böyle Bağlar Ezgi Örneği.....	246
Şekil 264: Eridi Kalmadı Dağların Karı Ezgi Örneği	246
Şekil 265: İndim Dereye Durdum Ezgi Örneği.....	247
Şekil 266: Gelin Ağlar Yaşın Yaşın Ezgi Örneği.....	247
Şekil 267: Salınarak Çıktı Ceren Elinden Ezgi Örneği	247

Şekil 268: Somalı Zeybeği Ezgi Örneği.....	248
Şekil 269: Penceresi Damaklı Ezgi Örneği	248
Şekil 270: Al Papağ Oğlan Ezgi Örneği.....	248
Şekil 271: Bir Tel Vurdum Yemende Gardaşım Ezgi Örneği.....	249
Şekil 272: Merzifon Karşılması Ezgi Örneği	249
Şekil 273: Çarşamba Dedikleri Ezgi Örneği	250
Şekil 274: Bozyaka Güzelleri Ezgi Örneği	250
Şekil 275: Koyser Ezgi Örneği.....	251
Şekil 276: Kervan Ezgi Örneği	251
Şekil 277: Bartók ve Saygun Derleme Gezisi Sırasında, 1936.	255
Şekil 278: Saygun'un Notasyonda Kullandığı Koma İşaretleri, (Saygun, 1940). ..	255
Şekil 279: Saygun 1963'te Bakü'deki Konserde Eserini Yönetirken	259
Şekil 280: Saygun Keman Sonatı II. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	261
Şekil 281: Saygun Keman Sonatı II. Bölüm 2. Ezgi Örneği.....	262
Şekil 282: Saygun Keman Sonatı III. Bölüm Ezgi Örneği.....	262
Şekil 283: Saygun Keman Sonatı IV. Bölüm 1. Ezgi Örneği	263
Şekil 284: Saygun Keman Sonatı IV. Bölüm 2. Ezgi Örneği	263
Şekil 285: Saygun Demet Süiti Prelüd Ezgi Örneği	264
Şekil 286: Saygun Demet Süiti Horon 1. Ezgi Örneği.....	265
Şekil 287: Saygun Demet Süiti Horon 2. Ezgi Örneği.....	265
Şekil 288: Saygun Demet Süiti Horon 3. Ezgi Örneği.....	265
Şekil 289: Saygun Demet Süiti Horon 4. Ezgi Örneği.....	266
Şekil 290: Saygun Demet Süiti Horon 5. Ezgi Örneği.....	266
Şekil 291: Saygun Demet Süiti Ağır Zeybek Ezgi Örneği.....	267
Şekil 292: Saygun Demet Süiti Sepetçioğlu 1. Ezgi Örneği	268
Şekil 293: Saygun Demet Süiti Sepetçioğlu 2. Ezgi Örneği	268
Şekil 294: Saygun Partita 1. Bölüm Preludio 1. Ezgi Örneği	269
Şekil 295: Saygun Partita 1. Bölüm Preludio 2. Ezgi Örneği	269
Şekil 296: Saygun Partita 1. Bölüm Preludio 3. Ezgi Örneği	270
Şekil 297: Saygun Partita 1. Bölüm Preludio 4. Ezgi Örneği	270
Şekil 298: Saygun Partita 2. Bölüm Scherzo Ezgi Örneği.....	270
Şekil 299: Saygun Partita 3. Bölüm Tema Con Variazioni 1. Ezgi Örneği	271
Şekil 300: Saygun Partita 3. Bölüm Tema Con Variazioni 2. Ezgi Örneği	271
Şekil 301: Saygun Partita 3. Bölüm Tema Con Variazioni 3. Ezgi Örneği	272
Şekil 302: Saygun Partita 4. Bölüm Finale Ezgi Örneği.....	272
Şekil 303: Saygun Keman Konçertosu I. Bölüm 1. Ezgi Örneği	273
Şekil 304: Saygun Keman Konçertosu I. Bölüm 2. Ezgi Örneği.....	274
Şekil 305: Saygun Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	274
Şekil 306: Saygun Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	274
Şekil 307: Saygun Keman Konçertosu III. Bölüm 1. Ezgi Örneği	275
Şekil 308: 1930'lu Yıllarda Ulvi Cemal Erkin.....	277
Şekil 309: Ulvi Cemal Erkin Öğrencileriyle Ders Sırasında, 1949.....	279
Şekil 310: Erkin Ninni Ezgi Örneği	281
Şekil 311: Erkin Emprovizasyon 1. Ezgi Örneği	281
Şekil 312: Erkin Emprovizasyon 2. Ezgi Örneği	282
Şekil 313: Erkin Emprovizasyon 2. Ezgi Örneği	282
Şekil 314: Erkin Zeybek Türküsü Ezgi Örneği	283
Şekil 315: Erkin Keman Konçertosu I. Bölüm 1. Ezgi Örneği	284
Şekil 316: Erkin Keman Konçertosu I. Bölüm 2. Ezgi Örneği	285
Şekil 317: Erkin Keman Konçertosu I. Bölüm 3. Ezgi Örneği	285

Şekil 318: Erkin Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği.....	286
Şekil 319: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 1. Ezgi Örneği	286
Şekil 320: Ben Giderim Batum'a Ezgi Örneği.....	287
Şekil 321: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 2. Ezgi Örneği	287
Şekil 322: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 3. Ezgi Örneği	287
Şekil 323: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 4. Ezgi Örneği	288

1. GİRİŞ

20. yüzyılın başında yaşanan siyasi gerilimlerin ardından patlak veren I. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu kültürel ortamın bir tezahürü olarak, millî ayrılıklar ve savaşın sonucunda oluşan ulus devletler, daha önce imparatorluk hükümlerine olan topraklarda kültürel farklılıkların ayrışmasına yol açmıştır. Eski çağın yönetsel mekanizmalarının çöküşüyle birlikte ülke coğrafyalarının değişimi ve alt kültürel varlıkların ulusal bir çatı altında birleştirilmeye çalışılması, bahsedilen sınırlar içinde kültürel çizgilerin belirlenmesi ihtiyacını ortaya çıkarmıştır.

Etkilerinin müzik alanında da görüldüğü bu durumun sonucunda “ulusal müzik” kavramı ve bu kavramın altyapısını oluşturacak çeşitli savlar geliştirilmiştir. Müziğin yapısı üzerinden farklı tarihsel önermelerin değerlendirildiği bu dönemde, birçok etnomüzikolog alan araştırmaları yaparak savlarını destekleyecek materyal arayışına girişmiştir. Orta Avrupa kökenli gelişen çok sesli müzik besteciliği de bu süreç sonunda çeşitli akımların ortaya çıkmasıyla farklı üretim biçimlerini keşfetmiş ve ayrıca elde edilen kültürel varlıkları da eserlerde yapı taşı haline getirmiştir.

Müziğin tasarımının yanısıra icrası üzerine odaklanılan çalışmalarda kültürel bağlarıyla enstrümanlar ve geleneksel repertuarları da başat inceleme konuları arasına girmiştir. Bu enstrümanlar arasında öne çıkan, birçok coğrafyada halk müziği çalgısı olarak da kullanılan keman, çağın getirmiş olduğu bu düşünceler çerçevesinde folklorik temelli unsurların sentezlendiği eserleri duyurmada çoğu zaman ön planda yer almıştır.

Özellikle Romantik Dönem içinde ön plana çıkan ikonik sanatçılar sayesinde oldukça geniş bir repertuvara sahip olan enstrümanda, virtüöziteyi gösteren birçok teknik kullanılarak enstrümanın sınırları zorlanmıştır. Bestecilere geniş bir renk yelpazesi sağlayan bu durumun bir sonucu olarak enstrüman üzerinden tınısal özgünlük elde edilmiştir. Bu atmosfer içinde kullanılan malzemenin halk müziği öğelerini içermesi sebebiyle de yorumcular tarafından farklı stilistik icra unsurları ortaya koyulmuştur.

1.1. Problem Durumu

Ulusal devletlerin ortaya çıkış süreci içerisinde, millî kimlik yaratımı ile birlikte halk kültürünü araştırma çalışmaları, her alanda olduğu gibi müzik alanında da yapılmıştır. Avrupa'nın çeşitli bölgelerine halk ezgilerini derlemek amacıyla geziler düzenlenmiş, bu gezilerden elde edilen materyaller toplanarak koleksiyon olarak yayımlanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde yapılan bu çalışmalardan elde edilen halk ezgileri, değişen zaman ve akımlar doğrultusunda, çağın bestecilik stilleri kullanılarak yaratılan eserlerde yapıtaş olarak eserin kimliğini oluşturmuştur.

İlgili literatür araştırıldığında, keman edebiyatı içinde yer alan bu stilde folklorik temelli eserlerin incelenmesine yönelik bir çalışmaya rastlanmamış olması, bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Buradan hareketle araştırmanın problem cümlesi:

“Folklorik icra pratikleri ve geleneksel müzik repertuvarları üzerinden değerlendirildiğinde 20. yüzyıl müziğinde bestelenen eserlerde keman nasıl kullanılmıştır?” biçiminde belirlenmiş olup; “20. yüzyıl milliyetçi akımların araştırma kapsamındaki ülkelerdeki gelişme durumu, bu akımlar doğrultusunda I. Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan Macaristan, Finlandiya, Çekoslovakya¹, Polonya, Estonya, Letonya, Litvanya ve Türkiye'deki oluşan müzik kültürü, bu ülkelerin halk müzikleri ve bu müziklerin belirleyici karakteristik özellikleri, halk müziğinin karakteristik özellikleri folklorik icra pratiği olarak bu dönem keman edebiyatına yansımaları, geleneksel müzik repertuarı içinde, folklorik elementleri yansıtan eserlerde kemanın kullanımı” gibi sorulara cevap aranmıştır.

1.2. Amaç, Önem ve Hedef

Bu çalışmada, 20. yüzyıl içinde yer alan keman eserlerinde kullanılan folklorik materyallerin saptanması, kullanılan bu materyallerin çalgıya yansıtılış biçiminin, geleneksel müzik repertuarında bulunan keman eserleri kapsamında incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda folklorik materyallerin kullanımı, eserlere yansıtılış biçimiyle birlikte kemanın geleneksel müzik repertuarı ölçüsünde

¹ 1918 yılında Çekoslovakya ismiyle kurulan ülke, 1993 yılında Slovakya'nın ayrı bir devlet olarak kurulmasının ardından Çek Cumhuriyeti ismini kullanmıştır. 3 Temmuz 2016'da alınan kararla ülkenin ismi, Çekya olarak değiştirilmiştir.

değerlendirilmesi ve enstrümanın bahsedilen çağ içindeki tınısal evriminin saptanması sağlanmıştır. İlgili literatürde folklorik temelli bakış açısıyla eserlerin değerlendirilmesi durumunu yansıtan kapsam bakımından sınırlı sayıda çalışma bulunduğundan, alanda yapılmış olan bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda 20. yüzyılda keman için bestelenmiş folklorik temelli eserlerin saptanması ve kullanılan materyallerin değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

1.3. Sayıtlar

Ulus devlet anlayışının getirmiş olduğu kültürel ayrışmanın bir yansıması olarak folklorik materyallerin araştırılması ve müzik içinde sentezlenmesi durumunun dolaylı biçimde keman literatürünü etkilediği düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Romantik dönem içinde kullanılan halk müziği elementleri, Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde başlayan ulusçuluk fikirlerinin gelişmesiyle birlikte, besteciler tarafından farklı bir anlayışla kullanılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda çeşitli bölgelerdeki kültürel varlıkları araştırmak üzere yapılan folklor çalışmaları ile elde edilen materyaller, birçok besteci tarafından bestelenen eserlerle Avrupa sanat müziği içinde yerini almıştır.

Çalışma, Birinci Dünya Savaşı sonucunda Avrupa'da bağımsızlığını ilan eden ulus devletleri, millî kültür yaratımı doğrultusunda temsil eden besteciler ile sınırlandırılmıştır.

1. Macaristan	Béla Bartók	<ul style="list-style-type: none">• 2 Numaralı Keman Konçertosu• 1 Numaralı Rapsodi• 2 Numaralı Rapsodi• İki Keman için 44 Duo• Romen Halk Dansları• Macar Halk Ezgileri
	Zoltán Kodály	<ul style="list-style-type: none">• Keman ve Viyolonsel için Duo
2. Finlandiya	Jean Sibelius	<ul style="list-style-type: none">• Keman Konçertosu
3. Çekoslovakya	Leoš Janáček	<ul style="list-style-type: none">• Keman Sonatı
4. Polonya	Karol Szymanowski	<ul style="list-style-type: none">• 2 Numaralı Keman Konçertosu
5. Estonya	Heino Eller	<ul style="list-style-type: none">• Keman Konçertosu
6. Letonya	Jāzeps Vītols	<ul style="list-style-type: none">• Letonya Halk Şarkıları Rapsodisi

7. Litvanya	Juozas Gruodis	• Keman Sonatı
	Ahmet Adnan Saygun	• Keman Sonatı
8. Türkiye		• Keman ve Piyano Süiti
		• Keman için Solo Partita
		• Keman Konçertosu
	Ulvi Cemal Erkin	• Ninni-Emprovizasyon-Zeybek Havası
		• Keman Konçertosu

Çalışmadaki ana unsur olarak keman, Avrupa'da çok eski çağlardan bu yana halk müziği çalgısı olarak da kullanılmıştır. Çok sesli müzik içindeki rolü ve solist kimliğiyle birlikte kültürel kesişim noktasında bulunduğu değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışma, halk müziği materyallerinin bahsedilen dönem içinde keman literatüründeki varlığı ile sınırlandırılarak, bestecilerin keman eserleri, folklorik elementler doğrultusunda incelenmiştir.

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Tezle ilgili araştırmalar, genel olarak üç kategoride değerlendirilebilir.

- i. Genel olarak performans rehberi biçiminde hazırlanan çalışmalar
- ii. Ülke ve besteci odaklı analiz çalışmaları
- iii. Kimlik inşaası bağlamında halk kültürü araştırması yapan çalışmalar

Bu çalışmada “halk müziği” ve “keman repertuarı”na odaklanıldığından, bu kavramları benzer biçimde ağırlık merkezine alan çalışmalar arasında Radke’nin “Folk Influences in Concert Repertoire for the violin: A Performer’s Perspective” isimli eser metni çalışması öne çıkmaktadır (Radke, 2007). Çalışmada geleneksel halk müziğinin keman repertuarı içinde nasıl kullanıldığı araştırılmış ve bu eserlerin icrasına yönelik bazı öneriler sunulmuştur. Halk müziğinin karakteristik stilinden esinlenen yapıtların icrasında, kültürel kökenle ilgili farklı teknik ve müzikal hedeflerin benimsenmesi gerektiği önerilmiştir. Çalışmada sunulan önermeleri destekleyici biçimde bir resital gerçekteştirilmiş ve yapılan kayıt tezin ekine CD olarak eklenmiştir. Folklorik materyalin farklı bir müzikal gramerle ele alınışı son derece yaygın bir uygulama olmakla birlikte çok geniş bir örnekleme sahiptir. Bu düşünceyle yazar da kendi çalışmasını İngiliz ve Macar müziğiyle sınırlandırmıştır. Bartók’un keman ve piyano için bestelediği 2 numaralı rapsodi’si ve Kodály’nin Op. 7 Keman ve Violonsel için Duo eserleri geleneksel Macar müziği özelliklerini birleştirmesi; Vaughan Williams’ın *The Lark Ascending* eseri ise geleneksel İngiliz müziği özelliklerini içermesi bakımından seçilmiş ve bu eserlerin keman icrasındaki farklılıklarına dikkat çekilmiştir.

Bir diğer ilgili çalışma Lee’nin “Exploring Influences of Folk and Popular Music in Selected Violin Repertoire: From Edvard Grieg (1843-1907) to Paul Schoenfield (B. 1947)” isimli doktora tezi çalışmasıdır (Lee, 2015). Çalışmada, “folk” ve “popüler” müzik türlerinin, Edvard Grieg, Eugène Ysaÿe, Nikolai Medtner, George Enescu, Francis Poulenc, Aaron Copland, Paul Schoenfield gibi bestecilerin eserlerinde önemli, yer yer belirleyici etki sahibi olduğu önermesi üzerinde durulmaktadır. Modal

ezgiler, sık sık değişen metrik değerler ve ritmik senkoplar gibi halk müziği unsurlarıyla caz ve ragtime gibi popüler müzik stillerinden gelen özelliklerin birleştirilmesi, çalışmada seçilen keman eserlerinin bestelenmesinde zenginleştirici bir faktör olarak hizmet ettiği değerlendirilmiş, bunların verili yapıtların alımlanmasına katkıda bulunduğu savunulmuştur. Çalışmada seçilen besteciler ve eserleriyle ilgili bilgiler verilmiş, ayrıca bestecilerin söz konusu eserlerini kapsayan üç resital programıyla, önerme duysal bir zemine taşınarak desteklenmiştir.

Radke ve Lee'nin çalışmaları performans odaklı olmalarıyla birlikte aslen eser metni vasfıyla ilgili dereceler için sunulmuş olmalarından ötürü; folklorik elementlerin kullanıldığı keman yapıtlarının incelenmesi, bu materyallerin yansıtılış biçimiyle birlikte geleneksel müzik repertuarı ölçüsünde değerlendirilmesi ve enstrümanın bahsedilen dönem içindeki tınısal evriminin saptanması bakımından odaklanılan bu çalışmayla ayrışmaktadır.

Bir diğer ilgili alışma Chao'nun "Karol Szymanowski's First Violin Concerto, Op. 35" isimli doktora tezi çalışmasıdır (Chao, 2013). Çalışmada Karol Szymanowski'nin (1882-1937) Polonyalı bir besteci olarak müziğine yansıttığı romantik, izlenimci ve milliyetçi akımların karakteristik özelliklerini eserlerine yansıtış biçimi değerlendirilmiş, yaşanılan dönem içindeki gelişen müzik akımları besteci üzerinden incelenmiştir. Çalışmada, eserin ilham kaynakları hakkında değerlendirmeler yapılmış, bestecinin eseri ithaf ettiği keman sanatçısı Pawel Kochanski ile birlikte besteleniş süreci ve tarihsel arka planıyla ilgili bilgiler verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde armonik ve form analizleri yapılmıştır. Üçüncü bölümde ise konçertonun icrasına dönük performans analizi ve kullanılan tekniklerle ilgili değerlendirmelerde bulunulmuştur. Szymanowski'nin keman için yazdığı bir numaralı konçerto eserini inceleyen bu çalışma, bestecinin bestecilik stili olarak benimsediği ve eserlerine yansıttığı ulusal halk müziği karakterlerini kullanması bakımından çalışmayla paralellikler taşımaktadır.

Bartók'un halk müziği öğelerini barındıran eserlerini incelemesi itibariyle Kim'in "Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók" isimli doktora tez çalışması da odaklanılan konuyla ilgili bir diğer çalışmadır (Kim, 2011). Çalışmanın amacı, Béla Bartók'un keman için yazmış olduğu 1 ve 2 numaralı rapsodileri, 2 numaralı sonat ve 2 numaralı keman konçertosu eserlerinin icrası için ayrıntılı bir performans kılavuzu sağlamak olmuştur. Çalışmada seçilen eserler folklorik karakter,

teknik ve müzikal ifade bakımlarından değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışmaya ayrıntılı bir açıklamayla birlikte bu eserlerle ilgili bilgiler, uygun teknik çalışmalar, Macar halk müziğinin karakteristik özellikleri ve müzik örneklemeleri dahil edilmiştir. Çalışmada Bartók ve onun bestecilik tarzı ile ilgili değerlendirmeye birlikte bestecinin biyografisine de yer verilmiştir. Çalışma performans odaklı olması ve Bartók'un seçili eserlerini incelemesi bakımından yapılan çalışmadan, odaklanılan konu itibarıyla ayrılmaktadır.

Halk müziğinin keman eserlerindeki etkisini incelemesi bakımından Lipari'nin "The Influence of Bulgarian Folk Music on Petar Christoskov's Suites and Rhapsodies for Solo Violin" isimli doktora tez çalışması ilgili bir diğer çalışmadır (Lipari, 2004). Çalışmada Bulgar halk müziği tarihi ve özellikleriyle birlikte besteci olarak Petar Christoskov araştırılmıştır. Bulgar halk müziği vokal ve enstrümantal olarak incelenmiş ve kullanılan çalgılarla birlikte bestecinin müziğinde kullandığı modlar ele alınmıştır. Keman literatürüne yansımaları bakımından bestecinin solo keman için bestelediği 1 ve 2 numaralı Op. 13 *Suite* isimli eserleriyle birlikte yine solo keman için bestelediği rapsodilerden *Rhapsody Shopska*, *Rhapsody Pastoralna* ve *Rhapsody Selska* isimli eserlerinin analizi yapılmıştır. Balkanlar'daki Soğuk Savaş ve Sovyet yükselişinin başlamasıyla birlikte, Bulgar müziğini etkileyen güçlerin değiştiği, Bulgar hükümetinin komünist ideolojiyi benimsemesi ve yansıtmasıyla birlikte Bulgar halk müziğine yönelim ve Christoskov'un bu müzikal paradigma altında beste yapmaya başlaması değerlendirilmiştir. Bulgar kırsalının halk ezgileri, süslemeler, ritimler ve performans pratiklerinin, Petar Christoskov tarafından Bulgar keman edebiyatı ve performansına yeni bir özgünlük unsuru olarak dahil edilişi anlatılmıştır. Bestecinin solo keman için yazmış olduğu eserler, çağdaş Bulgar müziğinin farklı tarihsel evrimini yansıtması bakımından Bulgar keman repertuarının en önemli bestelerinden biri olduğu savunulmuştur.

Ulusal halk müziği stiline geleneksel keman performansına yansıtılışını incelemesi bakımından bu çalışmayla ilgili bir diğer çalışma Gabdullin'in "Synthesis of Russian and Western Performing Art Traditions in Violin Music by Ivan Khandoshkin" isimli doktora tezi çalışmasıdır (Gabdullin, 2015). Çalışmanın içeriğinde Rus keman ekolü oluşumunun tarihsel gelişimi araştırılmış ve Ivan Khandoshkin'in müziğindeki geleneksel Rus halk müziği ve batı performans pratiklerinin etkisi gözlemlenmiştir. Halk müziklerinden esinlenerek bestelediği varyasyonlar için performans önerilerinde

bulunulmuştur. Rus keman ekolünün oluşumunda önemli bir yere sahip olduğu düşünülen sanatçının İtalyan keman ekolüyle Rus halk müziği icra tekniğini birleştirme tarzı üzerinde durulmuş, bestelediği eserler üzerinden bu noktalara dikkat çekilerek değerlendirmeler yapılmıştır.

Macar halk müziğinin yansımalarını incelemesi bakımından ilgili bir diğer çalışma da Ong'un "A Historical Overview and Analysis of the Use of Hungarian Folk Music in Zoltán Kodály's *Háry János Suite*, *Dances of Marosszék*, and *Dances of Galánta*" isimli master tezi çalışmasıdır (Ong, 2011). Çalışmada yer alan kısa bir Macaristan tarihi bölümüyle birlikte Macar Müzik bilimcileri ve Halk müziği sınıflandırma sistemi üzerinden bir değerlendirme yapılmış; enstrümantal müzik ve geleneksel halk müziği enstrümanları incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde tezin odak noktası olan Kodály'ın *Háry János* süiti, *Marosszéki Táncok* ve *Galántai Táncok* isimli eserlerinin tonal analizi yapılmıştır. Çalışmada orkestra müziğinin merkezi kabul edilen Orta Avrupa'nın periferisi konumundaki bir coğrafyanın folklorik materyaliyle ilgili eserlerin bir değerlendirmesi yapılmış fakat keman özelinde bir değerlendirme yapılmamıştır.

Dossumova'nın "The Influence of Kazakh Folklore on the Development of Violin Performance in Kazakhstan" isimli doktora çalışması da 20. yüzyılın başlarında folk müziğin keman icrasına yansıtılışını incelemesi ve değerlendirmelerde bulunması bakımından bu çalışmayla paralellikler taşımaktadır (Dossumova, 2016). Çalışmada Kazak halk müziğinin tarihsel arka planı ve Kazak halk müziği enstrümanlarının incelenmesiyle birlikte Kazak bestecilerinin seçilmiş keman eserlerindeki halk müziği etkileri incelenmiştir. Kazakistan halk müziğindeki folklorik elementleri kullanan keman eserlerinin bir kataloğu oluşturulmaya çalışılmıştır.

Lipari, Gabdullin ve Dossumova'nın çalışmaları konuyu sadece Bulgar, Rus ve Kazakistan halk müzikleri özelinde incelemeleri bakımından yapılan bu çalışmadan ayrılmaktadır.

Halk müzik elementlerinin yansımalarını izleyen ve bu çalışmanın hazırlık evresinde incelenmiş diğer başlıca kaynaklar arasında özellikle Avrupa dışı müzik kültürlerine odaklanmalarıyla öne çıkan çalışmalar arasında şunlar sayılabilir;

Brezilya müziğinin yansımalarını incelemesi bakımından Machado'nun "An Analysis and Performance Guide of Three Works by Brazilian Composers Featuring the Violin"

isimli doktora çalışması konuyla ilgili bir diğer çalışmadır (Machado, 2017). Bu çalışmada Brezilyalı besteciler; José Guerra Vicente (1906-1976) tarafından bestelenen keman ve piyano için sonat eseri, Mozart Camargo Guarnieri (1907 - 1993) tarafından bestelenen keman ve orkestra için Chôro isimli eseri ve César Guerra-Peixe'nin (1914 -1993) keman çello ve piyano için bestelediği trio eseri incelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde Brezilya müzik tarihi ve keman repertuarı hakkında bilgiler verilerek genel bir bakış açısı sağlanmaya çalışılmıştır. 20. yüzyılın kompozisyon stiliyle birlikte Brezilya müziğinin karakteristik özelliklerini barındırması bakımından seçildiği belirtilen bu eserlerin incelendiği bölümde ilk olarak bestecileri ile ilgili kısa bir biyografik bilgi verildikten sonra seçilen eserlerin form ve armonik analizi yapılmıştır. Analizlerin ardından gelen kısımda ise eserlerin icrasına yönelik performans önerileri yer almaktadır.

Panama müziğini incelemesi bakımından Casal'ın "Panamanian Art Music For Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, And Fermín Castañedas" isimli çalışması ilgili bir diğer çalışmadır (Casal, 2006). Çalışmada kemanın Panama kültürü içindeki yeri değerlendirilmiş, keman sanatçısı olarak 20. yüzyılda Alfredo de Saint Malo Orillac incelenmiştir. Panamalı besteciler Roque Cordero, Fermín Francisco Castañedas Del Cid, Eduardo Charpentier de Castro'nun tanıtıldığı bir bölümün ardından folk elementlerinin karakteristik özelliklerini inceleyen ve eserler üzerinden değerlendirmelerin yapıldığı bir bölüm gelmiştir. Son olarak seçilen eserlerin form ve armonik analizi yapılmıştır.

Ermeni halk müziğinin elementlerini incelemesi bakımından Tumajyan'ın "Armenian Folk Elements in Arno Babajanian's Piano Trio in F-Sharp Minor" isimli doktora çalışması ilgili bir diğer çalışmadır (Tumajyan, 2016). Çalışma Moskova Konservatuvarı'nda piyano performansı ve kompozisyon eğitimi alan besteci Arno Babajanian (1921-1983) ve besteci olarak eserlerinde halk müziği materyallerini kullanımına odaklanmaktadır. Babajanian'ın 1952 yılında bestelediği fa diyez minör piyano üçlüsü eserindeki kompozisyon tekniği ve kullandığı materyaller incelenmiş, geleneksel Ermeni halk müziği ve batı klasik müziği stilini bu eserde birleştirdiği değerlendirilmiştir. Ayrıca Ermeni halk müziğini ilk olarak inceleyen Ermeni müzikolog ve besteci Soghomon Soghomonyan (1869-1935) gibi diğer Ermeni bestecilerle birlikte Ermeni halk müziği tarihi incelenmiştir. Arno Babadjanian'ın kısa bir biyografisinin yer aldığı çalışmada, bestecinin diğer eserleri ve kompozisyon stilini

etkileyen diğ er besteciler hakkında değ erlendirmeler yapılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise bestecinin piyano üçlüsü eserinin armonik ve yapısal analizine yer verilmiştir.

Doç u ve Batı mziğ inin stilistik unsurlarının yansıtılış biçimlerini incelemesi bakımından ilgili bir diğ er alışma Kim'in "Isang Yun's Violin Concerto No.1 (1981): A Fusion of Eastern and Western Styles, and the Influence of Taoism" isimli doktora tezi çalışmasıdır (Kim Y. J., 2013). Batı ve doç u mziğ i unsurlarını eserlerinde kullanan bir besteci olarak Isang Yun'un bestecilik kariyerini dört dönem içinde inceleyen çalışmada, Yun'un eserlerindeki geleneksel Kore enstrüman ve vokal tekniğ ini kullanış stili değ erlendirilmiştir. Eser içindeki Kore halk mziğ i etkisi ve kullanılan tekniklerin haricinde batı kompozisyon stili incelenmiştir. Ardından gelen bölümde *Taoizm* felsefesi tanıtılmış ve onun üzerinden yapılan değ erlendirmeyle birlikte eserin form, armonik, ritmik ve melodik analizi yapılmıştır.

Geleneksel in halk mziğ i elementlerini incelemesi bakımından ilgili bir diğ er alışma Wang'ın "Ma Si-Cong's Violin Concerto in F Major: Western Traditions And Chinese Elements" isimli doktora çalışmasıdır (Wang, 2015). Çalışmanın ilk bölümünde 1966 yılında başlayan in Kültür Devrimi sonucunda Amerika'ya iltica eden bestecinin yaşamını tanıtan bilgiler verilmiş, ikinci bölümde ise bestecilik stili ve etkilendiğ i akımlarla ilgili değ erlendirmeler yapılmıştır. Çalışmanın diğ er  bölümünde konçertonun bölümleri birbirinden ayrı olarak form ve armonik analizi yapılmış ve son olarak da bestecinin eserlerinden hareketle doç u ve batı arasında bir köprü olarak nitelendirilebileceğ ine ilişkin önermenin bulunduğ u bir bölüm eklenmiştir.

Kore halk mziğ ini incelemesi bakımından Kim'in "Use of National Folk Music in a Style Utilizing Original and Modern Procedures: A Case Study of Korean Contemporary Art Music 16 Arirang Variations for Piano Solo by Bahk Jun Sang" isimli doktora çalışması konuyla ilgili bir diğ er çalışmadır (Kim M. S., 2013). Çalışmada 19. yüzyıldan itibaren batılılaşma etkisindeki Kore mziğ inin tarihsel süreci, ağ daşlaşma ve ulusalcılık kavramları üzerinden incelenmiştir. Bahk Jun Sang'un (1937) piyano için bestelemiş olduğ u *16 Arirang Variations* (1985) eserinde, Kore geleneksel halk mziğ inin en popüler şarkısı olan Arirang özelinde otantik halk mziğ i unsurlarını yenilikçi bir kompozisyon tekniğ iyle birleştirmesi değ erlendirilmiştir. Çalışmanın bir diğ er amacı da 20. yüzyıl Kore mziğ inin gelişimi

hakkında ayrıntılı ve kapsamlı bilgiler sunmak olarak belirlenmiştir. Çalışmada Bahk Sang Jun tarafından bestelenen solo piyano için *16 Arirang Variations* isimli eserinin armonik, ritmik ve form analizi yapılarak eserdeki halk müzik elementleri incelenmiştir.

Kimlik inşası bağlamında halk kültürü araştırması yapan çalışmalardan ilgili bir çalışma Davidjants'ın "Identity Construction in Armenian Music on The Example of Early Folklore Movement" isimli makale çalışmasıdır (Davidjants, 2015). Çalışmada erken Ermeni folklor hareketi olarak nitelendirilen zaman dilimi içindeki çeşitli kimlik yapılandırma çalışmalarını sunmak amaçlanmıştır. Ermenistan'ın tarih içindeki yeri ve batıyla etkileşiminin incelendiği çalışmada besteci ve folklorist Komitas (Soghomon Soghomonian, 1869-1935) ve folklorist Arshak Brutyan (1864-1936) tarafından yapılan Ermeni halk müzik derleme çalışmalarından bahsedilmiş, derlenen müziklerin bazılarının analizi yapılmıştır. Çalışmada Komitas ve Brutyan üzerinden değerlendirmeler yapılmaktadır.

Konunun Türkiye'deki izdüşümünü incelemesi bakımından ilgili bir diğer çalışma Işıktaş'ın "Sentez Arayışlarıyla Geçen Tarihsel Bir Müzikolojik Tartışma: Cumhuriyet Döneminde Millî Müzik İnşası" isimli makale çalışmasıdır (Işıktaş, 2017). Çalışmada erken Cumhuriyet döneminde müzik ve millî kimlik arasındaki ilişkiye dair durum incelenmiş, tarihsel müzikoloji bakış açısıyla sosyokültürel bileşimlerin yansımaları ele alınmıştır. 20. yüzyılın başından itibaren tartışılan bir konu olan milliyetçilik kavramı, ulus devletlerin ortaya çıkışıyla birlikte millîlik söylemi üzerinden geliştirilen bakış açısının müziğe yansımalarının tarihsel süreci genel olarak değerlendirilmiştir. Tanzimat ile başlayan süreç içindeki düşünsel söylemlerin aktarıldığı çalışmada kültürel değişim ve ideolojik perspektif doğrultusundaki müzik politikaları incelenmiştir.

Kimlik inşası konusunda literatürde sayısız kaynak bulunmaktadır. Genel bir bakış açısıyla müzikal kimlikleri inceleyen Macdonald, Hargreaves ve Miel'in "Musical Identities" isimli kitabı (Macdonald, Hargreaves, Miell, 2017), Müzik ve Politika üzerinden Müzikal Kimlik konusunu incelemesi açısından Fauser'ın "The Politics of Musical Identity" isimli derleme kitabı (2016), Avrupa müziğinin kültürel kimliğini ve tarihsel sürecini incelemesi bakımından Bohlman'ın "The Music of European National" (2004) ve "Music, Nationalism and the Making of the New Europe" isimli kitapları konu ile ilgili çalışmalardır. 20. yüzyıl müziğindeki Yahudi kimliğini

değerlendirmesi bakımından M6ricz'in "Jewish Identities" isimli kitabı ve konuyu farklı bir bakış açısıyla Sovyet m6zikal kimliği 6zerinden değerlendirmesi bakımından Fairclough'un "Classics for the Masses" isimli kitabı ilgili diğer çalışmalardır. Romantizmin ikonik ismi Richard Wagner'in uzun yıllar son derece tartışmalı bir kimlik meselesine evrilecek, m6zikal varoluşunu ve 6r6n6n6 değerlendiren, Alman m6zikal kimliğinin estetiği ve cisimleşmesi konusuna odaklı Trippett'in "Wagners melodies" isimli kitabı konuyla ilgili olarak değerlendirilebilir.

Bu konuda sadece d6nem itibariyle ele alınması açısından Balkılıç'ın "Cumhuriyet, Halk ve M6zik: T6rkiye'de M6zik Reformu:1922-1952" (Balkılıç, 2009) ve "Temiz ve Soylu T6rk6ler S6yleyelim: T6rkiye'de Mill6 Kimlik İnşaasında Halk M6ziği" (Balkılıç, 2015) isimli kitapları, Kutluk'un "İll6zyon: Cumhuriyet'in Klasik M6zik Ser6veni" (Kutluk, 2016) isimli derleme kitabı değerlendirilebilir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeline ilişkin açıklamalar ile evren ve örneklem ele alınarak, veri toplama araçları ve veri değerlendirme tekniklerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

20. yüzyıl keman literatürünün folklorik icra pratikleri bağlamında incelendiği bu araştırmada; betimsel araştırma modeli temelinde ilişkisel etnografi deseni kullanılmıştır.

Etnografik desenler, bir kültür grubunun zaman içinde geliştirdiği ortak davranış, inanç ve dil örüntülerini açıklamak, analiz etmek ve yorumlamak amacıyla kullanılan nitel araştırma süreçleridir. Etnografyada, araştırmacı bir kültür paylaşım grubunun çeşitli kaynaklardan alınan bilgilere dayalı olarak detaylı bir tasvirini sunar (Creswell, 2017, 27-28).

20. yüzyıl keman literatürünün folklorik icra pratikleri bağlamında incelendiği araştırma betimsel modele dayalıdır. Nitel araştırma tekniklerden durum çalışmasına örnektir. “Durum çalışması, olayların/durumların içerisindeki dinamikleri anlamaya odaklanan bir araştırma stratejisidir” (Eisenhardt, 1989, 534)

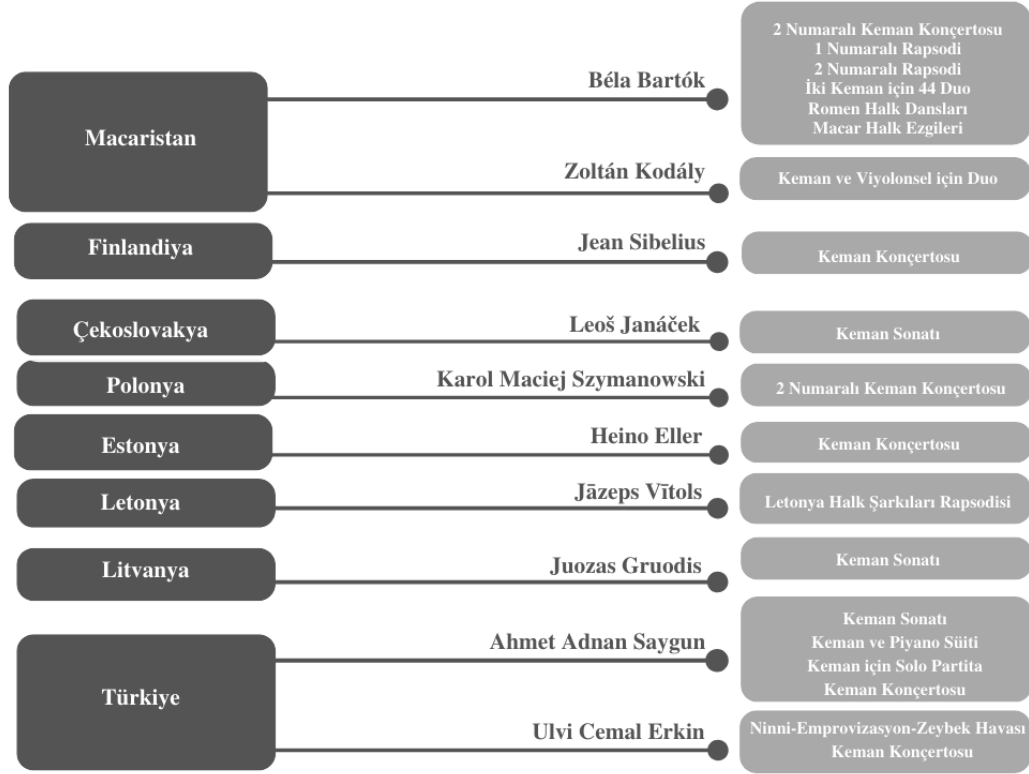
Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak ilgili alan yazın taranmış, tarama sonucunda konu ile ilgili elde edilen eserlerin notalarının incelenmesi yapılmıştır. “Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir” (Karataş, 2015, 72). Eser incelemesi; eser hakkında genel bilgiler ve folklorik temelli materyal özelliklerini içermektedir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, 20. yüzyıl Avrupa müziğindeki keman literatürüdür. Seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yöntemi kullanılarak

örneklem grubu belirlenmiştir. “Amaçsal örnekleme (purposive/purposeful sampling), çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların (information-rich cases) seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir” (Büyüköztürk ve diğ. 2014, 90).

Eserlerin belirlenmesinde; Avrupa’da ulusçuluk akımı doğrultusunda, millî kültür oluşturma bilinciyle çalışmalar yapan bestecilerin, halk müziği materyallerini eserlerinde kullanması durumu ölçüt olarak alınmıştır. Buradan hareketle örneklem grubunu, I. Dünya Savaşından sonra kurulan; Macaristan, Finlandiya, Çekoslovakya, Polonya, Estonya, Letonya, Litvanya ve Türkiye bestecilerin halk müziği materyallerini kullandıkları keman eserleri oluşturmaktadır.



Şekil 1: Örneklem Grubu

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde doküman inceleme yoluyla kaynak tarama, literatür incelemesi gibi nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Araştırma verilerinin elde edilmesi için müzik kütüphaneleri ve dijital veri kaynakları taranmış; konu ile

ilgili makale, bildiri, kitap, nota kitabı, tez, müzik albümü gibi kaynaklara ulaşılmıştır.

2.4. Veri Değerlendirme Teknikleri

Araştırmanın kapsamını oluşturan eserlerden elde edilen verilerin değerlendirilmesinde, betimsel veri çözümleme yöntemi kullanılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda bulgular yorumlanmıştır.

Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde temel amaç, elde edilen bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Dawson'dan aktaran Özen, Arslan Hendekçi, 2016, 625).

Araştırma kapsamında ilk olarak, Avrupa'da I. Dünya Savaşı öncesinde çok uluslu devletler egemenliğinde bulunan ve savaş sonrasında bağımsızlığını ilan eden ülkeler saptanmış, bu ülkelerin tarihi geçmişi, bağımsızlık süreçleri dahilinde açıklanmıştır. Bahsedilen ülkelerde millî kimlik yaratımı sürecinde yapılan millî kültür çalışmaları ve buna koşut olarak halk müziği çalışmaları incelenmiştir.

Halk müziği çalışmalarının incelenmesinde, çeşitli kaynakların halk müziği koleksiyonları araştırılmış, bu bağlamda halk müziği kültürünü yansıtan şarkılar, çalgılar, danslar ve destanlar incelenmiştir. Buradan hareketle elde edilen bulgular doğrultusunda araştırma kapsamındaki ülkelerin halk müziklerinin karakteristik özellikleri saptanmış ve belirlenen eserler bu karakteristik özellikler üzerinden incelenmiştir. Eserlerin ölçüt olarak oluşturulan bu bölüm üzerinden değerlendirilmesi yönü, bu çalışmanın özgünlüğünü yansıtmaktadır.

I. Dünya Savaşı öncesinde, halk müziği ile ilgili yapılan araştırma ve derleme çalışmalarına dahil olan veya ülkelerinin ulusal müziğinin karakteristik özelliklerini eserlerinde çeşitli biçimlerde kullanan besteciler saptanmıştır. Belirlenen besteciler ve bestecilik stilleri açıklanarak, solo veya eşlikli keman besteleri incelenmiş, folklorik materyalleri barındıran eserleri araştırma kapsamına alınmıştır. Bu eserlerin folklorik materyalleri yansıtan bölümleri saptanarak, daha önce belirlenmiş olan karakteristik özellikler üzerinden analizi yapılmıştır.

Kurucu bir metne referansla ² “Batı Tekniğiyle Yazan...” Türk bestecilerinin üretimleri hakkında yapılan çalışmalar bölgesel, ulusal, kültürel bağlamı genellikle makam/makam müziği referansları üzerinden değerlendirildiğinden ³ , yapılan çalışmaların varlığı, niteliği ve ulařılabilirliđi⁴, odaklanılan konunun, hakim olduğu kent müziğinden folklorik değerlerle ayrıştırılan halk müziği referanslarından olmasından ötürü, bu çalışmada araştırma kapsamındaki eserler ezgisellik ve modalite üzerinden değerlendirilmiştir.

Ayrıca bu çalışmanın sonunda, Saygun’un yazmış olduğu *Töresel Musiki* isimli eserinden belirlenen; 62, 67, 116, 129, 89, 70, 66 numaralı ezgiler, çalışma doğrultusunda solo keman için düzenlenerek çalışmaya örnek eser olarak eklenmiştir.

² Belirtilen konuyla ilgili olarak Türk bestecileri ve yapıtlarıyla ilgili bilgi vermesi açısından, bkz. Oransay, 1965.

³ Bu duruma örnek olarak gösterilebilecek çalışmalardan, bkz. Aydın, 2003.

⁴ Ulusal Tez Merkezi’nde Kasım 2020 itibariyle; Saygun hakkında 45, Erkin hakkında 32 knyeye ulaşılabilmektedir.

4. BULGULAR

Bu bölümde yer alan her alt başlık, araştırma kapsamında incelenen bölgenin tarihi, kültürel dokusu ve müzik pratiği bağlamında değerlendirilerek aktarılmıştır. Bu duruma yönelik olarak, konuyla ilgili örneklerin belirginliğinden dolayı ilk araştırma alanı olarak belirlenen Macaristan bölümünde, “Macar Müziği” şeklinde belirtilen başlıkla; “Macar Müziği’nde Folklorik İcra Pratikleri ve 20. Yüzyıl Eserlerine İlişkin Kemanın Kullanım Durumuna Yönelik Bulgular” ele alınmıştır. Bu durum araştırma çerçevesince incelenen diğer ülkeler için de geçerli olup aynı yapı kullanılarak bulgular sunulmuştur.

4.1. Macar Müziği

Macarların kökeni konusunda birçok tarihçi ve dilbilimcinin çeşitli teorileri bulunmakla birlikte, genel kanı itibarıyla 9. yüzyılda Orta Asya’nın Ural bölgesinden geldikleri düşünülmektedir. Macar halk müziğinin genel karakteristik özellikleri de göz önüne alındığında, pentatonik ezgilerin yapısal karakteristiği ve Macar dilinin vurgu farklılıkları bu düşüncüyü destekleyen olgular olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Pentatonik dizi ve belirli bir müzik cümlesinin beş ses altından tekrar edilmesiyle oluşan belli bir yapı formuyla birlikte, bazı melodik, ritmik ve süsleme özellikleri, göç sebebiyle 4. yüzyılda doğudan batıya hareket eden Türk halklarının Avrasya haritasındaki etkisini açıkça göstermektedir. Bu özellikler, her zaman ve her yerde tüm büyük antik kültürleri izleyen, Orta Asya pentatonik stilidir. Transdanubia, Kuzey Macaristan ve Transilvanya bölgelerinin köylerinde, Volga ve Çuvaş halkları boyunca Çeremişlerde (Mari) ve Batı Asya Kalmilerinde ve iç Asya’daki Moğollarda ve hatta bazı Çin halklarında, aynı ezginin varyantları şeklinde özgün karakterli melodiler vardır. Macar halkı tarafından söylenen bir ağıt, neredeyse benzer formda Sibirya’nın Selkup ve Mansi halklarında, Nogay ve Tatarlarda, Anadolu Türklerinde ve Başkiriya ezgilerinde görülmekte, bu da Macar Halk Müziği’nin derinliklerinde Asyalı izlerin varlığını göstermektedir” (Szabolcsi, 1964).

Macarların buldukları coğrafyanın, Asya’dan Avrupa’ya geçiş noktası konumunda olması nedeniyle yaşanan göçler, savaşlar ve bölgede hükümlerliklerini sürdüren devletlerin kültürel politikaları, bölgedeki kültürel çeşitliliğin oluşmasını sağlamıştır. Bu sebeplerden ötürü tarih boyunca çeşitli kültürlerle etkileşim halinde olduklarından Macar Halk Müziği de bu durumu yansıtmakta, bünyesinde farklı karakteristik özellikleri barındırmaktadır.

Macaristan coğrafyasındaki müziğin gelişimi tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde; pagan dönemlerden başlayarak müziğin dinî ritüeller içinde bir araç olarak kullanıldığı, daha sonrasında ise Hristiyanlığı seçen Macar kralı I. Stephen'le birlikte kilisenin himayesinde kurumsal bir yapıyla belirli merkezlerde müzik eğitiminin verildiği görülmektedir⁵.

“Dinî adak törenlerini *Táltos*⁶ şarkıyla yönetmiştir. İnsanlar ise yumuşak bir şekilde nakaratı seslendirerek dörtlüklerin son dizelerini tekrar etmiş ve genç kızlar sunak alevindeki kokulu otları saçarak bir neşe dansı yapmıştır. Festival ve şöenlerde, halk ozanları lut eşliğinde kahramanlık ya da vatanseverlik şarkılarını söylemiştir” (Káldy, 1969).

“I. Stephen ve sonrasındaki dönemlerde Hristiyanlık ve Kilise müziği de yayıldı, Gregoryen ilahiler burada da kök saldı. I. Stephen ve halefleri tarafından kurulan okulların Hristiyanlığı ve dinî şarkıları öğretmek üzere iki görevi vardı” (Káldy, 1969).

Feodal düzen içinde yöneticilerin ve toprak sahibi soyluların latince konuşuyor olması sebebiyle Macar dili, kırsal kesimde köylü sınıfının⁷ kullanımında alt kültür olarak bölge içinde varlığını sürdürmüştür.

Şiir ve yazın dilinde Macarca'nın kullanılmaya başlanmasıyla *Gregoryan* ezgiler ve bu ezgilere eşlik eden Macarca sözlerle birlikte şarkı formunda eserler bestelenmiştir. Öte yandan müziğin kullanım alanı açısından şarkı söyleme kültürü bu dönemde, dinî kurumlardan ayrı olarak tiyatro ve karnaval gibi etkinliklerde de görülmüştür. Bu tür etkinliklerde şarkı söyleyen kimseye keman, lut, davul ve cimbalom (dulcimer) gibi çalgılarla eşlik edilmiştir. Dönem itibariyle birçok şehirde varlık gösteren manastır ve dinî okullar vasıtasıyla ilahi formunda ezgilerin coğrafya içinde yayıldığı değerlendirilmektedir. Bu bakımdan kilise müziği, ilerleyen dönem içinde Macar halk müziğini de etkilemiş, söylenen bazı halk şarkıları kilise modları üzerinden türetilmiştir.

“Bazı kilise ilahilerinin halk şarkısı versiyonları da vardı. Bunun ilginç bir örneği, Doryen modundaki *Szivárvány havasán*⁸ isimli Transilvanya⁹ halk şarkısıdır. Bu şarkı yalnızca Macar, Çeremiş, Çuvaş, Mordvin ve Uygur halk şarkısı çeşitlemesi değil, aynı zamanda bir Latince Gregoryen ilahisi olan ‘Beata vir...’ versiyonunun haricinde bir de Yahudi (İbranice) ilahisi versiyonu da içerir” (Pungur, 2008).

14. yüzyıl sonlarına doğru saray müzisyenleri keman ve flüt çalgıcılarından oluşmuştur. Öte yandan Ortaçağ Macar saraylarında özellikle Fransa'da eğitim

⁵ Macar müzik tarihini dönemler itibariyle inceleyen bir çalışma olarak, bkz. Szabolci, 1955.

⁶ En yüksek mertebedeki Şaman Rahibi.

⁷ *Serf* olarak da adlandırılan bu sınıf, XIII. yüzyıl ortalarına kadar toplumun en alt tabakası olmuştur. Bu sınıfın geçmişi, temel hak ve hürriyetlerini inceleyen çalışmalar olarak, bkz. Horvat, 1973 ve Eckhart, 2010.

⁸ Gökkuşağının altındaki karlı bir tepe üzerinde.

⁹ Romanya'nın orta bölümünde yer alan ve doğal sınırı Karpat Dağları'ndan Apuseni Dağları'na kadar uzanan bölge.

görmüş müzisyenler tercih edilmiştir. Çalgı grupları özellikle 13. yüzyılın başında sayıca artış göstermiştir. Enstrümantal olarak müzik yapan bu gruplarda ilk kez “fiellator” ismiyle kemannın, 1358 yılında kullanıldığı görülmektedir¹⁰.

Macaristan coğrafyasına komşu olan diğer halkların çeşitli kültürel oluşumları sağlaması, gerek siyasi gerek de ekonomik olayların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Feodal sistem içinde aristokrat sınıfın Macar kültürüne uzak bir konum alma çabası, Macaristan dışından işçi ve müzisyen getirtilmesi durumunu ortaya çıkarmıştır.

“Yaşlılarımız, beylerimizin birinci büyük savaşından önceki dönem üstüne bize birsürü şeyler anlatırlar. Birtakım Romanyalı ve Slovak işçilerin kendi türkülerini söylemeye başladıkları zamanların sözünü ederler. Biz de bu türkülerini severmişiz. Bizim havalarımıza benzeyen bu havaları biz de yabancılarla birlikte söylemişiz, onlara da bizim kendi türkülerimizi öğretirmişiz” (Horvath, 1974, 24).

Eski Macar kahramanlık şarkılarının¹¹ Macarca olarak kaval, *koboz*¹² ile seslendirilmesi durumu ilk olarak 16. yüzyılda görülmektedir. Sebestyén Tinódi gibi ozanların, gündelik yaşamdan ve kahramanlık hikayelerinden ilham alarak besteledikleri şarkıları kendi dillerinde seslendirdikleri görülmektedir¹³. Bölgede yaşayan farklı etnik unsurların kültürel bir yansıması olarak, çeşitli çalgıların kullanımıyla birlikte enstrümantal müziğin gelişimi, daha sonrasında ise belirli çalgıların bir araya gelmesiyle yerleşecek olan çalgı topluluklarının oluşması, popüler şehir müzik kültürünün de öncülü olarak değerlendirilebilmektedir.

Türklerin, Macar topraklarındaki hakimiyetini başlatan Mohaç Meydan Savaşı, sadece bölgedeki egemen aktörlerin değişimini sağlayan bir olay olarak değil, aynı zamanda kültürel aktarım çeşitliliğini ortaya koyan bir durum olarak da karşımıza çıkmaktadır. Macar kültürünün Avrupa kültürüyle etkileşimi Türklerin bölgedeki varlığıyla duraksamış, ayrıca bahsedilen aktarım öğelerinden biri olarak askeri müziğin kullanımı dolayısıyla müzik de bu kültürel transfer malzemelerinden biri olmuştur.

Macar şarkılarından en eski ve en popüler olanlardan biri, 1526’da Macaristan’ın bağımsızlığını ve kendisini büyük bir Avrupa gücü olarak sürdürme şansını kaybettiği Mohács savaşından bahsetmektedir (McKinney, Anderson, 1957, 620). Osmanlı ordusunun savaş alanındaki psikolojik silahlarından biri olan Mehter Takımı’nın

¹⁰ Dönem içinde kullanılan çalgıların ve dahil oldukları çalgı gruplarının gelişiminin incelendiği bir çalışma olarak, bkz. Szabolci, 1955.

¹¹ *Regös* veya *Rege*.

¹² Lavta’ya benzeyen telli bir enstrüman.

¹³ Coğrafya içinde Slav Halk Ozanlarının da bölgede etkin bir şekilde kültürel etkileşim içinde bulunarak folklorik aktarım sağladığı değerlendirilmektedir.

icrasıyla birlikte, kullandıkları çalgılar, çaldıkları ezgiler ve bu ezgilerin ritmik yapıları karşı tarafın belleğinde kalıcı izler bırakmıştır¹⁴. Avrupa’da Türk stili olarak *Alla Turca* ismiyle anılmış ve birçok bestecinin bu stilde eser bestelemesine neden olmuştur. Daha sonraki dönemlerde çeşitli törenlerde Türk müziği, Macar derebeylerinin saraylarında boru, davul, zurna gibi enstrümanlarla birlikte çalınmıştır.

“Osmanlı Macaristan’ı bölgelerinde Macarlar ve Türkler arasında dinamik bir kültürel etkileşim vardı. Erdel hükümdarlık sarayında (ve daha da şark zevklerine sahip Boğdan ve Eflak voyvodalarının saraylarında) sıklıkla Türk müziği ya da Türki müzik icra edilmekteydi. Bunu kısmen benzer çalgıların (zurna, düz boru), kısmen de Türk kökenli çalgıçıların varlığıyla izah edebiliriz” (Sudár, Csörsz, 2016, 71).

Türk müziğinin Macar müziğindeki etkisi, sadece askeri müzik pratiklerinin aktarımında değil, Çıgan müziğinde çalınan dans ezgilerindeki doğu kökenli dizilerin varlığı ile de görülebilmektedir.

16. yüzyıl serhatlerinde Çingenerler artık çalgıları ile boy göstermektedirler. Bu durumda, bu doğu tipi tonaliteli melodiler kısmen Macaristan’daki Türk geleneğinin izlerini taşırlar ve bazılarını *verbunkos* stilinin öncülü olarak da kabul edebiliriz (Sudár, Csörsz, 2016, 71).

Osmanlı İmparatorluğu’nun bölgedeki hakimiyetini yitirmesi sonucunda, Macar aristokrat sınıfının öncülüğünde Macaristan’ın kolonileştirilmesiyle birlikte Habsburg monarşisi bu coğrafyada mutlak hakimiyet kurmuş, bu durumun bir sonucu olarak da bölgede Alman kültürü, diğer alanlarda olduğu gibi müzik kültüründe de baskın olarak hissedilmiştir. Bu doğrultuda Orta Avrupa müzik geleneklerinin etkisi bölge müzik kültürüne yerleşmiş, süreç içinde batıdan birçok müzisyen bölgeye yerleşmiştir.

18. yy’da Macar geleneklerinden uzaklaşılması, kahramanlık ve özgürlük temalı şarkıların halk arasında popülerleşmesini sağlamıştır¹⁵. Bu durum 19. yüzyılda da devam etmiş, “Ulusçuluk” akımının fikirsel temelini sağlayan bir ortam oluşturmuştur. Bu dönemde Alman bestecilerin popülerlik kazanmasıyla birlikte, *Germanophile* kavramı oluşmuş ve genel olarak Alman bestecilik stiline ve de Alman bestecilerine rağbet edilmiştir. Yabancı orkestralar, orkestra şefleri, solist ve müzik adamları bölge müzik hayatının üst tabakasını oluşturmuş, bunun neticesinde de Macar halk müziği olarak, Çıgan müzik gruplarının icra ettiği müzik stili bilinir hale gelmiştir.

¹⁴ Osmanlı Devleti’nin bölgedeki etkisini askeri müzik açısından incelemesi bakımından bkz. Sudár, Csörsz, 2016.

¹⁵ Kahramanlık şarkılarının halk arasında popüler olmasının, aslında ezilen ve sömürülen serflerin tarihi süreç içindeki isyanları ve bölgede yaşanan savaşıardan ileri geldiği değerlendirilmektedir.

19. yüzyılda veya 20. yüzyılın başlarında yetişen herkes için Çıgan müziği folk, popüler ve yüksek sanatın kesişiminde olmuştur. Zengin ile yoksul arasındaki ortak zemini oluşturmuştur (Frigyesi, 2002, 112).

Macaristan'ın Avusturya İmparatorluğu'nun boyunduruğundan kurtulması, 1848-1867 yılları arasında sürdürdüğü bağımsızlık savaşı sonucunda bir ölçüde gerçekleşebilmiş, 1867'de bu ülke Avusturya'ya bağlı "özerk bir eyalet" konumuna girmiştir (Say, 2003, 450). Macaristan yüzyıl başında ilerici ve muhafazakar güçler arasındaki şiddetli savaflara sahne olmuştur. Toprağa bağlı kölelere özgürlük veren, aşar vergisini zorunlu çalışma ve bedensel ceza statülerini kaldıran, vergide ve dinde eşitliği sağlayan; bütün bunları bir anda gerçekleştiren 1848'deki Nisan kanunları olmuştur (Frigyesi, 2002, 97-98).

19. yüzyıl başlarında oluşan ulusalcı görüşler doğrultusunda Macarlar, öz kültürlerini araştırma çalışmalarına başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan ve 20. yüzyılda yapılacak araştırmaların genel bir klavuzu niteliğinde olan "Mi a magyar?" (Macar nedir?) sorusu üzerinden macar kültürü tartışmaları yapılmıştır¹⁶. Macar halk müziği ile ilgili çalışmalar da milliyetçi fikirlerle, Macar millî kimliği oluşturma gayesi doğrultusunda oluşmuştur. Öte yandan Macar bestecilerin bu dönemde besteledikleri eserlerin genel itibarıyla dönemin yaygın stilistik özelliklerini yoğun biçimde yansıttığı görülmektedir. 19. yüzyılda Macar halk müziğine yönelik çalışmalar da bu düşünsel ortam içinde yapılmaya başlanmıştır.

"Daha Liszt ve Erkel'in ölümlerinden önce Macar müzik yaşamı ikiye bölünmüş, ciddi müzik, Lehar ve Kalman gibi bestecilerde temsilcisini bulan hafif müzikle bando müziği içinde kaybolmuştu. En iyi besteciler Fr. Robert Volkmann (1815-1883), Karl Goldmark (1830-1915), Jenő Hubay (1858-1937), E. Dohnányi, Leo Weiner (1885-1960), batı müzik geleneklerine, özellikle Alman romantizmine yakından bağlıydılar. Doğal olarak Macar müziği Almanlaşma tehlikesi karşısındaydı" (Selanik, 2010, 297).

Macar halk müziği olarak nitelendirilen stili kullanarak bestelenen ilk eserlere 19. yüzyılda rastlanmaktadır. Bu dönemde Macar müzik kültüründe Fransız ve İtalyan operasının egemenliği bulunsa da Liszt Ferenc¹⁷, Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály ve daha sonrasında gelen Joachim József, Zichy Géza, Hubay Jenő, Szabados Károly, Szendy Árpád, Poldini Ede ve Dohnányi Ernő gibi Macar bestecilerin eserlerinde Macar temalarını kullandığı görülmektedir.

¹⁶ Macar milliyetçiliğinin düşünsel gelişimini ulusalcılık ve modernizm kesişimi üzerinden incelemesi bakımından, bkz. Schneider, 2006.

¹⁷ Macarca'da soyisim, isimden önce kullanıldığından ünlü Macar besteci, piyanist, orkestra şefi Franz Liszt'in (1811-1886) ismi de bu şekilde yazılmaktadır.

“Müziğin, milliyetçiliği ilerletmek için kullanılabilceği gerçeği ilk olarak *verbunkos* ile bağlantılı olarak tanınmış ve Macar romantizminin önemli bir parçası olmuştur (Frigyesi, 2002, 114). Macar müziğine stil olarak 18. yüzyıl’da yerleşmiş bir form olarak *Verbunkos*¹⁸, Avusturya İmparatorluğunun Macar gençleri savaşmak üzere toplamada kullanılan bir müzik stili olarak tanımlanmaktadır¹⁹” (Cooper, 2006).

19. yüzyıldan itibaren János Bihari (1764–1827), János Lavotta (1764–1820) and Márk Rózsavölgyi (1789–1848) gibi keman virtüözleri tarafından popüler haline gelen bu stil, daha sonradan birçok besteciyi etkilemiş ve form olarak kullanılmıştır (Bayley, 2001). 19. yüzyıl Macar müziğinin en karakteristik kategorileri; geleneksel halk müziğiyle bağlantısız olan, *verbunkos* olarak bilinen enstrümantal dans müziği ve *magyar nóta* denilen duygusal popüler şarkı olarak görülmüş; her ikisi de çigan çalgı toplulukları tarafından yayılmış ve böylece *Gypsy music*²⁰ olarak adlandırılmıştır (Cooper, 2006). *Verbunkos* özel olarak 16. ve 17. yüzyılın notaya alınmış “Ungaresca” danslarına dayanan uzun bir tarihe sahip olmuş; sürekli varoluşu yazılı kaynaklar tarafından da dokümente edilmiştir²¹ Gerçekte 20. yüzyılla birlikte *verbunkos* “tarihsel Macar tarzı” statüsüne yükselmiş ve sanat müziğine doğru yolunu bulmuştur (Frigyesi, 2002, 113).

19. yüzyılda dönemin popüler keman icracıları vasıtasıyla çeşitli biçimlerde tekrar düzenlenen bu formlarla birlikte Çigan müziği repertuarını oluşturan altyapının sağlandığı görülmektedir.

“1835 yılları civarında ünlü ve seçkin bir keman virtüözü olan Márk Rózsavölgyi, önde gelen bir dans bestecisi olmuş ve on yıldan fazla bir sürede geç *verbunkos* ve bu tarihten itibaren yavaşça gelişen *Csárdás* literatürünün stilistik çabalarına öncülük etmiştir. Rózsavölgyi, insiyatif olarak *friss*²² *verbunkos*’u geliştirip *csárdás*’a yerleştirerek popülerliğini geliştiren bestecilerden biri olmuştur. Form ve ritmi geç *verbunkos*’dan doğrudan alınarak geliştirilen bir dans müziği olan *csárdás* literatürü, 1850 ve 1860’lı yılların popüler Macar enstrümantal müziğinin merkezini oluşturmuştur” (Szabolcsi, 1964).

Bestelerinde çeşitli bölgelere özgü halk müziği elementlerini kullanan Liszt, *Magyar Rapszodiák*²³ gibi besteciler, eserlerinde dönem itibariyle Macar müziği olarak

¹⁸ Köken olarak Almanca *Werbung* kelimesinin zaman içinde Macar diline yerleşmesiyle türetilmiş olduğu değerlendirilmektedir.

¹⁹ Dönem içinde yaşanan Macar müziği tartışmalarıyla birlikte toplum içindeki üst ve alt kültürü incelemesi bakımından bu konuda kapsamlı bir çalışma olarak, bkz. Hooker, 2013.

²⁰ Çigan Müziği.

²¹ *Verbunkos*’un tarihsel kaynakları konusunda bkz. Bence Szabolcsi, A XIX. század Magyar romantikus zenéje (Ondokuzuncu yüzyılda Macar romantik Müziği), (Budapeşte: Zeneműkiadó, 1951) László Dobszay, Magyar Zenetörténet (Macar Müzik Tarihi), (Budapeşte: Godolat, 1984), Bálint Sárosi, *Gypsy Music*; Bence Szabolcsi, A Magyar Zenetörténet kiegészítője (Macar Müziğinin Kısa Tarihi), (Budapeşte: Zeneműkiadó, 1979; ilk basımı Budapeşte, 1947; İngilizce çeviri 1964), Géza Papp, ed., Hungarian Dances, 1784-1810, Musicaalia Danubiana, No.7, (Budapeşte: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1986).

²² Canlı, zinde veya hareketli anlamlarına gelmektedir. *Csárdás* formunda yer alan *lassú-friss* karşıtlığında hızlı bölümü ifade etmektedir.

²³ Macar Rapsodileri.

adlandırılan müziğin stilistik özelliklerini kullanmıştır. Daha sonrasında Liszt, Macar müziğine ilişkin, Macar halk müziğini popüler şehir müziği üzerinden tanımlayıcı görüşleri dolayısıyla eleştirilmiştir.

“Bununla birlikte Liszt, Macar halk müziğinin, Çıgan müziği olduğunu sanıyordu ve 1853’te *Macar Rapsodileri*’nin ilk bölümünün yayınlanmasıyla birlikte sofistike Batı Avrupa salonlarına uygun şekilde süslenip püslenmiş ancak karakteristiği olmayan bir folklorik tarzla Avrupa’da neredeyse tüm bestecilerin örnek alıp yöneldiği bir furya başlatmıştı” (Goodall, 2018, 198).

“Liszt’in uzun süre affedilmeyen yanlışı çingeneyi ulusal Macar müziğinden sorumlu tutması olmuştur. Ve bu yanlıştan ötürü, Macaristan kendisini uzun süre affedememiştir. Oysa evrensel bir dünya vatandaşı olan Liszt, her tür dar ve şövenist düşünceden çok uzaktı. Daha sonra Bartók ve Kodály bu yanlışı düzeltmişler; tam ters yönden çalışmışlar, belki de fazlaca ileri giderek çingeneyi Macar üslubunun bir taklitçisi olarak görmüşlerdir” (Pamir, 2000, 144).

19. yüzyılın sonlarında kayıt teknolojisinin gelişimiyle birlikte etnografi çalışmaları yapılmaya başlanmış, bu doğrultuda halk kültürünü araştırmak için birçok etnograf kırsal kesimde çalışmalar yapmıştır. Kullanılan fonograflar vasıtasıyla yapılan bu çalışmalarla, halk kültürünün ve müziğinin daha doğru bir şekilde çalışılması sağlandığından, karşılaştırmalı etnomüzikolojik alanına büyük katkı sağladığı görülmüştür.

“Macar halk şarkılarına olan ilgi, araştırma çalışmaları ve toplama çalışmaları nedeniyle, Macar Bilim Akademisi’nin 1833’teki kararına dayanarak 1900’lerde arttı. Ancak, kayda değer sonuçlar alınmadı. 1896 yılında çevirmen ve etnograf olan Béla Vikár (1859-1945), Avrupa’da ilk kez kırsal kesimdeki yaptığı çalışmalarda fonograf ile halk müziği ses kayıtları yapmıştır. Vikár’ın ayak izlerini takip eden müzik tarihçisi ve folklorist János Seprődi de, Transilvanya’daki kendi saha çalışmasında fonografi kullanmaya başlamıştır” (Pungur, 2008).

Vikár’ın kaydettiği silindirdeki halk şarkılarını çalışmaya başlayan Zoltán Kodály, daha sonrasında ise Béla Bartók’la birlikte Macarca konuşulan bölgelere geziler düzenleyerek kendileri de bu bölgelerde halk şarkısı derleme çalışmaları yapmıştır.

“Béla Bartók (1881-1945) ile Zoltán Kodály (1882-1967) 20. yüzyılın ilk yarısında etnograf Béla Vikár’ın buluşlarından da yola çıkıp farklı bir anlayış ve araştırmacı-yaratmacı-eğitme bir yaklaşım izleyerek ulusal bir müziğin oturtulacağı sağlam temelleri buldular, oluşturdular ve bu temele dayalı-oturtulu gerçek ulusal Macar okulunu tam anlamıyla gerçekleştirdiler. Bunu sistemli, çok yönlü ve bütünsel çalışarak başardılar” (Uçan, 2005).

Yaşanılan dönem içinde dünyada gerçekleşen siyasi gelişmeler, Macar halk müziği çalışmalarını olumsuz yönde etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında imzalanan Trianon Antlaşması’yla birlikte Macar topraklarının sınırlarının değişmesi sonucu Macarca konuşulan bölgeler farklı devletlerin sınırları içine girmiştir. Kodály ve Bartók’un 1913 yılında yazdıkları *Magyar Népzene Tára*²⁴ kitabıyla birlikte o güne dek Macar halk müziği olarak tanımlanan müziğin aslında popüler şehir müziği olduğu anlaşılmıştır.

“Bartók ve Kodály, köylüler arasında bu Macar ezgilerinin sadece birkaç tane olmadığını, tümüyle Çıgan müziğinden farklı bir tarzda icra edilen bir repertuarın var olduğunu keşfetmiştir.

²⁴ Macar Halk Müziği Koleksiyonu.

Bu eski usul şarkıların hızla demode olduğu gerçeği bu keşiflerinin ne bilimsel ne de politik önemine bir gölge düşürmüştür. Bu repertuar görel olarak az da olsa halk müziğinin yeni bir kavranışına yol açmıştır” (Frigyesi, 2002, 119-120).

Kaydedilen ezgilerin notasyonunun ardından, ezgilerin farklı bölgelerle karşılaştırması yapılmış ve Macar halk müziğinin kökenine yönelik bazı saptamalarda bulunulmuştur.

Öncelikle Macar köyleri arasında homojen ve ayırt edilebilir bir müzik tarzı olduğunu iddia ediyorlardı. İkinci nokta bu tarzın toplumun kolektif üretimi olarak görünmesiydi. Üçüncüsü, bu tarzın taşıdığı belirli özelliklerin Macaristan’ın fethinden önceki tarihsel dönemlere uzanıyor olmasıydı (Frigyesi, 2002, 122). Elde edilen ezgilerin biçimsel özelliklerine göre gruplandırılması, bu saptamaların yapılmasında ölçüt olarak kullanılmıştır. Bu dönemde Oswald Koller²⁵ ve Ilmari Krohn²⁶’un yayınlamış oldukları makaleler, ezgilerin sınıflandırılması için yapılacak çalışmalara rehber olmuştur.

“Hem ezgilerin analizi hem de sınıflandırılmasını sağlayacak bir sistem arayışı, Bartók ve Kodály’yi mevcut halk şarkıları koleksiyonlarını incelemeye yönlendirdi. Birkaç sistemi denedikten sonra, Macar halk müziğini sınıflandırmak için en uygun olarak gördükleri Ilmari Krohn tarafından sunulan *Suomen Kansan Sävelmia*²⁷ (vols. II–IV, 1904–28) isimli koleksiyonu buldular. Krohn bu eserde Finlandiya ezgilerini varyantlara göre sınıflandırdı. Varyantların ilişkisi melodik çizgi, heceler ve genel yapılarının benzerliği ile belirlendi. Daha önce sınıflandırma yöntemlerinde bilinmeyen ilginç yeni bir ilke olarak, Krohn’in, bir melodi çizgisinin bitirme sesinin, karakterinin belirlenmesinde eşit derecede önemli - en azından açılış melodik formülü ile aynı derecede önemli olduğunu gözlemlemiştir. Bununla birlikte Krohn’un getirmiş olduğu yenilik; hece düzenine (veya nicel özelliklere) ve melodi çizgisinin kadans düzenine veya niteliksel özelliklerine dayanan çift sınıflandırma sistemi getirmiş olmasıdır. Bu müzikal ilkelerde somutlaşan olanaklar Bartók’u ve Kodály’ın hayal gücünü zenginleştirdi ve böylece yaptıkları bazı değişiklikler ile Fin sistemini benimsediler” (Bayley, 2001).

4.1.1. Macar Halk Müziği

Geleneksel Macar halk müziği, ritmik karakter üzerinden iki kategoriye ayrılmaktadır. Bunlar; *Parlando-rubato* ve *Tempo-giusto* ritmik formlarıdır. Bu iki türün icra stili bakımından da birbirinden ayrıştığı ve farklı karakterler ifade ettikleri değerlendirilmektedir.

“Geleneksel Macar halk müziği tarzı, *Parlando-rubato* ve *Tempo-giusto* olmak üzere iki geniş kategoriye ayrılmaktadır. *Parlando-rubato* lirik bir şarkı özelliğindedir. Bu tip eserlerin icrasında tempo, ruh haline ve yoruma göre değişmektedir. *Parlando-rubato* ezgileri metinle belirlenmekte, bu yüzden ritim kelimeleri yansıtmakta ve aynı zamanda çok süslü olmaktadır. *Tempo-giusto* basit bir şekilde ritimin sabit olduğu anlamına gelir. Dans ve çalışma hareketlerinden gelen melodilerdir, dolayısıyla ortaya çıkan ritimler *parlando-rubato*’dan daha basittir. Bunlar Macar ezgilerinin en ilkeleridir. *Tempo-giusto*’daki bazı dans müzikleri eski *parlando-rubato* şarkıların değişmiş halleridir. Bu danslar karmaşık ritmi ve süsleri korumakta,

²⁵ Koller’in sınıflandırmasını içermesi bakımından ilgili makalesi, bkz. Koller, 1902.

²⁶ Krohn’un sınıflandırmasını içermesi bakımından ilgili makalesi, bkz. Krohn, 1903.

²⁷ Fin Halk Şarkıları.

ancak dans edilebilir bir tempoda icra edilmektedir” (Szabolcsi, 1964, 91’den aktaran Vansteenburg, 2009, 9).

Macar halk şarkıları için Bartók, “A magyar népdal” (Macar Halk Şarkısı) isimli kitabında Macar halk müziği melodilerini eski stil melodiler, yeni stil melodiler ve iki gruba da uymayan karışık sınıf olmak üzere üç kategoride gruplamıştır (Bartók, 1981). Buna göre eski stildeki şarkılar *parlando rubato*, yeni stildeki ezgiler ise *a tempo giusto* olarak nitelendirilmiştir²⁸. Bu grup başlıklarının altında hece sayısına göre farklı gruplandırmalar yapılmıştır.

Bartók, sınıflandırmasındaki ana başlıkları; “Eski Stilde Macar Köylü Müziği”, “Macar Köylü Müziğinin Yeni Stili”, “Macar Köylü Müziğinin Diğer Ezgileri (Karışık Sınıf)” olarak belirtmiştir. İlk ana başlık olan “Eski Stilde Macar Köylü Müziği”ni “Tören Dışı ve Dans Şarkıları Ezgiler” olarak nitelendirmiştir. Ezgileri ise; “8 veya 12 hece çizgili, 6, 7, 9, 10 ve 11 hece çizgili ezgiler” olarak sınıflandırmıştır. Üçüncü ana başlık olan Macar Köylü Müziğinin Diğer Ezgilerini “Karışık Sınıf” olarak nitelendirmiştir. Ezgileri Alt sınıf olarak gruplayarak; I. Alt sınıf altında eşit ölçülü, *parlando* veya *giusto* ritmindeki ezgileri; 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 ve 15 hece çizgili ezgiler olarak, II. Alt sınıf altındaki eşit ölçülü, ayarlanabilir giusto ritmindeki ezgileri; 6, 7, 8, 10, 11, 14 ve 15 hece çizgili ezgiler olarak, III. Alt sınıf altındakileri farklı ölçülü sabit giusto ritminde, IV. Alt sınıf altındakileri farklı ölçülü ayarlanabilir giusto ritminde, 4 ölçü çizgili *Kolomyjka*²⁹ ritminde, VI. ve VII Alt sınıflar altındakileri ise 2 ve 3 çizgi kıtalı ezgiler olarak değerlendirmiştir³⁰.

Kodály ise 1937 yılında ilk baskısı yapılan “A magyar népzene” (Macar Halk Müziği) isimli eserinde Macar müziğini 7 ana başlık ve bu başlıkların altındaki alt başlıklar olmak üzere sınıflandırmıştır. Kodály bu ana başlıkları; “İlkel Halk Müziği”, “Halk Şarkılarının Günümüz Stili”, “Çocuk Şarkıları ve Regös Şarkıları”, “Ağıtlar”, “Halk müziğindeki karşılıklı ilişkiler” (Alman, Slovak, Rutenya), “Sanat Müziğinin İzleri ve Çalgısal Müzik” olarak belirtmiştir.

İlk ana başlık olan İlkel Halk Müziği’ni, “İlkel Kavimlerle Bağlantılar” ve “Macar Pentatonik Sisteminin Doğu Kökeni” olmak üzere ikiye ayırmıştır. İkinci ana başlık olan Halk Şarkılarının Günümüz Stili’ni, “Yeni Şarkı Formlarıyla Eskileri Arasındaki

²⁸ Halk müziği konusunu, etnisiteye dayandırmadan evrensel olarak inceleyen, “Halk Müziği” ve “Sanat Müziği” arasındaki ilişkiyi çeşitli toplumlarda yansıtması bakımından ilgili bir çalışma olarak., bkz. Bohlman, 1988.

²⁹ Ukrayna ve Polonya’da popüler olan hızlı bir halk dansı çeşidi.

³⁰ Bartók’un sınıflandırma biçimi hakkında bilgi aktarması bakımından, bkz. Bartók, 1980.

Bağlantılar”, “Tonal Sistem” ve “Popüler Sanat Şarkısının Etkisi” olmak üzere üçe ayırmıştır. Beşinci ana başlık olan Sanat Müziğinin İzleri başlığı altında, “Kilise Müziği: Gregoryan ilahiler”, “Halk Müziği İlahileri”, “Dinsel Olmayan Sanat Müziği” ve “Çiçek Şarkıları” yer almaktadır. Son ana başlık olan Çalgısal Müzik’te ise, “Halk Müziği Çalgıları”, “Köylülerin Kendi Çalgılarıyla Çaldıkları ve Kaynağı Belli Olmayan Yabancı Eserler” alt başlıkları bulunmaktadır³¹.

“Macar halk şarkıları; ‘Çalışma şarkıları’ (hasat, vb.), ‘Dans şarkıları’, ‘Eşleştirme’ veya ‘Düğün şarkıları’, ‘Ağıtlar’, ‘Kahramanlık şarkıları’, ‘Çocuk Oyun Şarkıları’, ‘Noel’, ‘Yeni yıl’, ‘Paskalya’, vb. bayram günleri söylenen popüler kilise ilahileri, ‘Baladlar’, ‘Beşik şarkıları’, ‘Alaycı ve Şakacı şarkılar’ gibi diğer şarkılar olmak üzere sekiz gruba ayrılabilir. Bu melodiler pentatonik dizi sistemine dayanmaktadır” (Pungur, 2008).

Genel olarak değerlendirildiğinde Macar Halk Müziği’ne yönelik yapılan araştırmalarda elde edilen ezgilerin üç çeşit müzik grubuna ait olduğu görülmektedir. Şehir müzik kültürüne bir alt başlık olarak kendini gösteren popüler müzik (Verbunkos, Csárdás, vb.), içinde farklı karakterde şarkılar bulunduran köylü müziği ve tarihi yüzyıllar öncesine dayanan kutsal müzik olmak üzere üç çeşittir.

4.1.2. Karakteristik Özellikler

Bu bölümde Macar Halk Müziği karakteristik özelliklerinin en belirgin yapısal örnekleri, Macar halk şarkıları dinlenerek belirlenmiş, şarkılardaki karakteristik özelliklerin saptanmasıyla seçilen eserlerin değerlendirilmesi için model önermesi oluşturulmuştur. Genel olarak değerlendirildiğinde, Macar halk müziği karakteristik özelliklerinin iki gruba ayrılması gerektiği düşünülmüştür. Birinci grup olarak ezgisel yapı örneklerinin benzerliği değerlendirilerek, bu yapıların belirli özelliklerini tanımlayıcı öğeler belirtilmiştir. İkinci grup olarak ise, Macar dilinin bir yansıması olarak Macar Halk Müziğinin en belirgin özelliklerinden biri olan daktilik ritim öğeleri ve çeşitli benzer kalıpların kullanımı tanımlanarak belirtilmiştir. Bu doğrultuda ezgisel yapılar incelendiğinde³²; Ezginin başka bir ses üzerinde kalıp halinde tekrarlanması, Pentatonik dizilerin kullanılması, fonksiyon bakımından ezgi içinde altere seslerin kullanılmasıyla oluşan Majör veya minör geçişli ezgiler, oktav geçkili ezgiler ve artık ikili dizisel geçkilerin halk şarkılarında sıkça kullanıldığı görülmektedir. Ritimsel yapılar incelendiğinde ise; Macar dilinin vurgusal etkisinden dolayı ezgilerde görülen senkoplar, uzun–kısa veya kısa–uzun seslerin çeşitli biçimlerde ardıl kullanımları, noktalı notaların çeşitli kullanımları, motif veya cümle bitişindeki senkoplar, motif

³¹ Kodály’ın sınıflandırma biçimi hakkında bilgi aktarması bakımından, bkz. Kodály, 1937.

³² Macar halk şarkıları içinden belirtilen özellikleri en belirgin şekilde gösteren örneklerden seçilmiştir.

veya cümle sonlarının uzun ses ve durakla bitişi ile eşit değerdeki iki sesle veya eşit değerdeki ses ve duraklarla bitişi, metrik modülasyon ve *parlando-rubato* gibi ritmik bağımsız icra unsurları Macar halk müziğinin karakteristik özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda belirlenen karakteristik özellikler, aşağıda belirtilen Macar halk şarkılarında saptanmıştır. Ezginin başka bir ses üzerinde kalıp halinde tekrarlanması durumunu yansıtan karakteristik özelliğinin bir örneği, *A rátóti legények* halk müziği ezgisinin birinci ölçüsü ile beşinci ölçüsünde farklı sesler üzerine kurgulanan ezgilerde görülmektedir.



Şekil 2: *A rátóti legények* Halk Müziği Örneği

Macar halk müziğinin bir diğer karakteristik özelliği olan ve 20. yüzyılda Béla Bartók gibi birçok besteciyi Orta Asya etnik müziklerini araştırmaya yönlendiren bir özellik olarak pentatonik dizilerin kullanılması durumu, *Árva madár mit keseregsz* isimli halk ezgisinde farklı eksenlerdeki iki cümlede gözlemlenebilmektedir.



Şekil 3: *Árva madár mit keseregsz* Halk Müziği Örneği

Halk müziği ezgilerinde altere sesler vasıtasıyla tonal farklılık oluşması durumu Majör ve minör tonal geçişleri göstermesi bakımından karakteristik özellik olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bakımdan örnek olarak incelenen *A malomnak nincsen köve* isimli halk ezgisi örneğinin başlangıcında görülen la[#] kullanılmasıyla Majör tonu etkisi gösterilmiş, ancak ezginin devamında minör tona geçiş sağlanmıştır.



Şekil 4: *A malomnak nincsen köve* Halk Müziği Örneği

Macar halk şarkılarında görülen ve ezgilerin başlangıcında yer alan oktav geçkisi durumu, *A visnyai vár völgyében* isimli halk ezgisinin birinci ve dördüncü ölçülerinde görülebilmektedir.



Macar dilinin daktilik vurgu özelliğinden ötürü halk müziği ezgilerinde görülen uzun–kısa veya kısa–uzun seslerin çeşitli biçimlerde ardıl kullanımını durumu, *Zúg az erdő, zúg a mező, vajon ki zúgatja?* isimli halk ezgisi örneğinin birinci, ikinci ve beşinci ölçülerinde görülebilmektedir.



Şekil 8: *Zúg az erdő, zúg a mező, vajon ki zúgatja?* Halk Müziği Örneği

Bir diğer ritmik karakteristik özellik, *Édesanyám is Volt Nékem* isimli halk ezgisinin birinci ölçüsünde görülen, karşıt iki ritmik vurgunun aynı ölçüde yer almasında olduğu gibi, noktalı ritmik değerler ve çeşitli kullanımları olarak değerlendirilebilmektedir.



Şekil 9: *Édesanyám is Volt Nékem* Halk Müziği Örneği

Ezgilerin başlangıcında meydana gelen ritmik karakteristik yapılar, ezgilerin bitiş kısımlarında da kendini göstermektedir. Bu özelliklerden motif veya cümle bitişindeki senkop ritmik yapılar, *Ablakomba besütött a holdvilág* ezgi örneğinin son kısmında da görüldüğü gibi Macar halk müziğinde birçok ezgide karşımıza çıkmaktadır.



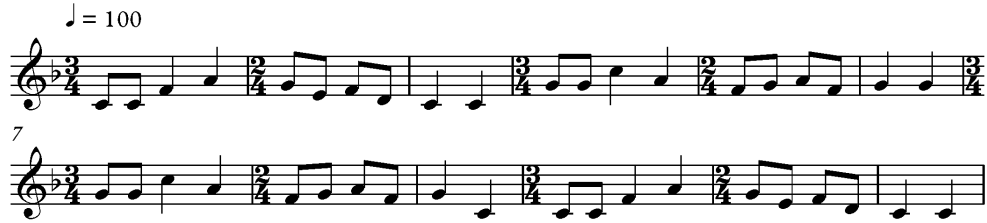
Şekil 10: *Ablakomba besütött a holdvilág* Halk Müziği Örneği

Ezgi sonundaki ritmik karakteristik yapı örneklerinden motif veya cümle sonlarının uzun ses ve durakla bitiş durumu *Csak csak csak az esik nékem keservesen* isimli halk ezgisi örneğinde görülmektedir.



Şekil 11: *Csak csak csak az esik nékem keservesen* Halk Müziği Örneği

Bir diğerk ezgi bitimindeki karakteristik özellik olarak motif veya cümle sonlarında meydana gelen eşit değerdeki iki sesle bitiş durumu *Este van már, csillag van az égen* isimli halk ezgisinin üçüncü, altıncı, dokuzuncu ve on ikinci ölçülerinde görülebilmektedir.



Şekil 12: *Este van már, csillag van az égen* Halk Müziği Örneği

Macar halk ezgilerinin birçoğunun motif veya cümle sonlarında görülen eşit değerdeki ses ve durakla ezginin son bulması durumu, *Csinom Palkó* ezgi örneğinin son ölçüsünde görülmektedir.



Şekil 13: *Csinom Palkó* Halk Müziği Örneği

Halk müziğinin metrik özgürlüğünü yansıtan özelliklerden biri olan metrik modülasyon, 20. yüzyıl müziği içinde çok sayıda besteci tarafından kullanılmıştır. Macar halk müziği ezgilerinde de görülebilen bu duruma, 3/8'lik ve 5/8'lik ölçülerin düzensiz olarak kullanıldığı *Erdő mellett nem jó lakni* halk ezgisi örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 14: *Erdő mellett nem jó lakni* Halk Müziği Örneği

Ritmik bir form olarak da Macar müziğinde farklı stillerde çokça görülen *Parlando-Rubato* özelliğindeki bağımsız icra örneğine; *Aj, sirass édesanyám* halk ezgisi örnek olarak verilebilir. Özellikle yavaş halk şarkılarında görülen *parlando* icra stili, kederli halk şarkılarında icracıya duygu yoğunluğunu yansıtmak için ritmik serbestlik tanımaktadır.

Parlando



Şekil 15: *Aj, sirass édesanyám* Halk Müziği Örneği

4.1.3. Béla Bartók

Béla Bartók, Macaristan'ın önde gelen müzik insanlarından biri olmuştur. Gerek piyano sanatçılığı, gerek besteciliği gerekse de halk müziği alanında yapmış olduğu çalışmalarla birlikte ülke müziğinde yaşanan algı değişiminde etken rol üstlenmiştir.

“Béla Bartók, 20. yüzyıl müziği içinde bestelemiş olduğu yapıtlarıyla ve yapmış olduğu etnomüzikolojik çalışmalarla birlikte dönem içindeki en önemli bestecilerden biri olmuştur. Tam olarak ismi Béla Viktor János olan Bartók, 25 Mart 1881 yılında o dönemde Avusturya-Macaristan imparatorluğu sınırları içinde yer alan Torontál bölgesinin Nagyszentmiklós isimli kasabasında doğmuştur. 1920 yılında imzalanan Trianon anlaşmasıyla Macaristan topraklarının Romanya, Yugoslavya ve Çekoslavakya arasında paylaşılmasından sonra Bartók'un doğduğu kasaba Romanya topraklarında kalmış ve buraya Sinnicolau Mare ismi verilmiştir” (Antokoletz, Susanni, 1988).

Bartók, yapmış olduğu halk müziği çalışmalarıyla birlikte, ülkesi dışında da rol model olarak algılanmıştır. Ulusalçılık akımının öncülerinden biri olarak birçok besteci ve müzik insanını etkilemiştir.

“Bartók, 20. yüzyıl müziğinde ulusalcılığın simgesi olmuştur. Macar halk müziğini ‘bulan’ ve kendi eserlerini bu müziğin maddesiyle ve ruhuyla besleyen Bartók, sanat müziğinde geri kalmış bütün küçük ülkelerde ulusal müzik yazmak isteyen bestecilerin örneği olmuş, fakat bunlardan pek azı ulusal bir bestecinin nasıl olması gerektiği yolunda Bartók'un eserleriyle olsun, sözleriyle olsun verdiği dersi kavrayabilmiştir” (Mimaroglu, 2013, 42).

Bartók, yaşadığı dönem içinde kültürel varlıkların tanımlanması boyutunda kırsal bölgelerin özgün karakterini inceleme fırsatı bulmuştur. Üretim metotlarının şehirleşmesi sürecinde bir geçiş dönemi olan bu dönem sonrasında toplum içindeki etkileşimin artmasıyla bölgesel farklılıkların giderek yok olduğu belirtilmektedir. Bu bakımdan Bartók'un, halk müziği alanındaki yapmış olduğu çalışmalarla kültürel mirası korumaya çalıştığı değerlendirilmektedir.

“Bartók, kendi kuşağının içinde, köylülüğü ulusla eşanlamlı görenlerin en büyüğüdür. Bu, ondan sonraki kuşakta artık mümkün olmayan bir görüştür. Çünkü kırsal bölgenin dönüşümü, dünya çapında bir süreçtir. İster Sosyalizm ister Kapitalizm koşulları altında olsun, köylü kitleler, çiftçiler, çiftçilik emekçileri ve onların çocukları, kentlerin sanayi yaşamına giriyorlar ve toprakta kalanlar ise onları kent işçi sınıfına yaklaştıran büyük ölçekli üretim koşulları altında çalışıyorlardı. Halk müziğinde, başkalarının araştırmaları gibi, Bartók yaşayan bir sözel gelenek olarak geçerliliğini kaybetmekte olduğu bir sırada halk müziğinin eski formlarını kaydederek muhafaza etmeye kendini adadı ve bu yolda büyük çaba sarfetti. Bu müziğin muhafazası, bilinçli bir ulusal mirasın bir parçası haline geldiği için, bu müziğe farklı bir düzeyde yenilenmiş bir yaşamsallık vermekte, yeni müzik yaratım biçimlerine bu müziğin yaşamsallığını iletmektedir” (Finkelstein, 1995, 360-361).

Bartók batılı besteciler içinde bilimsel olarak halk müziği derlemeleri yapan ilk besteci olmuştur. Onun yenilikçi bestecilik stili, kurulu batılı teknikleri titizlikle düzenlenmiş geleneksel halk müzik yapılarının kurallı örnekleriyle kaynaştırmıştır (Cramer, 2009).

Bartók'un başlangıçta Macar milliyetçisi olarak halk müziğiyle ilgilendiği bilinmektedir. Macaristan'ın dönem içindeki farklı etnik yapıları içinde barındırması bakımından yapmış olduğu araştırmalarla zaman içinde farklı bir bakış açısı edindiği görülmektedir.

“Bartók bir taraftan savaş öncesi Macaristan'ın ve I. Dünya Savaşı sonrası Doğu Avrupa'sının çok etnikli yapısına kendisini adanmıştır. Çünkü o sırada çok etniklilik artık Macaristan sınırları içerisinde bir gerçeklik olmaktan çıkmıştır. Bununla birlikte milliyetçi siyasete de, kısmen Macar toplumsal bilinci üzerindeki etkisi yüzünden karşı çıkmıştır” (Frigyesi, 2002, 96).

Bartók'un halk müziği araştırmacılığı ile bestelerindeki yaratıcılığı birbirine karıştırmak yanlış olur. O, halk müziği motiflerini bestelerine aktarma yönteminden kaçınmış, özümlediği bu birikimi, çağdaş kavrayıştan ödün vermeksizin dile getirmeyi yeğlemiştir (Say, 2003, 451).

Bartók'un annesinin piyano öğretmeni olduğu ve ona küçük yaşta piyano eğitimi verdiği bilinmektedir. Farklı bölgelerde yaşamalarının ülkede yer alan Macar kültürünü ve halk müziğinin bölgesel farklılıklarını görmesi bakımından faydalı olduğu değerlendirilmektedir.

“Müziyen bir aileden gelen Bartók'un ulusalcı müzik anlayışının oluşumu ve bu alandaki başarılarında bir piyano öğretmeni olan annesi önemli bir rol oynamıştır. Annesinden beş yaşında piyano çalmasını öğrenen Bartók, yine annesinin öğretmenlik görevi nedeni ile ülkenin her yanını dolaşma ve Macar halk müziğinin birçok türünü yakından tanıma olanağı bulmuştur” (Sarikaya, Tunalı, 2014).

Bartók'un politik ideolojisi, hala onun 1903'te, yirmi iki yaşındayken annesine yazmış olduğu bir cümleden; “Kendi adıma, hayatım boyunca her alanda ve her biçimde, tek bir amacım olacak: Macaristan'ım ve Macar ulusunun iyiliği³³” yola çıkılarak anlatılmaktadır (Frigyesi, 2002, 94).

Bartók'un halk müziği çalışmalarına başlamasındaki ana etmenin milliyetçilikle ilgili düşüncelerinden ileri geldiği bilinmektedir. Öte yandan bu alanda yaptığı çalışmalara zaman içinde etnomüzikolojik unsurları da dahil etmesi ve araştırılan alanın giderek genişlemesiyle birlikte başlangıç fikrinden farklı bir düşünsel yapıya kavuştuğu değerlendirilmektedir.

“Bartók folklor araştırmalarına, anlamak ve öğrenmek gibi, bir sanatçıya daha çok yakışır amaçlarla girmiştir. 1905'ten başlayarak I. Dünya Savaşı'na kadar Bartók ile Kodály'ın gerek Macaristan'da ve gerek Romanya'da buldukları binlerce melodi, her şeyden önce şu gerçeği

³³ Bartók'un görüşlerini de yansıtan mektupları içermesi bakımından, bkz. Tischler, 1973.

ortaya koymuştur: Bu ülkelerin halk müziği, ritim bakımından, Avrupa'nın sanat müziğine kıyasla, çok daha zengindir” (Mimaroglu, 2013, 45).

“Yetişkin Bartók'un kendini adadığı köylü müziği çalışmaları, ve bunların bestelerde kullanılması ne resmi milliyetçiliğin bir ifadesi, ne de romantik ideallerin basit bir uzantısı olmuştur. Aksine, onun köylü müziğine yaklaşımı bu ideallere karşı çıkmanın bir yolu, çağın toplumsal krizine getirilen modernist bir yanıtıdır. Aslında 1930'lardaki yetişkin Bartók halkların kardeşliğinden söz ederken 1903'teki genç vatanseverle çelişmektedir” (Frigyesi, 2002, 97).

Bartók'un Kodály'la birlikte yapmış olduğu derleme çalışmalarının sonucunda sadece Macar halk müziğiyle ilgili değerlendirmeler yapmadığı, yazmış olduğu makaleyle birlikte aynı zamanda kent ve kırsal müziğini tanımlayıcı tespitlerde bulunduğu görülmektedir.

“Bartók bu yeni kavrayışın özünü “Halk Müziği Nedir?” adlı makalesinde şöyle açıklar: ‘Bileşenlerden biri popüler sanat müziği (halk müziği tarzı sanat müziği), diğer bir deyişle kent kökenli halk müziğidir. Diğer ise kırsal kökenli halk müziği yani köylü müziğidir. Bu en azından özel olarak ilgilendiğimiz Doğa Avrupa bölgesi için geçerli bir durumdur. Kent kökenli halk müziğinden, başka bir deyişle popüler sanat müziğinden, üst sınıfların özenti bestecileri tarafından düzenlenen ve yine yaygın olarak üst sınıf(lar) arasında popüler olan, yapısal olarak basit melodileri anlıyoruz. Bu melodiler köylü sınıfının üyelerine ya yabancıdır ya da bu sınıf içerisinde görece olarak geç bir safhada üst sınıfların aktarımıyla yayılmıştır. Bu şarkılar ülkemizde *Magyar nóta* olarak bilinir’ Kent müziği ve bu ‘dar anlamda köylü müziği’ arasında melodilerinin yapısı ve her ikisinin de sözlü aktarıma dayanması bakımından büyük benzerlikler bulunmaktadır. Bununla birlikte ortaya çıkış biçimleri açısından temel bir farklılıkları vardır. Kent kökenli halk şarkıları bestelenirler, oysa kırsal kökenli halk şarkıları bugünkü hallerine uzun bir zaman dilimine yayılmış ortak bir yönetim edimi sonucunda ulaşırlar. Bartók'un her zaman değindiği gibi bu eski tarz şarkıların bazıları Macarların fetih öncesi müzik kültüründen doğmuştur” (Frigyesi, 2002, 120).



Şekil 16: Bartók 1907'de Slovakya'da Derleme Çalışması Yaparken

Bartók, Béla. 2011. *The Stage Works of Bela Bartok*. Richmond: Overture Publishing. 17.

Bartók, alan taraması çalışmalarına 1907 yılının yazında başlamış ve Doğu Transilvanya'nın *Csik* bölgesinde çalışmalar yapmıştır. Bu tarihten itibaren derleme çalışmalarını sürdürmüş, yaptığı araştırmalar ve derlediği ezgi-ritim benzerlikleri ve farklılıkları onu daha geniş alanlarda çalışma yapmaya teşvik etmiştir.



Şekil 17 Bartók Macar Halk Müziği Çalgısı *Tekerő* Çalarken.

Balogh. Béni L. 2013. GyártásTrend-Szeretnék Hazamenni, de Végleg.
http://gyartastrend.hu/muveltmernok/cikk/szeretnek_hazamenni_de_vegleg [18.05.2020]



Şekil 18: Bartók 1908'de Macar Halk Müziği Çalgısı *Dunántúli Furulyák* Çalarken

Minárik, Marián. 2015. Nahrávanie folkloru na území Slovenska IX: Béla Bartók a Slovensko. *Časopis Hudobný život*, 26-28. https://hc.sk/data/aktuality/webHZ/2015/web-hz-11_2015.pdf [20.05.2019].

Ulusal tezlerle başlayan bu çalışma daha sonrasında yaşanan siyasi ortamın sınırlılığında dünyanın farklı alanlarında sürmüştür. 1913 yılında Berber müziğini araştırmak üzere kuzey Afrika'nın *Biskra* bölgesine gitmiş ve burada derleme çalışmaları yapmıştır. Bartók'un orada yapmış olduğu çalışmalar "44 Duos" eserindeki 42. İkili'de Arap şarkısı bestesi gibi diğer bestelerinde de kendini göstermiştir.



Şekil 19: Bartók 1932’de Kahire Arap Müziği Konferansında Paul Hindemith’le Birlikte

Potter, Tully. 2003. Hindemith as Interpreter: The Amar Hindemith String Quartet. Arbiter of Cultural Traditions. <https://arbiterrecords.org/catalog/hindemith-as-interpreter-the-amar-hindemith-string-quartet/> [20.05.2019]

Bartók’un bestecilik yaşamı üç dönem üzerinden değerlendirilmektedir. Bestecinin halk müziğiyle ilgili çalışmalarının, Kompozisyonel stiline değişimine ve özgün üslubunun gelişimine katkı sağladığı görülmektedir. Ayrıca Bartók’un çeşitli bölgelere ait folklorik materyali eserlerine yansıtmasıyla birlikte, farklı etnik kökenli gruplar arasında bütünleştirici bir ortak unsur oluşturduğu düşünülmektedir.

“Besteci yaptığı deneysel çalışmanın sonucunda, makamsallığa yakın bir dil oluşturmuştur. Bartók’un müzik çizgisi bütün besteciler gibi üç döneme ayrılmaktadır:

- a) İlk yıllar romantik eğilimler içinde olmuş,
- b) Olgunluk döneminde tonalite özgür; ezgiler konuşma diline yakın; makamlara uygun düşen armonik yapı özgün; ritim kalıpları son derece karışıktı. Giderek halk müziği öğeleri soyutlaşmış,
- c) Son döneminde yazı dilini basitleştirmiş, halk müziği öğelerini belirginleştirmiştir. Yumuşak ve sade bir anlatım yoluna gitmiştir” (Kaygısız, 2009).

1931’de Bartók kendi müziğini tanımlarken müziğinin Macar, Romen ve Slovak olmak üzere üç kaynaktan beslendiğini ve “Bugün Macaristan’da çok fazla vurgulanan entegrasyon kavramının somutlaşması olarak kabul edilebilir” olduğunu söylemiştir (Cramer, 2009).



Şekil 20: Bartók Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses’le Adana’da Tamburacı Osman Pehlivan’la Birlikte

Klein, Tony. 2009. Open Strings. https://www.mustring.org.uk/reviews/o_string.htm [20.05.2019]
Cumhuriyet’in ilanından sonra Türkiye’de her alanda devrimsel nitelikteki adımlardan biri de müzik alanında olmuştur. Süreç içinde kurumsal yapıların oluşturulması ve organizasyon konusunda yabancı uzmanlar davet edilmiş ve konuyla ilgili onların görüşleri alınmıştır. Ulusal Türk Müziği’nin, Türk Halk Müziği üzerine temellendirilmesi konusunda bir başka uzmana ihtiyaç duyulması üzerine Bartók, 1936 yılında Türkiye’ye gelerek çalışmalar yapmıştır.

“Béla Bartók’un Ankara halkevi tarafından Türkiye’ye davet edilmesindeki amaç, deneyimli bir halk müziği derleyicisinden uzman-danışman olarak yararlanmaktı. Béla Bartók’un Türkiye geldiği 1936 yılına kadar ülkemizde halk müziği konusunda büyük adımlar atılamamıştı. O zamana kadar elde edilen materyal Türk kültür hayatının zenginliğini ortaya koyacak boyutta değildi” (Büyükyıldız, 2015).

Bartók’un piyanodan sonra en çok eser bestelediği çalgının keman olduğu bilinmektedir. Jelly d’Arányi’ye adanmış olan ve 8 Şubat 1922’de Mary Dickenson-Auner ve Edward Steuermann tarafından ilk kez Viyana’da daha sonrasında ise 24 Mart 1922’de Jelly d’Arányi ve Bartók tarafından Londra’da seslendirilen *Szonáta* - Keman ve Piyano için Sonatı (1921), Imre Walkbauer ve Bartók tarafından 7 Mayıs 1923’te Berlin’de ilk kez seslendirilen *II. Szonáta* - Keman ve Piyano için Sonatı No.2 (1922), Joseph Szigeti’ye adanmış olan ve 4 Mart 1929 yılında Zoltán Székely ve Bartók tarafından Londra’da seslendirilen *I. Rapszódia* - Keman ve Piyano için Rapsodi No. 1(1928), Zoltán Székely’e adanmış olan ve 19 Kasım 1928’de Zoltán Székely and Géza Frid tarafından Amsterdam’da seslendirilen *II. Rapszódia* - Keman ve Piyano için Rapsodi No. 2 (1928, 1945’te revize edilmiştir) en önemli eserlerindedir.

Macar müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan keman, özellikle Çıgan orkestralarında ana ezgiyi çalması bakımından grup içinde öncü karakter niteliğindedir. Bu durumun bir sonucu olarak birçok keman icracısı Macar müzik tarihinde ön plana çıkarak popülerlik kazanmıştır. Yalnızca şehir müzik kültürü içinde kalmayıp aynı zamanda kırsal kesimlerde de müzik icra unsuru olarak değerlendirilen çalgı, halk müzik icrasında da önemli çalgılardan biri olmuştur. Besteci de bu çalgı için yazdığı bazı eserlerinde Macar halk müziği karakterini yansıtır biçimde halk müzik icra pratiklerini kullanmıştır. Bartók, 26 Eylül 1945 yılında New York'ta vefat etmiştir.

4.1.3.1. 2 Numaralı Keman Konçertosu³⁴ - Hegedüverseny, 2.

Bartók'un bu eserin besteleniş süreci içinde halk müziğiyle ilgili çalışmalarını yoğun bir şekilde yürüttüğü bilinmektedir. Fonograf vasıtasıyla kaydettiği ezgileri deşifre eden bestecinin, halk ezgilerinin genel karakteristik ve yapısal özellikleriyle ilgili değerlendirmeler yaptığı ve bu materyalleri bu eser de dahil olmak üzere soyutlayarak kullandığı değerlendirilmektedir.

1937 yılının sonuna kadar Bartók zamanının çoğunu etnomüzikolojik çalışmalar ve konser hazırlıklarıyla geçirmiştir. 1934 sonrası geçen zaman dilimi içinde yaklaşık bine yakın fonograf kaydının aktarımını revize etmiştir. Bartók, bu dönem içinde ikinci keman konçertosu üzerinde çalışmıştır (Cooper, 2015).

“Bartók'un eserin besteleniş sırasında eserin adandığı kişi olan Zoltán Székely³⁵ ile fikir ayrılığına düştüğü bilinmektedir. Bartók'un büyük ölçekli bir varyasyon dizisi yazmak istemesi, ancak Székely'nin geleneksel bir konçerto yazılmasında ısrarcı olması sonucunda her iki yapı da eser içinde kullanılmıştır. İkinci bölüm haricinde birinci ve üçüncü bölümler birbirinin varyasyonları şeklinde bestelenmiştir” (Bayley, 2001).

Eser II. Dünya Savaşı öncesinde 1937-1938 yılları arasında yazılmış, 23 Mart 1939 yılında Zoltán Székely tarafından Willem Mengelberg yönetimindeki Amsterdam Concertgebouw Orkestrası eşliğinde ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir (Antokoletz, Susanni, 2011). *Allegro non Troppo*, *Andante tranquillo* ve *Allegro Molto* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

³⁴ Her ne kadar kemanın solistçe kullanımına çok iyi bir örnek olsa da çalışmanın odağında folklorik materyali değerlendirme vasfı taşımadığından ötürü bestecinin I numaralı keman konçertosu bu çerçevenin dışında bırakılmıştır.

³⁵ Zoltán Székely (1903-2001) çok başarılı bir solist olmasına karşın, oda müziği alanına yönelerek, “Macar Yaylı Dörtlüsü” grubuyla ün kazanmıştır. Bartók, 2 numaralı Rapsodisini (1928) ve 2 numaralı Keman Konçertosunu (1937-1938) Székely'ye adanmış, bu eserlerin prömiyerleri kendisi tarafından icra edilmiştir.

4/4'lük ölçü ile yazılan eser, I. bölüm'e ♩:100 tempoda, Arp partisindeki Si Majör akorunun tınlatılması ile başlamaktadır. Girişteki keman solosu temasının, ezgisel olarak incelendiğinde temel akorun arpej seslerinin ardıl olmadan kullanılmasıyla oluşturulduğu görülmektedir. Macar halk müziği keman icrasında görülen eksik ölçüyle birinci zamandaki vurguyu artırıcı biçimde hızlıca girişin³⁶, noktalı notaların ve senkop yapıların, giriş ezgisine folklorik bir hava kazandırdığı görülmektedir. 10. Ölçüdeki üçleme ile birlikte Macar halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olan ezginin başka bir ses üzerinde kalıp halinde tekrarlanması durumu görülmektedir.



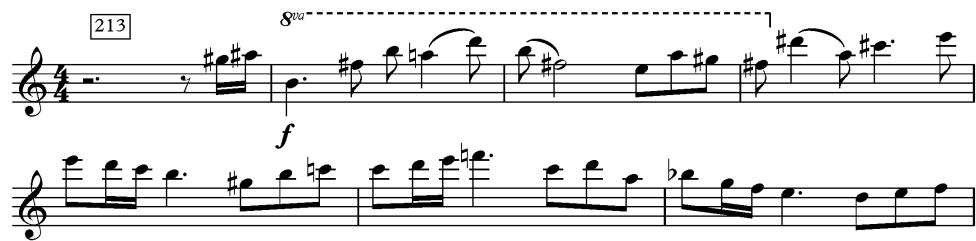
Şekil 21: Bartók İkinci Keman Konçertosu Açılış Teması



Şekil 22: Dance of Marosszék Macar Halk Müziği Örneği Transilvanya Bölgesi Çigan Keman İcrası Örneği

Szabolcsi, Bence. 2005. *A Concise History Of Hungarian Music*. Corvina Press. <https://mek.oszk.hu/02100/02172/html/index.html> [20.02.2019]

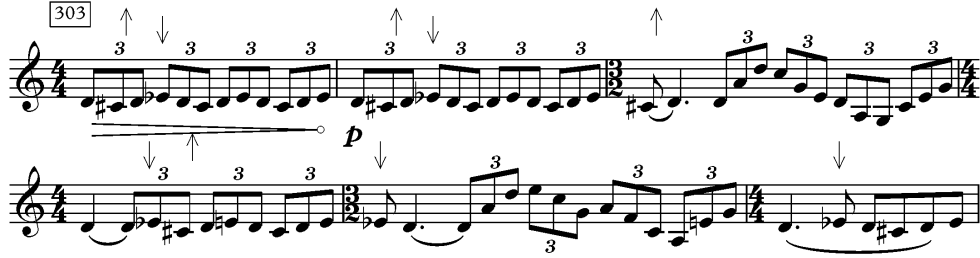
Giriş temasının tekrarının, mi teli üzerinde aynı seslerin bir oktav üstte kullanılmasıyla duyurulduğu görülmektedir.



Şekil 23: Bartók İkinci Keman Konçertosu Açılış Teması Varyantı

³⁶ Şekil 15'de *Dance of Marosszék* örneğinde görüldüğü gibi.

Bartók, özellikle Ortadoğu bölgesi halk müzikleri içinde yer alan koma sesleri bu yapıtında, yukarı ve aşağı oklarla göstererek kullanmıştır. Burada kullanılan üçlemeli yapıların ardıl gelmesi ve *p* ifadesi, kemanın orkestra partisine eşlik ettiğini göstermektedir.



Şekil 24: Bartók İkinci Keman Konçertosu Çeyrek Ton Kullanımı

Konçerto'nun girişindeki ikinci temanın tekrarlandığı görülmektedir. Buradaki ezgisel yürüyüş, aşağı yönlü bir sekvens benzerliği taşısa da ilk ezgiyle birebir örtüşmemektedir. Bu bakımdan ezginin başka bir ses üzerinde kalıp halinde tekrarlanması özelliğiyle örtüşebileceği değerlendirilmektedir.



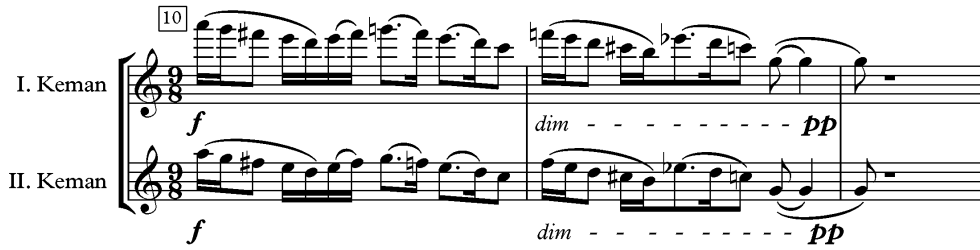
Şekil 25: Bartók İkinci Keman Konçertosu Ezgisi Örneği

İkinci bölümün başlangıcındaki keman solosu ezgisel olarak incelendiğinde altere seslerdeki değişiklikler sonucunda Majör ve minör geçişli bir yapı etkisinin sağlandığı görülmektedir.



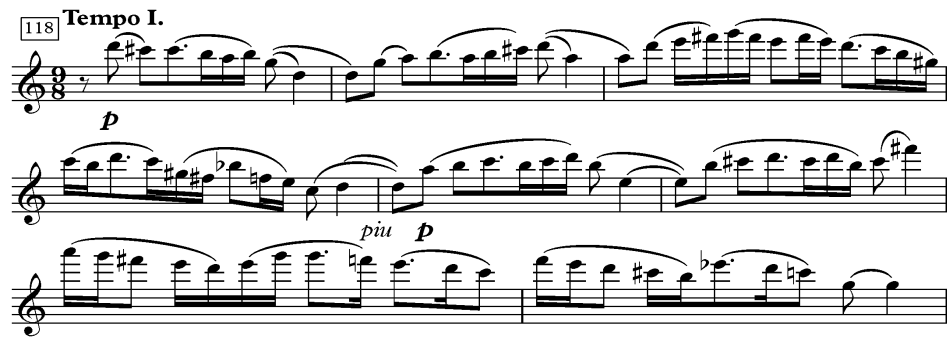
Şekil 26: Bartók İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölüm Giriş Teması

Başlangıç temasının, halk müziği karakteristik özelliğini yansıttığı biçimine, aynı temanın kısa bir varyantının orkestra tarafından tekrarlanışında rastlanmaktadır. Burada ezginin, başka bir ses üzerinde tekrarlanması, noktalı notaların kullanılması ve tema sonunun uzun nota değeriyle bitirilmesi durumları görülmektedir.



Şekil 27: Bartók İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölüm Giriş Teması Orkestra Ezgi Tekrarı

Bu bölümün bitişindeki başlangıç temasının varyantı olarak yer alan ezgide, Majör minör geçişi ezgi ve noktalı notaların kullanımı durumlarının varlığı tespit edilmiştir.



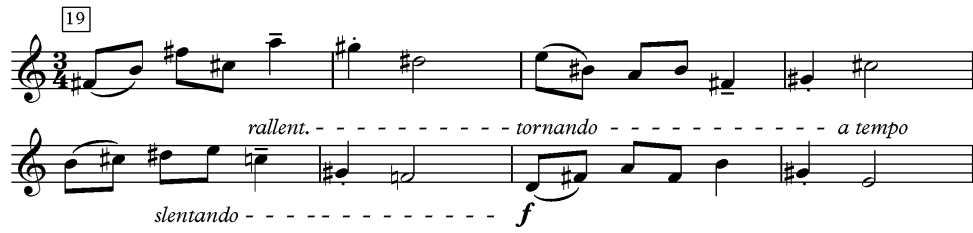
Şekil 28: Bartók İkinci Keman Konçertosu İkinci Bölüm Bitiş Teması

Üçüncü bölümün başlangıcında, konçertonun ilk bölümünün girişinde de görülen, ardıl olmayan arpej seslerin tekrarlanması durumuyla ezgi oluşturulmuştur.



Şekil 29: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Başlangıç Teması

19. ölçüde başlangıç ezgisinin başka bir ses üzerinde kalıp halinde kurgulandığı görülmektedir. İlk temada sekizlik notalar *detaché* olarak gösterilmiş, ayrıca *legato* yaylar kullanılmıştır.



Şekil 30: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm İkinci Tema

527. ölçüdeki orkestra partisinde halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olarak uzun-kısa ve kısa-uzun seslerin ardıl gelecek şekilde kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 31: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Orkestra Teması

Orkestra'nın sunmuş olduğu bu karakteristik tema, 535. ölçüden başlayan keman solosu ile tekrarlanmıştır. Yapay *flajöle*'yle aynı motif farklı bir karakterde belirtilmiştir.

Şekil 32: Bartók İkinci Keman Konçertosu Üçüncü Bölüm Orkestra Tema Tekrarı Çeşitlemesi

Üçüncü bölüm genel olarak birçok açıdan Macar halk müziği karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Ezgi içinde kullanılan artık ikili geçkilerin yanısıra, metrik modülasyon, *parlando-rubato* benzeri bölümler, senkop kullanımı gibi özellikler bu kapsamda değerlendirilebilmektedir.

4.1.3.2. Rapsodi

Romantik dönemle birlikte, birçok bestecinin özellikle halk müziklerine referans niteliğinde kullandığı terim olarak bilinen *Rapsodi*, etimolojik olarak antik döneme dayanmaktadır.

“Kökene antik Yunan’da *Homeros* destanlarındaki bölümleri sıra gözetmeden *lir* eşliğinde okuyan ozanlara verilen isme kadar uzanan *Rhapsod* kelimesi, yıllar sonra fantezi biçiminde, belirli planı olmayan ve halk müziğinden kaynaklanan besteler için *Rapsodi* olarak kullanıldı. Halk müziğine büyük ilgi duyan Bartók da Macar müziğinde esas olan çardaş dansını ele alarak rapsodilerinde işlemiştir” (Aktüze, 2007,182).

Joseph Szigeti³⁷ ve Székely’e adanmış olan iki Rapsodi, Bartók’un halk müziği elementlerini en fazla kullandığı eserlerdir. Eserlere ezgisel açıdan bakıldığında genel yapının, ana ezgi ve varyant yan ezgilerin tekrarlanmasıyla oluşturulduğu görülmektedir.

“Bartók bu eserlerde, halk şarkısını armonize etmekten veya düzenlemekten çok daha fazlasını amaçlamış; Doğu Avrupa halk kültüründeki keman çalım stilini kullanıp, onu Batı müziği bağlamında birleştirmiştir. Bu amaçla Szigeti’ye derleme çalışmalarında kaydettiği orijinal saha kayıtlarını dinlemesi konusunda ısrar etmiş ve bu eserleri çalan her sanatçının da aynı şeyi yapmasını tavsiye etmiştir. Vera Lampert’e göre melodilerin kökeninin, sadece iki istisna ile birlikte Romen olduğu tanımlanmıştır. Birinci Rapsodinin yavaş bölümünün ortasında “Árvátfalva Ağıtı” olarak bilinen bir macar ezgi bulunmaktadır. Bu transilvanya folk keman kaydı Béla Vikár (Macaristan’da fonografla halk şarkılarını kaydeden ilk kişi) tarafından kaydedilmiş, Bartók tarafından alıntılanmıştır. Bunun yanı sıra ikinci rapsodinin bölümlerinin biri hızlı tempoda batı Ukrayna folk kemana kökenlidir. Bestelenişi bakımından Halk ezgilerine bağlılığına rağmen, iki Rapsodi de basit düzenlemelerin ötesine geçmiştir. Bartók iki eserde de ithaf olunan kişileri memnun etmek için detaylı bir şekilde çalışarak solo partiyi büyük bir özenle hazırlamıştır. İki Rapsodi de öncelikle keman ve piyano için bestelenmiş, daha sonra her ikisinin

³⁷ Joseph Szigeti (1892-1973) yirminci yüzyıl içinde keman virtüözleri bakımından “Altın Çağ” olarak nitelendirilen dönemde Jenő Hubay’ın öğrencilerinden biri olarak ön plana çıkan sanatçılardan biridir.

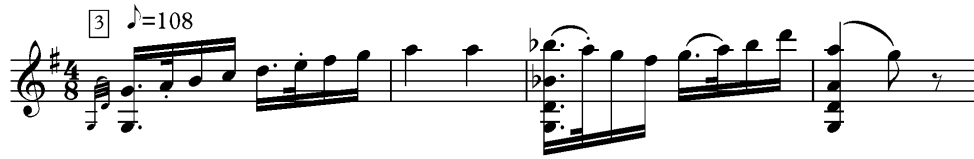
de orkestrasyonu yapılmıştır. 1. Rapsodi'nin viyolonsel ve piyano için bir versiyonu da bulunmaktadır. Her iki eser de Bartók, Liszt'in Macar Rapsodileri'nden miras aldığı *lassú-friss* (yavaş-hızlı) formunu kullanmıştır. Eserlerde yer alan durak çeşitliliği, yapay *flajöle* ve diğer teknik unsurlar 1938 Keman Konçertosu için ön çalışma niteliğinde olmuştur" (Bayley, 2001).

1 Numaralı Rapsodi - 1. Rapszódia hegedűre és Zenekarra–Zongorára

Bartók'un 1. Rapsodi eserinin, piyano ve orkestra eşlikli iki farklı şekilde yayımlandığı bilinmektedir. Bu eserde halk müziğinin karakteristik özelliklerini belirgin olarak kullanan bestecinin, piyanoda cimbalom çalgısı karakterini yansıttığı görülmektedir.

Eserin orkestrasyon yapılmış versiyonu (1929) macar halk müziğinde geleneksel olarak kullanılan cimbalom enstrümanını içermektedir ve 1940 yılında Washington'daki Kongre Kütüphanesi'nde verilen resitalde Bartók, eserin yayımlanan notasında yer almayan bazı cimbalom benzeri efektleri piyano partisinde kullanmıştır (Bayley, 2001). Eserin orkestra eşlikli düzenlemesi, ilk kez Hermann Scherchen yönetiminde, kemancı Szigeti ile 1 Kasım 1929'da Königsberg'de seslendirilmiştir (Aktüze, 2007, 182).

4/8'lik ölçü ile yazılan eser, orkestranın iki ölçülük girişiyile I. bölüm'e (*Lassú*) *Moderato* (♩:108) tempoda başlamaktadır. Eser tonal olarak sol eksenli olmasıyla birlikte giriş temasında *lidyen* modu etkisi bulunmaktadır. Keman solusunda görüldüğü üzere, sol ve re tellerindeki oktav sesle güçlü bir giriş yapılmaktadır. Duyurulan ezgide, Macar halk müziğinin karakteristik özelliklerinden noktalı nota kullanımı ve motif sonlarının eşit değerdeki iki sesle bitirilişi görülmektedir.



Şekil 33: Bartók Birinci Rapsodi I. Bölüm *Lassú* Keman Solosu Ezgi I

11. ölçüde ise, ezgisel olarak artık ikili aralık, ritmik olarak da noktalı nota kullanımı görülmektedir. 65. ölçüde bu ezginin çeşitlenmiş hali yer almıştır. Burada kullanılan artık ikili aralıklı dizisel yürüyüş Macar ezgilerinde sıkça görülen bir durum olarak değerlendirilmektedir. Ezgi içinde çeşitli süsleme biçimleri kullanılmıştır.



Şekil 34: Bartók Birinci Rapsodi I. Bölüm *Lassú* Keman Solosu Ezgi II

Eser, yukarıdaki ezgilerin çeşitlendirilmesi ile sürdürülmüştür. Eserin bu bölümünde solo partide çift sesler ve akorlar kullanılmıştır. Eserin ikinci bölümü (*Friss*) *Allegretto moderato* (♩:92) tempoda başlamaktadır. Dört ölçümlük orkestra girişinin ardından gelen solo partide halk şarkısı etkisi görülmektedir.



Şekil 35: Bartók Birinci Rapsodi II. Bölüm *Friss* Keman Solosu Ezgi I

13. ölçüde aynı ezgi çift ses ve *staccato* tekniğiyle yeniden yer almıştır. Macar halk müziği geleneğinde ritmik form olarak sıkça görülen hızlanmaların (*poco accelerando*) ardından gelen yavaşlamalar (*molto allargando*) ve duraksamalar, eserin 25. ölçüsünden başlamak üzere devamında görülmektedir. Burada *mordant*, bu farklı karakterdeki tempoları birbirine bağlayan bir köprü vazifesini üstlenmiştir. 48. ölçüde çift seslerle başlayan solo partide *flajöle* sesler de çift seslerle birlikte kullanılmıştır. 57. ölçüde solo keman partisinde sürdün kullanımı belirtilmiştir. Bu kısımda aşağı *mordant* kullanımıyla birlikte halk müziği süslemeleri etkisi yaratılmıştır.



Şekil 36: Bartók Birinci Rapsodi II. Bölüm *Friss* Keman Solosu Ezgi II

67. ölçüde başlayan solo partide ise keman tekniği olarak yapay *flajöle* tekniği kullanılmıştır. Solo partinin devamında gelen çift seslerle çeşitlenmeler yapılarak ezginin tekrarlandığı görülmektedir. 163. ölçüde eserin I. bölümünde (*Lassú*) yer alan ilk ezgiye dönüş yapılmıştır. Eser, kromatik geçişlerle birlikte arpej seslerin ardından kullanılan akorla son bulmuştur.

Eserin metrik yapısı incelendiğinde, 4/4'lük başlayan bu bölümde 3/8'lik, 4/8'lik, 2/4'lük, 3/4'lük, 5/4'lük, 3/2'lik ölçüler kullanılarak metrik çeşitlilik sağlanmıştır. Alternatif olarak yazılan ikinci finalde, 5/8'lik ölçünün de kullanıldığı görülmektedir.

2 Numaralı Rapsodi - 2. Rapszódia hegedűre és Zenekarra–Zongorára

Eser Bartók'un solo keman için yazdığı en önemli eserlerden biridir. Eser ilk önce 1928 yılında piyano eşlikli olarak bestelenmiş, 1929 yılında ise orkestrasyonu yapılmıştır. 1945 yılında piyano eşlikli versiyonu, 1935 yılında ise orkestra eşlikli versiyonu tekrar revize edilmiştir.

Zoltán Székely Bartók'un, ikinci Rapsodi için on yıllık periyot içinde dört ya da beş farklı bitiş yazdığını söylemiştir (Bayley, 2001).

4/4'lük ölçü ile yazılan eser, orkestranın iki ölçülük girişiyile I. bölüm'e (Lassú) *Moderato* (♩:108) tempoda başlamaktadır. Burada ilk rapsodi'de de görüldüğü gibi Arp ile akor tınlatılarak giriş yapıldığı görülmektedir. Eser tonal olarak re eksenli olmasıyla birlikte giriş teması la ekseninde *frigyen dominant* olarak başlamaktadır. *Acciaccatura* seslerle süslenmiş ezgide keman hafif bir giriş solosuyla esere başlamaktadır.



Şekil 37: Bartók İkinci Rapsodi I. Bölüm (*Lassú*) Keman Solosu Ezgi I

Birinci rapsodide olduğu gibi, ilk ezginin ardından gelen 11. ölçüdeki ezgide de, ritmik olarak Macar müziği ezgilerinde sıkça görülen vurgulu kısa nota ardından uzun notanın geldiği görülmektedir. Bu ezgi yapısı, ilk ezginin ardılı olarak kullanılmıştır.

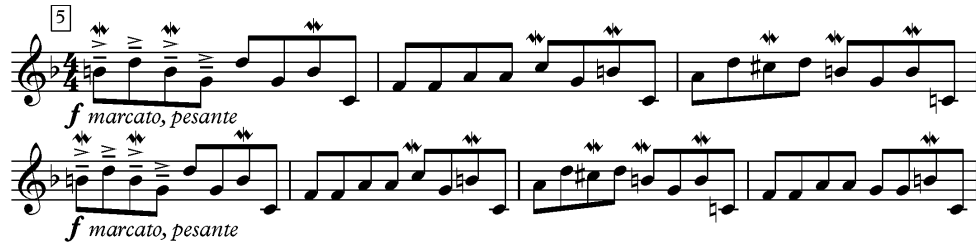


Şekil 38: Bartók İkinci Rapsodi I. Bölüm *Lassú* Keman Solosu Ezgi II

Birinci ve ikinci ezgi, 37. ölçüde bir oktav yukardan ve 76. ölçüde aynı oktavdan tekrar edilmiştir. Eserin 75 ve 77. ölçülerinde diğer partiler solo keman partisinden farklı

ölçülerde belirtilmiş, 78. ölçüyle birlikte tekrar partiler arasında birlik sağlanmıştır. Bu bölümde 4/4'lük ve 3/2'lik ölçüler kullanılmıştır.

Eserin ikinci bölümü (Friss) *Allegretto moderato* (♩:104) tempoda başlamaktadır. Dört ölçülük orkestra girişinin ardından gelen solo partideki aşağı *mordant* kullanımının 2/4'lük ölçü içindeki sekizlik ritmik yapı içinde halk şarkısı etkisi yarattığı görülmektedir.



Şekil 39: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi I

Bu bölümde sıkça rastlanılan *ünison* çift seslerle ve bu seslerle belirtilen *pesante* ifadesiyle macar halk müziğinde görülen durak etkisinin yaratıldığı görülmektedir. Bölüm içindeki ikinci ezgide de görülen *ünison* çift ses haricinde, *acciaccatura* seslerle birlikte *sforzando* ifadeleri de vurgu için kullanılmıştır.



Şekil 40: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi II

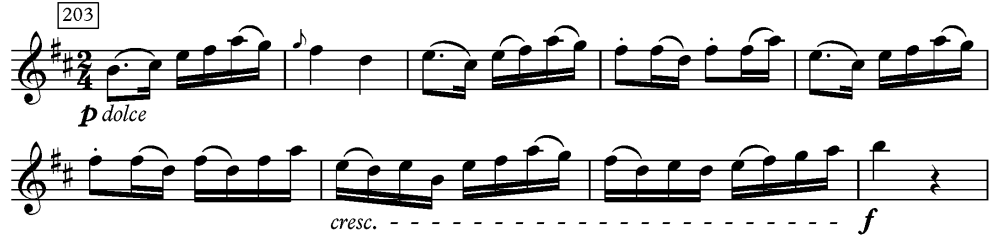
131. ölçüde orkestra partisindeki sekizlik duraklı ritmik yapı ve solodaki sekizlik yürüyüş, macar halk müziğinde özellikle Çıgan orkestralarında kullanılmaktadır. Benzer yapıdaki ritmik hareketler, Bartók'un *İki Keman için 44 Duo* ve *Romen Dansları* isimli eserlerinde de görülmektedir.



Şekil 41: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi III

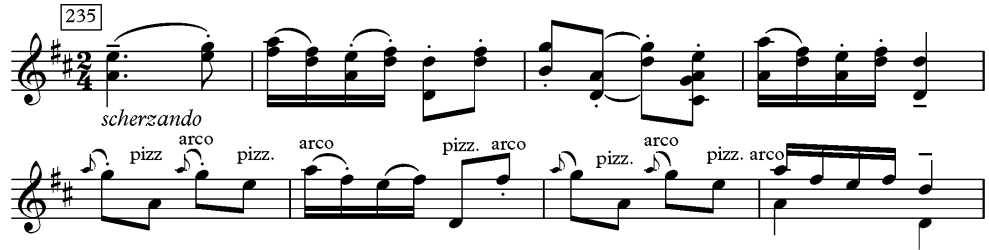
203. ölçüdeki temada görülen kalıp ifadenin çeşitlendirilerek tekrarlanması, Macar halk müziğinde sıkça görülen örneklerden biridir. Bu tip ezgilerde sadece birkaç nota

değişirken ritmik kalıpların değişmeden sabit kaldığı görülmektedir. Bu ezginin eşliğinde orkestra yaylı grubu, *col legno* tekniğiyle belirli bir karakteri yansıtıcı bir şekilde soloya eşlik etmektedir.



Şekil 42: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi IV

235. ölçüde dördüncü ezginin varyantı, çift sesler, bağlı *staccato* ve sol el *pizzicato* teknikleri kullanılarak farklı biçimlerde tekrarlanmıştır.



Şekil 43: Bartók İkinci Rapsodi II. Bölüm Friss Keman Solosu Ezgi V

Eserin devamında görülen ezgi varyantlarının, birçok keman tekniğiyle birlikte tekrar kullanılmıştır. Ezgi çeşitliliği bakımından zengin olan bölümde solo partide kullanılan; *legato*, *staccato*, *bağlı staccato*, *marcato* gibi yay tekniklerinin yanı sıra sol elde çift ses, akor ses, sağ ve sol el *pizzicato*, *flajöle*, *glisando* gibi keman tekniklerinin de bir konser eseri olarak teknik gösterge bakımından çeşitlilik yarattığı değerlendirilmektedir.

4.1.3.3. İki Keman için 44 Duo - 44 Duó két Hegedűre

Bartók, Erich Doflein³⁸'in keman eğitiminde kullanmak üzere sipariş ettiği iki keman için "44 Duo" eserini 1931'de tamamlamıştır.

³⁸ 1900-1977 yılları arasında yaşamış olan Erich Doflein, müzik eğitimciliğinin yanında müzik bilimci ve yayımcısı olarak tanınmaktadır. Erich ve Elma Doflein çiftinin hazırlamış olduğu beşi ciltlik *Geigen-Schulwerk* isimli keman metodunda, diğer metotlardan farklı olarak ilk kez Rönesanstan itibaren bütün dönemlerdeki eserler, başlangıç seviyesinden ileri seviyelere doğru zorluk derecesine göre kullanılmıştır. Metodun içinde Bartók'un yanı sıra Carl Orff (1895-1982), Paul Hindemith (1895-1963) ve Mátyás György Seiber (1905-1960) gibi çağdaş bestecilerin de duolarına yer verilmiştir.

Vera Lampert'in kataloguna göre, duolardan sadece ikisi (No.35 Ruthenian Dance ve 36 Bagpipe) "otantik" halk ezgilerine dayanmaktadır. Ayrıca No 38, 39, 42 ve 44. duolar enstrümantal ezgilerdir. Bunlardan 39 ve 42 numaralar ise sırasıyla Bartók'un temas ettiği Sırp ve Arap halk müziğini temsil etmektedir (Bayley, 2001).

Bartók'un "44 Duo" eseri, piyano için yazmış olduğu *Mikrokosmos* gibi öğretici temelle hazırlanmış bir eserdir. Zorluk sırasına göre hazırlanan duoların, genç müzisyenlerde öncelikli olarak entonasyon ve ritim gibi unsurları geliştirmesi düşünülse de, yorumculuk gelişimine de önemli bir katkı sağlayabileceği değerlendirilmektedir. Eserin yazılmasındaki amaçlardan biri de Macar, Romen, Slovak, Sırp, Ukrayna ve Arap halk müziği melodilerini genç çalgıcılara tanıtmak olmuştur.

Eserin ilk sayfasında parçaların her birinin belirtilen iki istisna dışında halk müziği melodilerine dayandığı, parçaların zorluk derecesinin yaklaşık olarak düzenlendiği ve konser performansında bu sıraya uyulmaması gerektiği belirtilmiştir. Konser performansı için birinci grup olarak 44, 19, 16, 28, 43, 36, 21, 42 numaralı duolar, ikinci grup olarak 17, 38, 37, 10, 35, 39 numaralı duolar, üçüncü grup olarak 7, 25, 33, 4, 34 numaralı duolar, dördüncü grup olarak 11, 22, 30, 13, 31, (32) numaralı duolar ve beşinci grup olarak 1, 8, 6, 9 numaralı duolar şeklinde bir gruplama önerilmiştir.

Eserlerin zorluk derecesine göre sıralanması konusunda Bartók'un, Székely'den yardım aldığı görülmektedir.

"Bartók'un titizliğini gösteren küçük komik bir anı, bu ziyaretin (Şubat 1932) ilk akşamında İki Keman için 44 Duos'uyla geldiğinde oldu. Bu eser, uzun bir süre sonunda bestelenmişti. Geldiğinde bitmişti ve eseri editörüne sunmak istiyordu. Basitten zora doğru sıralanması gerekiyordu. Yeni başlayanlar için ilk beş parçanın sırası konusunda kafam karışmıştı. Ben düşünürken, Bartók beni durdurdu ve parlayan gözlerle bana şu teklifi yaptı: "Bir fikrim var. İki acemi olduğumuzu farz edelim. Bana bir keman ver. Seni temin ederim ki bir acemi gibi çalacağım. Ancak sen bir profesyonelsin. Bu yüzden seni başlangıç evrelerine geri getirecek bir engel oluşturmalıyız. İlk beş duoyu çalalım, ancak küçük bir farklılık yapacağız. Neden yayı ve kemani çevirmiyorsun? Kemani sağ elinle ve yayı da sol elinle tut. Bu küçük hile bize eşit koşulları sağlayabilir." dedi. Bunu hiç yapmadıysanız, bu olağanüstü bir duygudur, ancak bir şekilde hala reflekse ve çalma hissine sahip oluyorsunuz. Duoları bu şekilde çaldık ve doğru sırayı bulmayı başardık" (Kenneson'dan Akt. Horvath, [24.10.2010]).

Ezgilerin yapısal özellikleri incelendiğinde, Bartók'un halk müziği karakteristik özelliklerini kullanarak nasıl bir soyutlama yöntemi kullandığı anlaşılabilir. Bartók, 1936 yılında bu duoların 6 tanesini (No. 28: *Bánkodás*, No. 32: *Máramarosi*

tánc, No. 38: *Forgatós*, No. 43: *Pizzicato*, No. 16: *Burleszk*, No. 36: *Szól a duda*) piyano için düzenlemiş ve Küçük Süt³⁹ olarak isimlendirmiştir.

1932'de Doflein, keman metodunun ilk kitabında duoların 32'sini yayımladı. Doflein ile olan pedagojik işbirliğinden ilham alan Bartók, piyano eğitimi için yazdığı *Mikrokosmos* eserini tamamlamak üzere çalışmalarına devam etti (Carpenter, [25.04.2019]). Duolar iki kitap (1-25 ve 26-44 duolar olmak üzere) ve bölümlenmiş dört kitapçık halinde 1933 yılında yayımlanmıştır.

1. duoda Mi Majör tonunda ikilik ve dörtlük notalardan oluşan bir ezgi görülmektedir. 2/2'lik ölçüyle yazılmış, temposu *Andante* (♩: 52) olarak belirtilmiştir. Burada Macar halk müziği etkisi, ilk ezgideki ezgisel hareket ve ritmik yapının farklı bir ses üzerinde kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Ayrıca cümle sonlarının eşit değerdeki iki sesle bittiği görülmektedir. Ezginin devamında, tekrar ilk ezgideki ikinci motife dönüş ve ardından bitiş özelliği Macar halk müziğinde görülen şarkıların biçimsel özelliklerindedir.



Şekil 44: Bartók İki Keman için 44 Duo No.1 Párosító

2. duoda Sol Majör tonunda birincisinde olduğu gibi ikilik ve dörtlük notalardan oluşan bir ezgi görülmektedir. 2/2'lik ölçüyle yazılmış, temposu *Andante* (♩: 52) olarak belirtilmiştir. Burada da halk müziği etkisi ezgisel ve ritmik yapının farklı bir ses üzerinde kurgulanmasıyla oluşturulmuştur.

³⁹ Petite Suite, Sz. 105, BB 113.

Andante
♩=80

Şekil 45: Bartók İki Keman için 44 Duo No.2 Kalamajkó

Sol Majör tonundaki 3. Duo, 3/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Moderato* (♩: 52) olarak belirtilmiştir. Ezgi 18. ölçüde bir oktav aşağıdan tekrar duyurulmaktadır. II. kemandaki aksanlarla birlikte halk müziği etkisi yaratılmıştır. I. kemandaki ezgiye eşlik olarak kullanılan aksanlı beşli aralıklı çift seslerle birlikte uzun kısa ve kısa uzun notalarla ilk hece vurgusu yapıldığı görülmektedir.

Moderato
♩=108-112

Şekil 46: Bartók İki Keman için 44 Duo No.3 Menuetto

“Slovak Şarkısı” olarak isimlendirilen 5. duo, Mi Majör tonunda mi ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Molto moderato* (♩: 72) olarak belirtilmiştir. Başlangıç ezgisinin başka bir ses üzerine aynı ritmik yapı kullanılarak kurgulanmasıyla halk müziği etkisi yaratılmıştır.

Molto moderato ♩=72

Şekil 47: Bartók İki Keman için 44 Duo No.5 Tót Nóta

“Macar Şarkısı” olarak adlandırılan 6. duo’da ise, mi minör tonunda mi ve beşli aşağısı olan la eksenli ezgiler görülmektedir. Bu duodaki ilk ezginin yapısı da farklı bir ses üzerinde tekrar kurgulanmış ve başlangıçtaki ezginin varyantına dönüş yapılarak bitirilmesiyle halk müziği etkisi oluşturulmuştur. 4/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Moderatamente mosso* (♩: 116) olarak belirtilmiştir. Dörtlük notaların her birine *tenuto* tekniğiyle Macar halk şarkılarında görülen tek heceye vurgu ifadesi sağlanmıştır.

Moderatamente mosso
♩=116

Şekil 48: Bartók İki Keman için 44 Duo No.6 Magyar Nóta

“Ulah⁴⁰ Şarkısı” olarak isimlendirilen 7. duoda re minör tonunda la eksenli⁴¹ bir ezgi görülmektedir. 6/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro moderato* (♩: 60) olarak belirtilmiştir. Ezgi içerisinde artık ikili aralıklar ve uzun-kısa kısa-uzun sesler kullanılarak halk müziği etkisi sağlanmıştır. Duonun *cantando*⁴² çalınması belirtilmiştir.

Şekil 49: Bartók İki Keman için 44 Duo No.7 Oláh Nóta

⁴⁰ Makedonya ve Romanya’da yaşayan bir etnik grup.

⁴¹ Çift armonik Majör dizi olarak adlandırılan dizi.

⁴² Şarkıarcasına, vokal nitelikte belirterek çalmayı karşılayan İtalyanca terim.

“Slovak Şarkısı” olarak adlandırılan 8. duo, mi frigyen modunda la aksenli bir ezgiden oluşmaktadır. 2/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Andante* (♩: 84-88) olarak belirtilmiştir. Ezgi içerisinde artık ikili aralıklar kullanılarak halk müziği etkisi sağlanmıştır.



Şekil 50: Bartók İki Keman için 44 Duo No.8 Tót Nóta

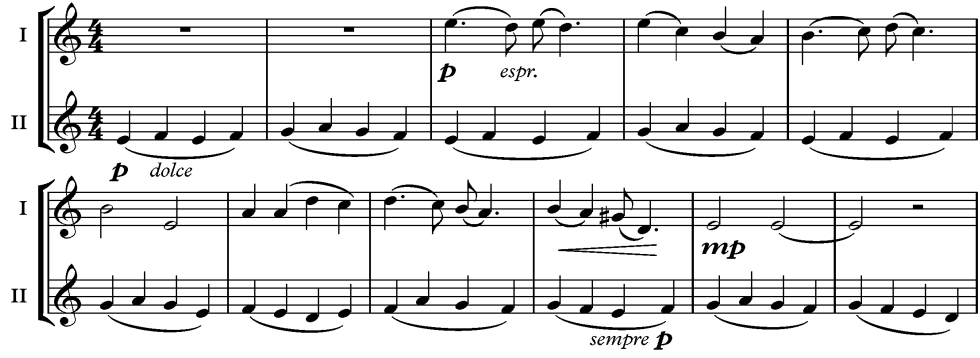
9. duoda sol *lidyen* modunda; sol, re ve la aksenli ezgilerin oluşturulduğu görülmektedir. 2/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro non troppo* (♩: 120) olarak belirtilmiştir. İlk ezgideki yapı, farklı iki ses üzerinde kurgulanarak halk müziği etkisi oluşturulmuştur.



Şekil 51: Bartók İki Keman için 44 Duo No.9 Játék

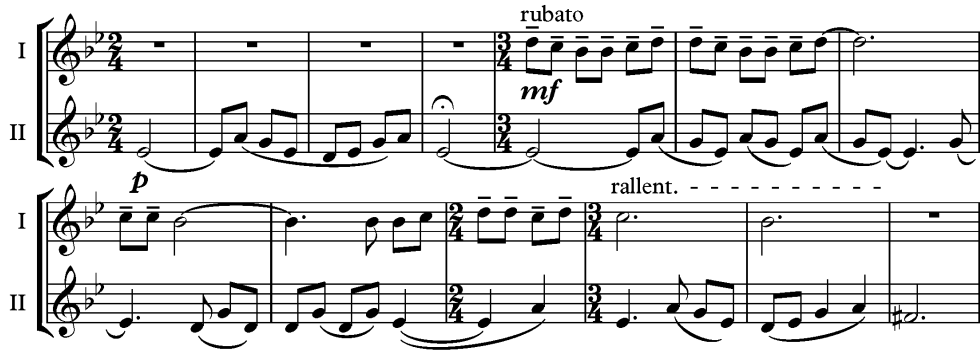
“Rutenya⁴³ Şarkısı” olarak adlandırılan 10. duoda mi *frigyen* modunda la aksenli bir ezgi bulunmaktadır. 4/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Andante* (♩: 100) olarak belirtilmiştir. Ezgi içinde *legato* tekniği kullanılarak noktalı ve kısa notaların ardıl kullanılmasının haricinde, uzun-kısa kısa-uzun seslerin kullanılmasıyla halk müziği etkisi yaratılmıştır.

⁴³ Günümüzde Ukrayna ve Beyaz Rusya sınırlarını içine alan bölgenin adı.



Şekil 52: Bartók İki Keman için 44 Duo No.10 *Rutén Nóta*

11. duo, diğer çalışmalardan farklı olarak parçanın donanımında I. keman için sib ve reb, II. keman'da ise sadece fa# yer almıştır. Si Bemol Majör ve mi minör tonlarındaki duoda sib eksenli tritonik bir ezgi görülmektedir. 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Lento* (♩: 63) olarak belirtilmiştir. I. kemanda ise *tenuto* tekniğiyle *rubato* etkisi yaratılmaktadır. Özellikle *verbunkos* formunda görülen *rubato* ritimle, ritmik yavaşlamalar ve yeniden eski tempoya dönüşlerle birlikte halk müziği etkisinin oluşturulduğu görülmektedir.



Şekil 53: Bartók İki Keman için 44 Duo No.11 *Gyermekrengetéskor*

14. duoda la *miksolidyen* modunda la ve re eksenli ezgiler kullanılmıştır. Çalışma 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegretto* (♩: 116) olarak belirtilmiştir. İki parti arasında kontrpuan nitelikli karşıt ezgi yürüyüşleri göze çarpmaktadır. Ezgideki ilk hece vurgusunu sağlayan *tenuto-sforzando* ve motif sonlarındaki aksanla belirtilmiş iki tane dörtlük notalı ezgi durakları, Macar halk müziğinde görülen karakteristik yapılarıdır.



Şekil 54: Bartók İki Keman için 44 Duo No.14 *Párnás Tánc*

15. duoda, Sol Majör tonunda mi eksenli bir ezgi görülmektedir. 2/4'lük ve 3/4'lük ölçüler kullanılmıştır. Tempo *Maestoso* (♩: 80) olarak belirtilmiştir. Çift seslerin oldukça yoğun olarak kullanıldığı duoda, ilk motiftaki yapı farklı bir ses üzerine kurgulanarak ikinci bir motif elde edilmiştir. Elde edilen motifin tekrarlanmasıyla ezgi son bulmuştur. İlk ezgiye dönüş yapılarak bitişin sağlanması Macar halk şarkılarında görülen karakteristik form özelliklerinden biridir.



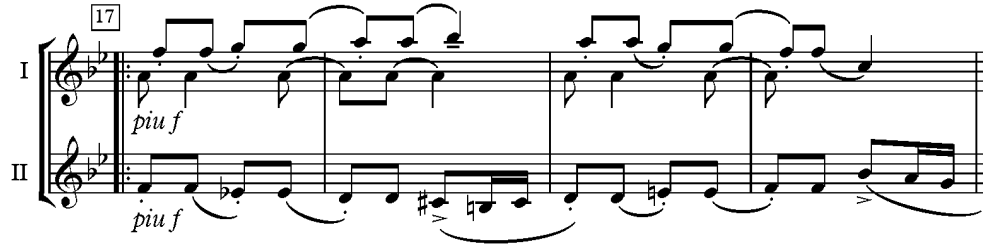
Şekil 55: Bartók İki Keman için 44 Duo No.15 *Kátonánóta*

16. duo, Si Bemol Majör tonunda sib ve fa eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegretto* (♩: 112) olarak belirtilmiştir. İlk motiftaki yapının farklı bir ses üzerine kurgulanarak ikinci bir motif elde edildiği görülmektedir. İlk hecedeki vurguyu belirtmek için *staccato*, bağlı *staccato* gibi teknikler haricinde *portato*, *tenuto*, *detaché* gibi yay teknikleri kullanılarak farklı karakterler yansıtılmıştır.



Şekil 56: Bartók İki Keman için 44 Duo No.16 *Burleszk*

İkili genel olarak incelendiğinde, folklorik materyal olarak senkop kullanımının ve çalışmanın sonunda ritmik bir yavaşlama ardından *a tempo*'ya geri dönüşün yaşandığı görülmektedir.



Şekil 57: Bartók İki Keman için 44 Duo No.16 *Burleszk*

“Macar Marşı” olarak isimlendirilen 17. duo, La Majör tonunda la, mi ve re eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 4/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Tempo di marcia, allegramente* (♩: 112) ve *Piu mosso* (♩: 160) olarak belirtilmiştir. *Piu mosso* temposundaki kısımda iki parti arasında kanonik yapı kullanılmıştır. İlk motiftaki yapının farklı bir ses üzerine kurgulanarak ikinci bir motif elde edildiği, motif sonlarının eşit değerdeki iki sesle sonlandırıldığı ve çeşitli noktalı notaların aksanlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Aksan kullanılarak ilk hecedeki vurgu ifadesi yaratılmıştır. Ezgi “Felmásztam a kemencére” isimli Macar halk şarkısıyla ezgi gelişimi bakımından benzerlikler göstermektedir.



Şekil 58: Bartók İki Keman için 44 Duo No.17 *Menetelő Nóta*

17. duo gibi “Macar Marşı” olarak isimlendirilen 18. duo, re *doryen* modunda re ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 4/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Tempo di marcia* (♩: 132) olarak belirtilmiştir. Bu duoda da diğer duolarda görüldüğü gibi ilk motifteki yapının farklı bir ses üzerine kurgulanarak ikinci bir motif elde edilmesi ve noktalı notaların kullanılması ile halk müziği etkisi yaratmıştır.



Şekil 59: Bartók İki Keman için 44 Duo No.18 Menetelő Nóta

20. duo la *doryen* modunda yazılmış olup, başlangıcında 7 ölçülük senkoplu bir giriş kısmı yer almaktadır. Bu kısımdan sonraki ezgilerin sol ve la eksenli olduğu görülmektedir. 2/4’lük ve 3/4’lük ölçülerle yazılmış, temposu *Allegretto* (♩: 96) ve *Meno mosso* (♩: 80) olarak belirtilmiştir. *Legato* notalarla birlikte vurgu ifadesi olarak senkop yapıların yaratıldığı duoda, ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması, metrik modülasyon ve motif-cümle sonlarının uzun sesle bitişi, halk müzik etkisi olarak değerlendirilebilmektedir.



Şekil 60: Bartók İki Keman için 44 Duo No.20 Dal

23. duo, re minör tonunda re ve sol eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/2’lik ve 3/2’lik ölçülerle yazılmış, temposu *Lento rubato* (♩: 80-76) olarak belirtilmiştir. II. kemanın tenuto tekniğiyle gittikçe hızlanarak duyurduğu ezgiye, I. kemanın çift seslerle eşlik ettiği duoda, ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması ile metrik modülasyon, aksanlı kullanım ve *rubato* karakter görülmektedir.

Şekil 61: Bartók İki Keman için 44 Duo No.23 Menyasszony Búcsúztató

“Macar Şarkısı” olarak isimlendirilen 25. duo, la minör tonunda la ve sol eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegretto, leggero* (♩: 108) ve *Meno mosso* (♩: 100) olarak belirtilmiştir. Ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlandığı ve son bölümde *rubato* şeklinde bittiği görülmektedir. İkilinin 15-17 ve 23-26 ölçülerine kolay çalınabilecek alternatif seçenekler de eklenmiştir. *Legato* yaylar kullanılarak senkop etkisinin oluşturulduğu görülmektedir.

Şekil 62: Bartók İki Keman için 44 Duo No.25 Magyar Nóta

28. duo la minör tonunda re, mi ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 3/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Lento, poco rubato* (♩: 72-69) olarak belirtilmiştir. İlk yedi ölçünün giriş kısmı olarak oluşturulduğu duoda, Majör-minör geçişli ezgi, uzun-kısa, kısa uzun seslerin ardıl kullanılması, cümle sonlarının uzun ses ve durakla bitirilmesi görülmektedir.

8 a tempo

Şekil 63: Bartók İki Keman için 44 Duo No.28 *Bánkódás*

30. duo, mi minör tonunda mi ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4 ve 3/4'lük ölçülerle yazılmış, temposu *Allegro* (♩ : 132) olarak belirtilmiştir. Kanonik şekilde oluşturulduğu görülen duoda, senkop yapılar, Majör-minör geçişli ezgi, uzun-kısa ve kısa uzun seslerin ardıl kullanılması ve metrik modülasyon görülmektedir. Özellikle senkoplu yapılarda *marcato* tekniği kullanılarak vurgu ifadesi yaratılmıştır.

11

Meno mosso, ♩ =116

Şekil 64: Bartók İki Keman için 44 Duo No.30 *Ujévköszöntő*

31. duo Fa Majör tonunda re ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 5/8 ve 3/8'lik ölçülerle yazılmış, temposu *Allegro non troppo* (♩ : 132) olarak belirtilmiştir. *Marcato* ve *sforzando* teknikleriyle vurgu ifadesi yaratılan duoda, ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması ile senkop kullanımı ve metrik modülasyon görülmektedir.

Allegro non troppo, ♩ =50

Şekil 65: Bartók İki Keman için 44 Duo No.31 *Ujévköszöntő*

“Maramureş⁴⁴’ten bir dans” olarak isimlendirilen 32. duo re *doryen* modunda re ve la aksenli ezgilerden oluşmaktadır. 4/4 ve 2/4’lük ölçülerle yazılmış, temposu *Allegro giocoso* (♩: 132) olarak belirtilmiştir. Ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde kurgulandığı ve *legato* yaylar kullanılarak senkop oluşturulduğu görülmektedir. *Disonans* çift seslerin sıkça kullanılarak gerginlik yaratıldığı, cümle sonlarında ise bu seslerin konsonans aralıklara bağlanmasıyla çözüm etkisi verildiği görülmektedir. *Tenuto*, *sforzando* ve *aksan* gibi teknikler kullanılarak vurgu ifadesi belirtilmiştir.

Allegro giocoso, ♩=132

The musical score is written for two violins (I and II) and two violas (I and II). The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a metronome marking of ♩=132. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *f*, *sf*, *pizz.*, *arco*, and *piu f sf*. The rhythm is complex, featuring a mix of 4/4 and 2/4 time signatures. The first violin part starts with a *pizz.* marking, while the second violin part starts with a *f* marking. The viola parts also feature *sf* markings. The score concludes with a *piu f sf* marking.

Şekil 66: Bartók İki Keman için 44 Duo No.32 *Maramarosi Tanc*

La minör ve sol# *doryen* modunun kullanıldığı 33. duo, re, sol, mi# ve la aksenli ezgilerden oluşmaktadır. İlk on beş ölçüsünde, I. keman donanımında herhangi bir alterasyon işareti bulunmazken II. kemanda altı tane diyez işaretinin olduğu, devamında ise tam tersi şeklinde I. kemanda beş tane bemol II. kemanda ise herhangi bir değiştirici işaret olmadığı görülmektedir. 3/4 ve 2/4’lük ölçülerle yazılmış, temposu *Lento* (♩: 58) olarak başlayıp *Piu mosso, parlando* (♩: 58) olarak devam edip tekrar sırayla bu tempolara geri dönmüştür. Aksan ve *legato* yay teknikleri kullanılarak vurgu ifadesi belirtilen duoda, ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması, *parlando* karakter, uzun kısa ve kısa uzun seslerin ardıl kullanılması ile metrik modülasyon görülmektedir.

⁴⁴ Kuzey Romanya ve Batı Ukrayna arasında Karpat dağlarıyla çevrili bölgeye verilen ad.

6
Piu mosso, parlando, ♩=88

Şekil 67: Bartók İki Keman için 44 Duo No.33 *Aratáskor*

34. duo, La Bemol Majör tonunda fa, la ve do# eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegramente* (♩: 152) olarak belirtilmiştir. İkili, her iki partide de dört bemolle başlayıp sırasıyla naturel, ardından sadece I. kemanda dört diyezli ve sadece II. kemanda üç bemollü olarak devam etmiştir. Ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlandığı ve oktav aralıklı geçkinin kullanıldığı görülmektedir.

Allegramente, ♩=152

Şekil 68: Bartók İki Keman için 44 Duo No.34 *Számláló Nóta*

Rutenya “Kolomejka⁴⁵” sı olarak adlandırılan 35. duoda la *doryen* modunda la eksenli bir ezgi görülmektedir. 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro* (♩: 132) olarak belirtilmiştir. *Tenuto*, aksanlı *staccato* ve çift ses gibi tekniklerle vurgu ifadesi etkisi

⁴⁵ Ukrayna'da önemli günlerde, festivallerde veya sadece eğlence için yapılan geleneksel halk danslardan biridir. Özellikle batı bölgelerinin kırsalındaki düğünlerinde yapılan popüler danstır.

yaratılan duoda, halk müzik etkisi ezgide artık ikili geçki kullanılarak ve *acciaccatura* ile süsleme yapılmasıyla sağlanmıştır.

Allegro, ♩ = 132



Şekil 69: Bartók İki Keman için 44 Duo No.35 Rutén Kolomejka

“Duda⁴⁶” olarak isimlendirilen 36. duo, la *miksolidyen* modunda si ve fa# eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro molto* (♩: 152-156) olarak belirtilmiştir. Ezginin başka bir ses üstünde kalıp halinde tekrarlandığı, cümle sonlarının eşit değerdeki aynı sesle son bulduğu görülmektedir. Bu duonun, içeriğinde daha fazla *acciaccatura* süslemelerin olduğu ek bir varyasyonu da bulunmaktadır. *Legato*, *tenuto*, *staccato* gibi tekniklerin birlikte kullanılması ve çift seste sürekli aynı sesin devam etmesiyle *Duda* etkisi yaratıldığı görülmektedir.

Allegro molto, ♩ = 152-156



Şekil 70: Bartók İki Keman için 44 Duo No.36 Szól A Duda

⁴⁶ Gaita veya Gayda ismiyle bilinen çalgı Macar halk müziğinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Ülkemizin doğu karadeniz bölgesinde *Tulum* ismiyle bilinmektedir.

“Prelüd ve Kanon” olarak adlandırılan 37. duo, si *doryen* modunda si, la, sol ve mi eksenli ezgilerden oluşmaktadır. Kanonik biçimde oluşturulan duo, 2/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Lento* (♩: 66), *Un poco piu lento* (♩: 60), *Molto tranquillo* (♩: 60), *Risoluto, non troppo vivace* (♩: 104) ve son kısımda *Allegro molto* (♩: 108) olarak belirtilmiştir. *Tenuto* ve *legato* yay tekniği ile çift seslerin kullanıldığı çalışmada, ezginin başka bir ses üstünde kalıp halinde tekrarlanmasıyla birlikte senkop yapılar görülmektedir.

49 **Risoluto, non troppo vivace, ♩ = 104**

I
II

p, ma ben marcato

p, ma ben marcato

Şekil 71: Bartók İki Keman için 44 Duo No.37 Preludium És Kánon

“Romen Dansı” olarak adlandırılan 38. duo, Re Majör tonunda re ve fa# eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro* (♩: 144) olarak belirtilmiştir. *Tenuto*, *legato*, *detaché lancé*, *sforzando*, *çift ses* ve *aksan* gibi tekniklerin kullanıldığı duoda, ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlandığı ve artık ikili geçki durumları görülmektedir.

Allegro ♩ = 144

I
II

I
II

I
II

Şekil 72: Bartók İki Keman için 44 Duo No.38 Forgatós

“Sırp Dansı” olarak adlandırılan 39. duoda, sib, mi \flat ve la \flat eksenli ezgiler görülmektedir. 2/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro molto* (♩ : 152) olarak belirtilmiştir. Karşıt ve kanonik ezgilerin yer aldığı duoda, ezgi başka bir ses üstünde kalıp halinde tekrarlanmış ve senkop yapılar kullanılmıştır.



Şekil 73: Bartók İki Keman için 44 Duo No.39

“Romen Dansı” olarak adlandırılan 40. duo, sol minör tonunda do, fa, sib ve sol eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 5/4 ve 4/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Comodo* (♩ : 100), *Piu lento* (♩ : 92) ve *Piu mosso* (♩ : 116) olarak belirtilmiştir. Ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması, artık ikili dizisel geçki dizisel geçki kullanılmasıyla halk müziği etkisi sağlanmıştır. *Marcato* tekniğiyle kısa uzun ve uzun kısa notaların vurgulandığı, *legato* tekniğiyle de senkop yapıların oluşturulduğu görülmektedir.



Şekil 74: Bartók İki Keman için 44 Duo No.40 Oláh Tánc

“Arap Dansı” olarak adlandırılan 42. duo, la minör tonunda re, mi ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 2/4 ve 3/4’lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro* (♩ : 136-144) olarak belirtilmiştir. Ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması ile birlikte artık ikili dizisel geçki görülmektedir.

Allegro, ♩=136-144

Şekil 75: Bartók İki Keman için 44 Duo No.42 *Arab Dal*

43. duo, mi minör tonunda sol, re ve la eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 3/2'lik ölçüyle yazılmış, temposu *Allegretto* (♩: 116) olarak belirtilmiştir. Ezginin başka bir ses üstüne kalıp halinde tekrarlanması ile Majör - minör geçkili yapının kullanılmasıyla halk müziği etkisinin oluşturulduğu görülmektedir.

Allegretto, ♩=116

Şekil 76: Bartók İki Keman için 44 Duo No.43 *Pizzicato*

“Transilvanya Dansı” olarak adlandırılan 44. duo, la minör tonunda la ve re eksenli ezgilerden oluşmaktadır. 4/4'lük ölçüyle yazılmış, temposu *Allegro moderato* (♩: 84) olarak belirtilmiştir. Artık ikili dizisel geçki ile eksik ölçüyle birinci zamandaki vurguyu artırıcı biçimde hızlıca giriş, halk müziği etkisi olarak değerlendirilebilmektedir. *Staccato*, *aksanlı tenuto*, *marcato*, *sforzando*, *legato*, *çift ses* gibi tekniklerin kullanıldığı görülmektedir.

Allegro moderato, $\text{♩} = 84$

The musical score is for two violins (I and II) in 4/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 84 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts with a forte (f) dynamic and a 'smile dim.' marking. The second system continues with various dynamics including piano (p), forte (f), and accents (<f>). The score is characterized by frequent accents and dynamic markings, creating a complex rhythmic texture.

Şekil 77: Bartók İki Keman için 44 Duo No.44 Erdélyi Tánc

Bartók'un iki Keman için 44 Duo eseri genel olarak değerlendirildiğinde, duoların yazılış amacı doğrultusunda, icracıda hem entonasyon hem de ritmik algı gelişimini artırıcı çalışmalar olduğu, her duoda dinamiklerin de etkin bir şekilde kullanılması ile icracının müzikalitesini de geliştirmenin hedeflendiği görülmektedir.

Sağ el bakımından çeşitli tekniklerin kullanıldığı duolarda, özellikle halk müziği karakterini yansıtan *sforzando*, *marcato* ve aksan gibi ilk heceyi vurgulayıcı ve belirtici teknikler kullanılmıştır. Duolarda *duate* belirtilmemesi sayesinde aynı ezgilerin farklı pozisyonlarda uygulanabilirliği ile farklı tınsal edinimler sağlanabilmektedir. 36. duonun çift sesli pasajlarında olduğu gibi, boş tellerin sürekli duyurulmasıyla birlikte, çeşitli coğrafyaların halk müziklerinde de görülen *drone*⁴⁷ ses etkisinin sağlandığı değerlendirilmektedir. Öte yandan çift seslerde çeşitli aralıklardaki *disonans* seslerin motif ve cümle sonlarında *konsonans* aralıklara bağlanışı durumu da bir akor çözümü etkisi yaratmaktadır.

Özellikle ritmik açıdan çok çeşitli modellemeler haricinde farklı metrik unsurların kullanımı, 20. yüzyıl müziğinin ritimsel kurgulama örnekleriyle uyumluluk arz etmektedir. Temporal modülasyon döngüleri, kısa-uzun, uzun-kısa seslerin kullanımı, senkoplar, vurgu ifadeleri gibi halk müzik karakterini ön plana çıkarıcı unsurların kullanılmasıyla birlikte duolardaki halk müziği elementleri işaret edilmektedir.

Herhangi bir etkiden bağımsız halk müziğinin basitliğini, melodik ve ritmik özelliklerle birleştiren çalışma olarak duoların, öğrenciye keman derslerinin ilk

⁴⁷ Şarkı söyleyen kişiye veya çalgıya oktav içindeki kalın eksen sesin sürekli seslendirilmesiyle eşlik etme biçimidir.

yıllarında tanıtılması, halk müziğinin eğitimde ön plana çıkarılması bakımından “Kodály Sistemi” yaklaşımına paralel doğrultuda olduğu söylenilebilir.

Ezgilerde kullanılan ses kümeleriyle birlikte ton içinde kalarak tritonik, tetratonik ve pentatonik etkiler yaratılmıştır. 11, 33, 34 gibi duolarda bitonal yaklaşımın benimsenmesi haricinde genel olarak duolar, fonksiyonel armoninin dışında modaliteye göz kırpan bir alternatif önermektedir. Folklorik materyali ustaca soyutlaması ve referansların belirginliğini örtbas etmemesi bakımından değerlendirildiğinde 44 duo'nun sadece eğitim materyali olmaktan ziyade, içinde kompleks bir yapıyı barındıran bir eser olduğu görülmektedir.

4.1.3.4. Romen Halk Dansları - Román népi táncok

Bartók, Romen Halk Dansları isimli eserini 1915 yılında piyano için bestelemiş, 1917 yılında ise eserin orkestrasyonunu yapmıştır. Zoltán Székely tarafından yapılan keman ve piyano için transkripsiyonu ise 1926'da yayımlanmıştır. Bestecinin, 1910 yılında *Máramaros*, *Torontál*, *Torda-Aranyos* ve *Bihar* eyaletlerine yaptığı gezilerinde derlediği ezgileri, bu yedi bölümlü eserin içinde kurguladığı görülmektedir.

Bartók'un Romanya'ya yapmış olduğu halk müziği derleme çalışması yolculukları, hepsi 1915 yılında bestelenen; Sonatina, Romen Halk Dansları ve Colinde (Romen Noel İlahileri) isimli eserlerine ilham olmuştur (Bayley, 2001).

Romanya'nın Transilvanya bölgesine ait olan halk ezgilerinden oluşan eserin isminin I. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte değiştiği görülmektedir.

“Eser, ‘Macaristan’dan Romen Halk Dansları’ olarak adlandırılmışken, 1920 yılında Trianon antlaşması sonucunda Transilvanya bölgesinin Romanya'ya dahil edilmesinden sonra Bartók tarafından kısaltılarak ‘Romen Halk Dansları’ şeklinde yeniden isimlendirilmiştir. Besteci eseri, 1909 yılından başlamak üzere bölgedeki derleme çalışmalarını organize eden Ion Busitia'ya ithaf etmiştir. Eseri oluşturan yedi ezgi Transilvanya'nın *Bihar*, *Torda-Aranyos*, *Maros-Torda* ve *Torontál* bölgelerinden derlenmiştir. Ezgiler orijinal olarak keman veya kaval çalgılarıyla seslendirilmektedir” (Yeomans, 1988).

Bartók, Romen Halk Dansları, Transilvanya Dansları ve Macar Resimleri gibi eserlerinde otantik halk ezgilerini direkt kullanmamıştır. Bunun yerine halk müziği araştırmalarından edinmiş olduğu tecrübesinin belirgin izlerini taşıyan orijinal materyali bestelemiştir (Bayley, 2001).

“Birbirine bağlı olarak çalınan altı Romen Halk Dansı'ndan oluşan eserin 1. Dansı, 2/4'lük ölçüde, elde tahta sopalarla, ağır tempoda dans edilen ve Mezöszabad'tan kaynaklanan Sopa Dansı⁴⁸'dir. 2. Dans, Romenlerin ataları sayılan, çobanlıkla geçinen ve Karpatlar'da yaşayan Valak'ların (Eflak) kuşaklarla yaptıkları ince figürlü, hızlı tempolu ve Egres'ten kaynaklanan

⁴⁸ *Jocul cu bâță* olarak adlandırılan dans, genç erkeklerin tavana vurmalarıyla biten enerjik bir danstır.

2/4'lük ölçüdeki Kemer Dansı⁴⁹'dır. *Pe Loc* adlı 3. Dans yine 2/4'lük ölçüde, yerinden kımıldamadan ayaklarla yere vurarak yapılan oldukça güç bir *Egres* Dansı'dır; ezgi monoton eşlikte armonik seslerle sunulur. *Buciumeana* başlıklı ve 3/4'lük ölçüdeki Bucak (Bisztra) bölgesinden olan 4. Dans, ağır tempoda ve duygulu tulum (gayda) havasını yansıtır. 5. Dans, *Belenyes*'ten kaynaklanan ünlü bir Romen Polkası⁵⁰'dir. Yine hızlı tempoda, 2/4'lük ölçüdeki son dans *Nyagra* bölgesinden bir *Marunte*⁵¹'dir ve coşkulu bir finalle eseri sona erdirir" (Aktüze, 2007, 179).

1. Ezgi Bartók'a göre, Transilvanya'nın *Maros-Torda* bölümünden gelen tema ilk olarak iki Çigan kemancısı tarafından çalınmıştır (Cummings, [20.06.2019]). I. Dans, la eksenli *doryen* ve *eolyen* modlarındaki ezgilerden oluşmaktadır. Temposu *Allegro moderato* (♩: 80) olarak belirtilmiştir. Ezginin başlangıcındaki keskin vurgu karakteri *tenuto* ifadesiyle gösterilmektedir. Macar halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olarak görülen senkop kullanımı, vurgusal bakımdan bu dansın ilk ezgisinin de ritmik karakterini ortaya çıkarmıştır.

Ezgide çıkıcı doğrultuda Majör aralıklı sesler görülürken, inici bölümde ise minör aralıklı sesler kullanılarak dizisel bakımdan la minör etkisi yaratılmıştır. Ezgi içinde senkop kullanılarak ritimsel bakımdan Macar halk müziği karakteri oluşturulduğu görülmektedir.



Şekil 78: Bartók Romen Halk Dansları I. Dans *Bot tánc* veya *Jocul cu bâțu* I. Ezgi

İkinci ezgi ise *mezzo forte* olarak belirtilmiş, birinci ezginin aksine *legato* seslerin kullanımından kaynaklı daha durağan bir görüntü verse de, bu durum kullanılan on altılık suslar ve *staccato* tekniğiyle motif sonlarında ritmik bakımdan karakteristik bir ifade ortaya çıkarmıştır. Ayrıca noktalı notalar ve ardından gelen *staccato* veya duraklarla birlikte Macar halk müziğinin ritmik karakteri yansıtılmıştır.

⁴⁹ *Brâul* genellikle kızların veya genç erkek ve kızların bellerindeki kuşakları tutarak ve daire oluşturarak oynadıkları bir danstır.

⁵⁰ *Poarga Romaneasca* olarak belirtilmiştir.

⁵¹ Ayrıca *Aprózó* olarak da belirtilmiştir. Hareketsiz duran kadının, erkeğin enerjik hareketlerine ve her dördüncü vuruşa zıplamasına karşın tamamen kayıtsız görüldüğü bir dansıdır.



Şekil 79: Bartók Romen Halk Dansları I. Dans Bot tánc veya Jocul cu bâță II. Ezgi

2. Dans fa# eksenli *doryen* modundaki ezgilerden oluşmaktadır. Oldukça hızlı tempoda icra edilen bir halk dansı olması sebebiyle *Allegro* olarak belirtilmiş, hızlı karakteri yansıtmak amacıyla ritmik ifade *staccato* seslerle birlikte sağlanmıştır. Ayrıca cümle sonlarının uzun seslerle bitirildiği görülmektedir.



Şekil 80: Bartók Romen Halk Dansları II. Dans Brâul

3. Dans re minör ezgilerden oluşmuştur. Temposu *Andante* (yaklaşık olarak $\text{♩} = 100$) olarak belirtilmiştir. Artık ikili aralıkların kullanımından dolayı Arap halk müziği etkisi yaratsa da, Romen halk müziğinde de bu şekilde aralıkların ezgisel olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Dansın orijinal ezgisi daha çok kavalla icra edildiğinden keman tekniği olarak *flajöle* kullanılmış, süsleyici olarak *mordant* kullanımıyla da halk müziği etkisi sağlanmıştır.



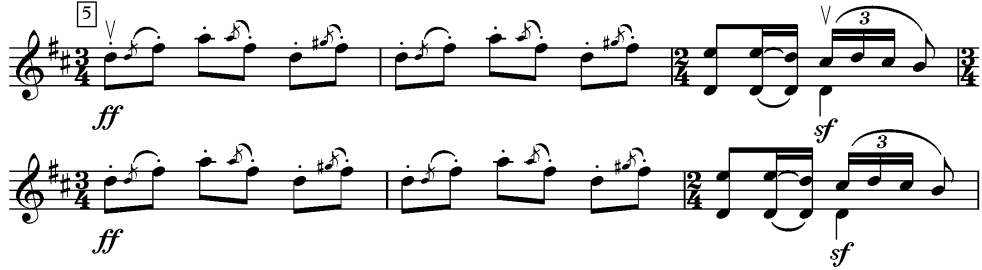
Şekil 81: Bartók Romen Halk Dansları III. Dans Topogó veya Pe loc

4. Dans, do ve la eksenli *miksolidyen* modundaki ezgilerden oluşmuştur. Temposu *Molto moderato* ($\text{♩} = 100$) olarak belirtilmiştir. Piyano partisinde *hemiola* ritimle dansın genel karakteristiği yansıtılmıştır. Ezgilerin iki defa tekrarlanması üzerine kurgulanan bu bölümde karakteristik olarak karşımıza çıkan artık ikili dizisel geçki durumu ve oktav geçişinin başka bir ton üzerinden sağlandığı görülmektedir.



Şekil 82: Bartók Romen Halk Dansları IV. Dans *Bucsumí tánc* veya *Buciumeana*

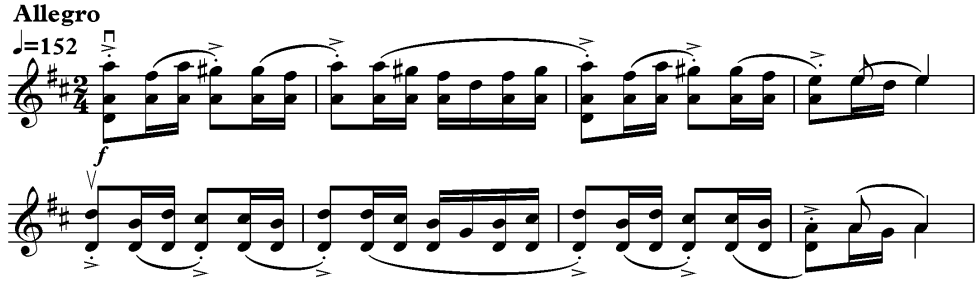
5. Dans, re eksenli *lidyen* modundaki ezgilerden oluşmaktadır. Temposu *Allegro* (♩: 152) olarak belirtilmiştir. 3/4'lük ve 2/4'lük ölçülerin ardıl geldiği görülmektedir. Çarpma seslerin sıkça kullanılarak süsleme yapıldığı bu bölümde, re ve sol seslerin çift ses olarak sürekli duyurulmasıyla birlikte Macar halk müziğinde kullanılan *Duda* veya *Tekerölant*⁵² çalgıları tınısı sağlanmıştır. Macar halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olan ezginin başka bir ses üzerinde kalıp halinde tekrarlanması durumu, bu dansın yapısal özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 83: Bartók Romen Halk Dansları V. Dans *Román polka* veya *Poarga Românească*

5. Dansla bağlantılı olarak icra edilen 6. Dans, *iyonyen* modunda ilk olarak la eksenli başladıktan sonra re eksenli olarak devam etmiş ve oluşan bu ezgi tekrarlanmıştır. 5. dansda olduğu gibi boş tellerin kullanılmasıyla elde edilen çift seslerin sürekli duyurulması durumu burada da devam ettirilmiştir. İlk ezgi yapısal bakımdan incelendiğinde, akor seslendirimi sonrasındaki *legato* ifadeyle senkop etkisi yaratıldığı görülmektedir.

⁵² *Çarklı Viyel* olarak da isimlendirilen, keman şekilli, yay yerine bir kolun çevrilmesiyle ve tuşlara basılarak çeşitli seslerin elde edildiği bir çalgıdır. 10. yüzyıldan başlayarak gotik dönem içinde iki kişiyle çalınan bu çalgı birçok kültürde çeşitli isimlerle anılmaktadır.



Şekil 84: Bartók Romen Halk Dansları VI. Dans I. Ezgi *Aprózó* veya *Mărunțel*

İkinci ezgi do eksenli *lidyen* modundadır. Dansın bu bölümünde çift seslerin kullanımında sadece boş teller değil, çeşitli duatelerle farklı aralıklar ardıl biçimde duyurulmuştur. 33 ile 40. ölçüler arasındaki çift ses kullanımının, ifade olarak özellikle *Duda* çalgısı etkisini yarattığı görülmektedir.



Şekil 85: Bartók Romen Halk Dansları VI. Dans II. Ezgi *Aprózó* veya *Mărunțel*

Bartók'un Romen Halk Dansları eseri, gerek halk müziği ezgilerini betimleyiş tarzı, gerekse de icracının çeşitli keman tekniklerini ustaca göstermesine olanak sağlaması bakımından, keman edebiyatı içinde çok önemli bir yere sahip olarak, günümüz konser repertuarlarında yaygın biçimde icra edilen eserlerden biridir.

4.1.3.5. Macar Halk Ezgileri - Magyar Népdalok

Yaşadığı dönemde önde gelen keman virtüözlerinden biri olarak bilinen Joseph Szigeti, Macaristan'da yaşamamasına rağmen, Bartók'un çalışmalarına ilgi duymuş ve Bartók'un eserlerini incelemiştir.

Szigeti, Bartók'un Macar halk şarkılarından esinlendiği "Gyermekeknek" adlı çalışmasından altı parçayı seçerek bunları düzenlemiş ve el yazmasını Bartók'un Viyana'daki yayımcısı Universal Edition firmasına göndermiştir. 1926'da el yazması notasyon, yayınevi tarafından Budapeşte'deki Bartók'a iletilmiş, besteci de çalışmayı olumlu değerlendirerek, yapmış olduğu bazı değişiklikler ve eklenen bir parçayla desteklemiştir.

Eser, Bartók'un "Gyermekeknek" adlı çalışmasının 1. ve 2. cildinde bulunan ; 28, 18, 42, 33, 6, 13, ve 38 numaralı yedi parçadan oluşmaktadır. Eserin içeriğini oluşturan parçaların düzenlenmesindeki değişim "Şekil 86"da gösterilmiştir. Szigeti'nin düzenlemiş olduğu sıralamanın daha sonra Bartók tarafından değiştirildiği, 1927'deki basımda ise ikinci ve üçüncü bölümlerin yerlerinin değiştirildiği görülmektedir.

Eser incelendiğinde *Parlando* (Gyermekeknek 2. cilt 28 numara), *Andante non molto* (1. cilt 18 numara) ve *Allegro vivace* (2.cilt 42 numara) parçalarının eserin ilk bölümünü; *Andante sostenuto* (2. cilt 33 numara) ve *Allegro* (1. cilt 6 numara) parçalarının eserin ikinci bölümünü; *Andante* (1. cilt 13 numara) ve *Poco vivace* (2. cilt 38 numara) parçalarının ise eserin üçüncü bölümünü oluşturduğu görülmektedir.

Gyermekeknek (Rozsnyai), vols. 1-2 (1908-09) For Children (Boosey & Hawkes), vol. 1 (1945)	Szigeti's ordering (1926 manuscript)	Bartók's re-ordering and grouping	Hungarian Folktunes (1927 publication)
Vol. 2, no. 28: <i>Parlando</i> (B&H: Vol. 1, No. 25)	I	I	I = I, 1
Vol. 1, no. 13: <i>Andante</i> (B&H: Vol. 1, No. 13)	II	III	III = I, 2
Vol. 1, no. 18: <i>Andante non molto</i> (B&H: Vol. 1, No. 18)	III	IV	IV = I, 3
Vol. 2, no. 42: <i>Allegro vivace</i> (B&H: Vol. 1, No. 40)	IV	II	V = II, 1
Vol. 2, no. 33: <i>Andante sostenuto</i> (B&H: Vol. 1, No. 31)	V	VI	VII = II, 2
Vol. 2, no. 38: <i>Poco vivace</i> (B&H: Vol. 1, No. 36)	VI	V	II = III, 1
Vol. 1, no. 6: <i>Allegro</i> (B&H: Vol. 1, No. 6)	VII (added later)	VII	VI = III, 2

Şekil 86: Macar Halk Ezgileri Eserinin Sıralama Bakımından Değişimi

Koslovsky, John. 2012. Tonal Prolongations in Bartók's Hungarian Folktunes for Violin and Piano: A Case Study. *Theory and Practice*, 37/38, 139-183. <https://www.jstor.org/stable/43864909?seq=1> [30.05.2019]

I. Bölümdeki 3/4'lük ve 2/4'lük metrik değerlerin bir arada kullanıldığı *Parlando* parçası, re eksenli *doryen* modundadır. Birçok yerinde bulunan *fermata* ifadesiyle, sözlü halk müziği geleneğindeki gibi özgün ritmik karakter yaratılmak istenmiştir. Burada *Louré* (tenuto-staccato) tekniği kullanılarak *Parlando* etkisi yaratıldığı görülmektedir. Cümle sonlarının uzun ses ve duraklarla bitirilmesiyle halk müziği ritmik karakteri yansıtılmıştır.



Şekil 87: Bartók Macar Ezgileri I. Bölüm *Parlando*

Andante non molto parçası ise re eksenli *miksolidyen* modundadır. 2/4'lük ölçünün kullanıldığı parçada noktalı notaların çeşitli kullanımları ve cümle sonlarının eşit değerdeki iki notayla sonlandırıldığı görülmektedir. Parçanın çift ses kullanılan bölümleri özellikle *forte* ifadeyi belirtmek için kullanılmıştır. *Flajöle* teknikleri kullanılan bölümlerde *sonoro*⁵³ ifadesi belirtilmektedir. Ritimsel olarak noktalı notalar ve çeşitli kullanımlarıyla Macar halk müziği karakteri yansıtılmaya çalışılmıştır.



Şekil 88: Bartók Macar Ezgileri *Andante non molto*

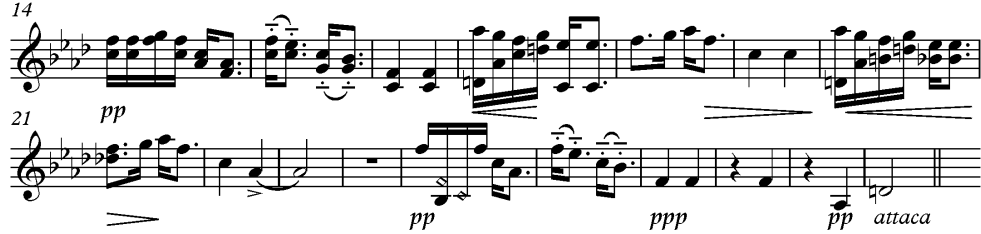
Birinci bölümün son parçası olan *Allegro Vivace* parçası, sol eksenli *miksolidyen* modundadır. İkinci parçanın ardından *attaca* ile başlayan üçüncü parça oldukça canlı bir yapıdadır. Kullanılan *flajöle* ifadeler ikinci parçanın devamı gibi görülmesini sağlasa da, tonal ve ezgi bakımlarından farklı karakterdedir. Ezgi içinde kullanılan on altılık üçleme notalar Macar halk müziğinde sıkça kullanılan süsleme etkisi yaratmaktadır. Özellikle *Verbunkos* ve *Csárdás* formlarında görülen *ritardando-a tempo* döngüsü kullanılmaktadır. Cümle sonlarında eşit değerdeki iki sesle ezgiler sonlanmaktadır.



Şekil 89: Bartók Macar Ezgileri I. Bölüm *Allegro Vivace*

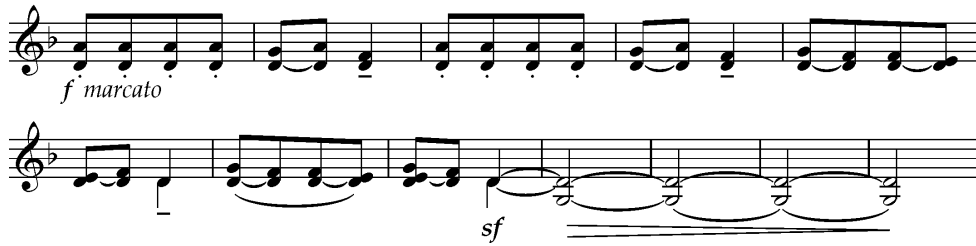
⁵³ Sonoro (it.) (Fr. Sonore) Dolgun, iyi sesli (Aktüze, 2010).

II. Bölümün ilk parçası olan *Andante sostenuto* parçası, fa eksensli pentatonik dizidir. *Tenuto* ve *louré* gibi tekniklerle ilk bölümün *Parlando* parçasına benzediği görülmektedir. Parça ikinci cümle iki defa tekrarlanmasının ardından, birinci cümleyle bitirilmektedir. Cümle sonlarının eşit değerdeki iki notayla sonlandırıldığı ve noktalı notalar ve bu notaların varyantları görülmektedir.



Şekil 90: Bartók Macar Ezgileri II. Bölüm *Andante sostenuto*

Attaca ile başlayan *Allegro* parçası, çift seslerle ve *marcato* karakteriyle başlamaktadır. Parçanın tonalitesi re eksensli *eolyen* modundadır. Çift seslerle birlikte tam beşli aralığın duyurulması ve *drone* ses kullanımıyla halk müziği çalgılarının benzetiminin yapıldığı değerlendirilmektedir.



Şekil 91: Bartók Macar Ezgileri II. Bölüm *Allegro*

III. bölüm diğer bölümlerde olduğu gibi yavaş tempodaki *Andante* parçasıyla başlamaktadır. Oldukça hafif karakterdeki parça *dolce* ifadeyle başlamış, bu karakteri yansıtmak için *flajöle*'lerden hariç *flautato* ve *molto espressivo* ifadeleri kullanılmıştır. Parçada bulunan ezgi incelendiğinde, sol eksensli *eolyen* modunun kullanıldığı görülmektedir. Macar halk müziği ritmik karakterinin yansıtılması, noktalı notalar ve bu yapıların çeşitlemeleriyle sağlanmıştır.



Şekil 92: Bartók Macar Ezgileri III. Bölüm Andante

Çift ses ve akorlarla başlayan *Poco vivace* parçası, *Andante* parçasında olduğu gibi sol eksenli *eolyen* modundadır. Parçada akor ve çift sesler kullanılarak güçlü karakter yansıtılmıştır. Noktalı notalar ve çeşitli kullanımlarıyla birlikte Macar aksanı yaratılarak halk müziği karakteri yansıtılmıştır.



Şekil 93: Bartók Macar Ezgileri III. Bölüm Poco Vivace

Macar Halk Ezgileri eseri, genel yapısı itibariyle Macar halk müziğini yansıtan bir eser olmuştur. Başlangıç noktası olan *Gyermekeknek*'te bulunan ezgiler, çeşitli keman tekniklerinin kullanılmasıyla bir konser parçası olarak gösterişli hale getirilmiştir. Romen Halk Dansları kadar popüler olmayan bu düzenleme genel olarak değerlendirildiğinde; bölümler içindeki parçaların farklı karakterleri yansıttığı, Romen Halk Dansları eserinde ise bölümlerin ayrı ayrı daha bütünleşik olduğu görülmektedir. Çalgı kullanımı açısından romantik dönem keman icra stilini yansıtan eserin, Halk müziği çalış stiline uzak olduğu değerlendirilmektedir.

4.1.4. Zoltán Kodály

Zoltán Kodály, getirmiş olduğu yenilikler ve halk kültürünün korunması amacıyla yapmış olduğu çalışmalarla, yaşadığı dönemin önde gelen besteci, etnomüzikolog ve müzik eğitimcisi olarak tanınmaktadır. Kodály, 16 Aralık 1882 yılında Macaristan'ın Krecskemét şehrinde, müzikle amatör olarak ilgilenen bir ailede dünyaya gelmiştir.

Babasının keman çaldığı, annesinin ise şarkı söyleyip piyano çaldığı bilinmektedir. Babasının tren istasyonu şefi olmasından dolayı Macaristan'ın çeşitli bölgelerinde yaşayan Kodály'nin çocukluğu ve okul hayatı, Galánta ve Nagyszombat'ta geçmiştir. Bu süre içinde piyano ve yaylı çalgılardan keman ve viyolonsel çalmayı öğrenmiş, kilise korosunda şarkı söylemiştir. Müziğe olan ilgisini erken yaşta gösteren Kodály, bu yıllarda besteler yapmaya başlamıştır.

1900 yılında Budapeşte Üniversitesi'nde edebiyat öğrenimine başlasa da, daha sonra eğitimini Müzik Akademisi'nde sürdürmüştür. Burada kompozisyon ve pedagoji eğitimi alan Kodály, 1906'da "Macar Halk Şarkılarının Strofik⁵⁴ Yapısı" isimli tez çalışmasıyla doktora derecesini almıştır. Genel kanı itibariyle Macar müziği olarak bilinen müziğin aslında şehir yaşamının dışındaki müzikten ayrıştığını saptamasıyla birlikte Macar folklorunu araştırmaya yönelmiş ve Bartók'la birlikte kırsal kesimlerde Macar halk ezgilerini derleme çalışmalarına başlamıştır.

Bartók ile "Yeni Macar Müziği Derneği"ni kurdu. Dernek lehte ve aleyhte çok tepki uyandırdı; 1913'te başlattıkları Macar Halk Şarkıları Derleme Projesi, karşıtlarına rağmen sürdü ama I. Dünya Savaşı'yla kesintiye uğradı (Aktüze, 2007, 1202).

Derleme çalışmaları özellikle Karpat Havzası'nın etnik olarak Macarca konuşulan bölgelerinde yoğunlaşmıştır. Günlüğünde yazdığına göre "Macar halk müziği temelinde gerçek Macar müziğinin kurulması" onun amacı olmuştur (Pungur, 2008).

1906-1907 yılları arasında çalışmalarını Berlin ve Paris'te sürdüren Kodály, Paris'te Org Senfonileri ile tanınan besteci ve eğitimci Charles Widor ile çalışma imkanı bulmuştur. Ayrıca Claude Debussy'nin müziğinden etkilenerek onun çalışmalarını incelemiştir. 1907 yılında Müzik Akademisi'nde müzik teorisi ve kompozisyon derslerini vermek üzere görev almıştır.

I. Dünya Savaşı boyunca etnomüzikolojik çalışmalarına devam etmiş, bu alanda makale ve inceleme yazıları yazmıştır. Bu süre içerisinde kompozisyon çalışmalarına da devam eden Kodály, 1922'de Buda ve Peşte kentlerinin birleşmesinin 50. yılına ithafen *Psalmus Hungaricus* isimli Oratoryo'yu bestelemiş, bu yapıt sayesinde büyük başarı elde etmiştir.

⁵⁴ Her kıtada melodi ve eşliğin değişmediği şarkı çeşidi. Almanca Strophenlied. Genellikle baladlar ve halk şarkıları bu türe girer; öte yandan, romantik dönemde Schubert'in *Heidenröslein* gibi şarkılarında bu formu kullandığı görülür (Aktüze, 2010, 599).

Kodály bu yıllarda, okullardaki müzik eğitimi, erken yaşta şarkı söyleme ve çocuk koroları konularında incelemeler yapmıştır. Ülkede yürütülen müzik eğitiminin yeterli ve doğru temellere dayandırılmadan yapıldığını düşünmesi sebebiyle, millî kültürün temel alınarak müzik eğitimin yeniden yapılandırılması doğrultusunda çalışmalar yapmıştır. Müzik eğitiminde reform niteliği taşıyan kendi müzik eğitimi yaklaşımını geliştirmiştir.

“Okullarda kapsamlı müzisyenlik, şarkı söyleme, müzik okuryazarlığı ve estetiğe ilgi duymaya yönelik, müzik takdirini öğretmekten uzak bir bakış açısı bulunmakta iken Kodály’nin yaklaşımı ile durum değişmiştir . Kodály’nin dediği gibi halk müziği, Avrupa sanat müziğini öğrenmek, anlamak ve gerçekleştirmek için bir köprü görevi görmektedir” (Bunbury, 2009).



Şekil 94: Kodály Çocuk Korosunu Yönetirken, 1966.

Gellért, Edit. 2017. Hatszáz tagú kórus lép fel Kodály emlékére a csíksomlyói nyeregben. <https://www.maszol.ro/index.php/kultura/76936-hatszaz-tagu-korus-lep-fel-kodaly-emlekere-a-csiksomlyoi-nyeregben> [25.05.2019]

1926 yılında bestelediği Hány János Operası ile büyük ün kazanmış, bu eserde Macar halk müziği elementlerine yer vermiş ve orkestrasyonda halk müziğinde sıkça kullanılan çalgılardan *Cimbalom*’a yer vererek Macar halkının dikkatini çekmiştir.



Şekil 95: Kodály cimbalom İcracısı Gilbert Webster ile Hary Janos Süiti Provasında, 1960.

Thorpe, Nick. 2015. “Missing the old Gypsy orchestras”. <https://www.bbc.com/news/magazine-31856397> [25.05.2019]

1930 ile 1939 yılları arasında Kodály'nin, Budapeşte Üniversitesinde müzik folkloru ve müzik teorisi derslerini verdiği bilinmektedir. Bu süre içinde daha fazla tanınmasını sağlayan *Marosszéki Táncok* (1930) ve *Galántai Táncok* (1934) isimli orkestra eserlerini bestelemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında müzik eğitimi ve bestecilik çalışmalarına devam etmiştir. Kodály 6 Mart 1967 yılında Budapeşte'de vefat etmiştir.

Zoltán Kodály'ın bestecilik stili, modern anlayışa köprü olan ileri bir yaklaşımı temsil eder. Tonal olan eserleri, geç romantizmin armonik kavrayışına ve sonraları izlenimciliğe yakın olmakla birlikte, Macar halk müziği gereçlerine, çoğunlukla bu müziğin ritmik özelliklerine bağlılık gösterir (Say, 2005, 287).

4.1.4.1. Keman ve Viyolonsel için Duo - Duó, Op. 7

Kodály'ın, Op. 7 Keman ve Viyolonsel için Duo eseri 1914 yılında bestelenmiştir. Eser; birinci bölümü *Allegro serioso, non troppo*, ikinci bölümü *Adagio* ve üçüncü bölümü *Maestoso e largamente, ma non troppo lento* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Eser, 7 Mayıs 1918'de keman sanatçısı Imre Waldbauer ve viyolonsel sanatçısı Jenő Kerpely tarafından Budapeşte'de ilk kez seslendirilmiştir.

Genel itibariyle birbirine eşlik eden, zaman zaman da aynı ezgiyi beraberce seslendiren iki enstrümanın uyumlu bir şekilde birlikteliğini sunmaktadır. Kodály'ın halk müziği araştırmalarından sağlamış olduğu ezgisel ve ritimsel edinimleri bu eserin içerisine ustaca serpiştirdiği görülmektedir.

Ancak Macar besteci ve eleştirmen Béla Reinitz, Kodály'ı “modern, hatta hipermodern yeteneklerle, olağanüstü bilgiyle Macar kültürünün önemli bir öncü savaşçısı” olarak nitelemiş, onun eserini çığır açıcı anlamdaki deneyimlerinin sonucu, olgunluk çağının kesin başlangıcı, senfonik eserlerinin yol ayrımı olduğunu belirtmiştir (Aktüze, 2007, 1202).

Eser, içinde metrik modülasyonlar ve *rubato* karakterle halk müziği etkisini destekleyen ritmik örgülerin, her iki enstrüman tarafından sunulduğu bölümler içermektedir. Ses rengi bakımından kontra konumdaki iki çalgının, solo ve eşlik yaptıkları bölümlerde bu niteliği kullanmakta, yaylı çalgılar olmaları sebebiyle eşlik bölümlerinde ise aynı tekniklerle birbirlerine karşılık verdikleri görülmektedir.

Modülasyonlar yerine de *sequenza*'lar kullanılır; pasajın daha tiz ya da pes; ya akorlarla (armonik sekans) ya da melodiyle (melodik sekans) ya da büyük aralıklarla,

ton değişmeden (tonal sekans) tekrarlanmasıyla ele alınır (Aktüze, 2007, 1203). Eserde tonal olarak pentatonik karakterde ezgiler kullanılmıştır.

Eserin ilk bölümü kararlı bir viyolonsel ezgisiyle başlamaktadır. Bu ezgiye kemanın da aynı karakterde viyolonseli destekleyerek çift ses ve akorlarla eşlik ettiği görülmektedir. La minör pentatonik tonda kurgulanan bu bölümde viyolonselin sunduğu ezgi re ekseninde bir halk ezgisidir. Aynı tema daha sonrasında la eksenini üzerinden *non espressivo* karakterinde keman tarafından duyurulmaktadır. Belirli ritmik yapıların benzer ezgisel örgülerde farklı sesler üzerinde kullanımı bölüm içerisinde sıklıkla görülmektedir.



Şekil 96: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo I. Bölüm Ezgisi La Eksenli Pentatonik Ezgi

Eserin ağır tempodaki ikinci bölümüne, polimetrik yapılar kullanılarak başlanmıştır. Bu bölümde 3/4, 6/8, 9/8, 10/8 ve 12/8'lik ölçüler kullanılmıştır. Sakin başlayan bölümün içindeki *Andante* kısmında keman keskin karakterli bir ezgiyle giriş yapmaktadır. Bu kısımda cümleler içindeki motifler vasıtasıyla soru cevap tarzında ezginin iki çalgı arasında duyurulduğu görülmektedir. Pentatonik karakterin devam ettiği bu bölümde senkop ritmik hareketler, noktalı notalar ve çeşitlemeler kullanılmıştır. Viyolonsel bu bölümde zaman zaman *flajöle* seslerle birlikte kemandan soprano ses rolünü devralmıştır.

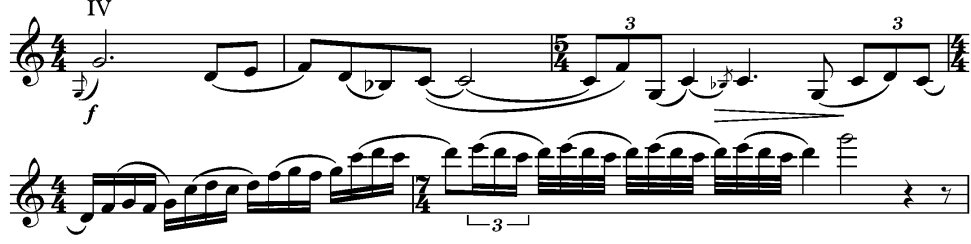


Şekil 97: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo II. Bölüm Ezgisi

Eserin son bölümü ikinci bölümde olduğu gibi 4/4'lük, 5/4'lük ve 7/4'lük gibi farklı metrik değerlerle başlamıştır. Her iki çalgıda da *pizzicato pianissimo*, *arco* ise *fortissimo* karakteri yansıtır şekilde kullanılmıştır.

III.

Maestoso e largamente, ma non troppo lento. (♩=100)



Şekil 98: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Keman Solosu

Çok geniş tutulmuş bu ağır giriş Kodály'nin karakteristik özelliği olan doğaçlama stilindedir. Uzun tutulan notalarla giren keman melodik çizgisini, nota değerlerini giderek küçülterek, yani yavaş yavaş hızlanarak, hem de tizlere yükselerek sürdürür. Sonunda Kadans biçimi süslemelere ulaşır (Aktüze, 2007, 1203).

2/2'lik ölçü kullanılarak hızlı tempoda devam eden bölümde sürekli tekrarlarla art arda gelen sekizlik değerdeki seslerle pentatonik bir halk ezgisi duyurulmuş, ezginin sonunda mi ekseninde *doryen* modunda neşeli bir halk ezgisiyle sona ermiştir.



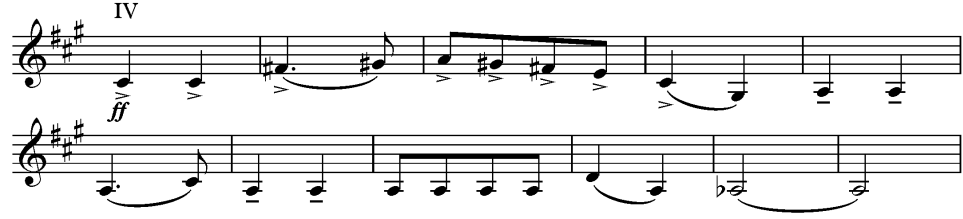
Şekil 99: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Halk Ezgisi

2/4'lük ölçüde *poco meno mosso* kısımda viyolonsel, fa# ve do# çift sesi ile pedal olarak eşlik ederken kemanda *acciaccatura*'ların kullanıldığı bir halk ezgisi duyurulmuştur. Aynı ezgi viyolonsel tarafından tekrar edilmiştir.



Şekil 100: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Halk Ezgisi

Keman ve viyolonsel in duyurmuş olduğu bu ezgi farklı ses üzerine yalın bir şekilde tekrar kurgulanmıştır.



Şekil 101: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Halk Ezgisi Sequenza

Meno mosso başlayan kısımda viyolonsel solo ezgiye akorla eşlik ederken, keman partisinde ise *rubato* karakterde halk müziğinde yer alan süsleme kullanımının sergilendiği görülmektedir.



Şekil 102: Kodály Keman ve Viyolonsel için Duo III. Bölüm Meno mosso

Genel olarak değerlendirildiğinde eser, Macar halk müzik karakteristik özelliğini pentatonik yapıları kullanarak göstermektedir. İki çalgı için de ezginin seslendirilmesinde eşit görev dağılımı sağlanmıştır. Senkop ve noktalı notaların çeşitlemeleri kullanılarak Macar ritmik aksanı hissettirilmiştir. Eserin son bölümündeki keman partisinde yer alan süslemelerle birlikte ezgide halk müziği icra etkisi yaratılmıştır.

4.2. Finlandiya Müziği

Anayurtları Volga'nın kuzey bölgesi olarak bilinen Finlandiyalıların, bugünkü topraklarına ilk yüzyılda göç ettikleri bilinmektedir. 1150 yılında İsveç hakimiyetine girmesiyle birlikte resmi dilleri İsveççe olan Finler, bu dönem içinde Hristiyanlık dinini benimsemiştir. Buna rağmen kırsal kesimlerde yaşayan insanlar kendi dillerini kullanmaya devam etmiştir.

Finlerin dili ve genetik tarihi, diğer İskandinav ülkelerinden farklı olarak Macarlara daha yakındır ve Finlandiya'nın Avrupa halkları içindeki yerini alması zaman almıştır

(Nidel, 2010). Orjinal olduğu kadar zengin bir folklorun beşigi olan Finlandiya’da halk, öteki kuzey ülkeleri gibi Germen kökenli değil Finno-Ugrien’dir (Selanik, 2010, 238). Hıristiyanlığı 12. yüzyılda benimseyen Finlandiya, reformasyondan sonra 17. yüzyıldan başlayarak kilise müziğinin ulusal dilde uygulanmasına önem vermiştir (Say, 2005, 594).

Finlandiya’nın tarihsel süreci de göz önünde bulundurularak kültürel yapısı incelendiğinde, coğrafi olarak üç farklı kategoride değerlendirildiği görülmektedir. Kuzey bölgesindeki Lapon ve Sámi halkları, Batı bölgesindeki İsveççe konuşan halk ve Finlandiya’nın doğu bölgesi bu üç ana kültürel bölgeyi oluşturmaktadır. Eski gelenek ve göreneklerin uzun süre korunduğu Doğu Finlandiya, ülkenin kırsal bölümü olarak değerlendirilmektedir. Ülkenin batı kısmının ise tarihsel geçmişinden de kaynaklı olarak İsveç halk müziğinden büyük ölçüde etkilendiği söylenebilmektedir.

İskandinav ülkeleri arasında en uzun süre işgal altında kalmış ve coğrafi açıdan en yalnız olan ülke Finlandiya’dır. Uzun yıllar İsveç ve Almanya’nın kültürel etkisinde yaşamıştır. 19. yüzyıl sonlarında Rusya’nın işgalinden kurtulma savaşı içinde, ülkede sanatçıların da katıldığı ulusal coşkuyla bir özgürlük hareketi yaratılmıştır (İlyasoğlu, 2009, 185).

İsveç egemenliği altındayken Finlandiya’da, toplum içindeki kültürel farklılıkların ayrılmadığı ve bu sebeple de millî bilincin henüz oluşum göstermediği anlaşılmaktadır. İsveç’in doğal bir parçası olarak kabul edilen ülkede, İsveç dili ve kültürü egemen hale gelmiştir. Fin halkının milliyetçi düşünceleri Rusya’nın bölgeyi ele geçirmesinin ardından gelişmiştir. Kültürel yaşam, süreç içerisinde halkın İsveçli veya Rus kimliklerinden ayrılarak kendini Fin olarak tanımlamasıyla biçimlenmiştir.

Finlilerin anavatanı olarak değerlendirilen Karelya bölgesi, İsveç ve Rusya arasında anlaşmazlık konusu olmuş, 1721’de Rusya hakimiyetine geçmiş olsa da Rusça bölgede egemen dil olarak yerleşmemiştir. 19. yüzyılda Finlandiya’nın dukalık olmasıyla birlikte Fince İsveç dilinin yerine geçmiştir. 20. yüzyılda Rusya ile süren toprak mücadelesi sonucunda 1917’de Finlandiya bağımsız bir devlet haline gelmiştir.

Finlandiya’nın neredeyse yarısını kaplayan ormanları, bölgedeki iklim ve bir kuzey ülkesi olarak gece gündüz süresinin yaratmış olduğu atmosfer, halk arasında gizemli hikayelerin, mitlerin ve kahramanlık öykülerinin yayılmasını sağlamıştır. Karelya’da keşfedilen ve “Kahramanlar ülkesi” olarak isimlendirilen *Kalevala* destanı da bunun

en önemli örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk kez Elias Lönnrot tarafından bölgede yaşayan köylüler dinlenerek derlenen *Kalevala*, 1835 yılında yayımlanmıştır.

Karelya bölgesi iki farklı etnik grubun bir arada yaşadığı bir bölge olarak Finlandiya ve Rusya arasında ele geçirilmesi gereken bir hedef olarak görülmüştür. Bölgenin özgün kültürel yapısıyla folklor araştırmacıları için bir cazibe merkezi olduğu değerlendirilmektedir.

“Finlandiya ve Rusya arasındaki mücadelenin bir sonucu olarak Karelya bölgesi, I. Dünya Savaşı’ndan sonra bölünmüş ve sınırlar yeniden düzenlenmiştir. Bununla birlikte, eski Fin sözlü şiir geleneği olan ‘Kalevala’, Karelya’dan derlendiğinden beri Fin ruhunda özel bir yer tutmaya devam etmiştir. 1920’de, Sovyet Karelya’nın nüfusu 143.000 olarak belirlenmiş; bunların yalnızca yüzde 38.3’ü etnik olarak Rus kökenliken yüzde 59.8’i Karelyaca konuşan Kareyalılardan oluşmuştur. Ekim Devrimi’nden önce Rusya’daki Kareyalılar, hem Finliler hem de Rusların güçlü ulusal arzularının hedefinde olmuş, çünkü iki taraf da milliyetçiliğin çok önemli bir rol oynadığı Ekim Devrimi’nden sonra kendi içlerinde bir aidiyet duygusu inşa etmeye çalışmışlardır. Müziksel yaşamın modernleşmesi, 1920’lerde ve 1930’larda Sovyet Karelya tarihinin ilginç özelliklerinden biri olmuştur” (Edmunds, 2009).

Finlandiya’da milli kültürün oluşması doğrultusunda yapılan çalışmalarda toplumun aydın kesiminin önemli bir katkı sağladığı görülmektedir. Halk müziği kaynaklarının araştırılması konusunda da aynı durumun geçerli olduğu değerlendirilmektedir.

“Lönnrot, ulusal destan Kalevala’yı oluşturmak için Fin destanlarının kalıntılarını kullanmıştır. Üst sınıfın ileri gelenleri yaptıkları düzenlemelerle kendi ‘halk şarkılarını’ oluşturmuştur. Halk müziğinin toplanması ve yayılması, her zaman kentli bir entelijensyanın, nüfusun çoğunluğunu oluşturan kırsal kitlelerle değiş tokuş ettiği iki yönlü bir trafik yaratmıştır” (Slobin, 2011).



Şekil 103: Karl Anders Ekman’ın Väinämöinen ve Kantelesi Eskizi, 1854.

Finnish National Gallery. [20.07.2020] *Väinämöinen kiinnittää kielet kanteleeseen.*
<https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/422884>

Kalevala'nın ilk versiyonu 1835'te 500 kopyadan oluşan küçük bir basımda yer almış ve çok az kişi tarafından okunmuştur. İsveççe'ye tercümesi ile birlikte ülkedeki çoğu eğitimli insanın, destan hakkında bilgi sahibi olması sağlanmıştır. Eski Kalevala'nın, 1841'de İsveç'te ve 15 yıl sonra 1849 yılında ise yeni baskısı basılmıştır (Vento, 1992).

Kalevala destanı, 19. yüzyıl Finlandiya'sında masallar ve efsanelerden oluşan bir karmaşık birleşim olarak yaratılmış, ancak Fin halkbilimciler, entelektüeller ve besteciler tarafından, efsaneden modern ulusa geçişi gerçekleştiren Finlandiya'nın tek anlatısını kodlamak için kullanılmıştır (Bohlman, 2004).

Finli besteciler büyük ölçüde millî destanları olan *Kalevala*'dan etkilenmiştir. Son yüzyıla kadar sadece köylülerin hafızalarında saklanan *Kalevala*'daki şiirler, heyecanlı milliyetçiler tarafından derlenmiştir. Hem edebiyatın hem de müziğin ruhunu güçlü bir şekilde etkilemiştir (Mckinney, Anderson, 1966, 611). Finlandiya 28 Şubat gününü Fin Kültürünü kutlamak amacıyla Kalevala günü olarak ilan etmiştir (Wall, 2018). Destan içinde yer alan şarkılar belirli bir ritüel doğrultusunda Fin halk müziği çalgısı *Kantele*⁵⁵ eşliğinde icra edilmiştir. Millî bilincin oluşmasında büyük bir etki sağlayan *Kalevala* destanı Fin halkına, bağımsızlık yolunda bir ışık olup özgür bir millet olarak yaşamak için mücadele etme cesaretini kazandırmıştır.

Finlandiya'da önemli müzikçiler yetişse de adları Jean Sibelius'un yanında hep gölgede kalmıştır. Sibelius Finlandiya müziğini doruğa tırmandırdığı gibi, Avrupa'nın belli başlı müzik akımlarına da öncü olmuştur. Sibelius'un izi, bugün bile Fin müziğini etkilemektedir (İlyasoğlu, 2009, 185).

4.2.1. Finlandiya Halk Müziği

Kuzey ülkelerinin birçok bölgesinde kültürel farklılıklar bulunsa da, belirli ortak gelenekler de paylaşılabilir. Norveç ve Finlandiya ezgilerinde kilise modlarının etkisi görülürken, İsveç ve Danimarka ezgilerinde ise daha çok Orta Avrupa müziği etkisi vardır. İskandinav halk müziği geleneklerinin ise Finlandiya'nın batı kesimlerinde daha popüler olduğu görülmektedir.

⁵⁵ Bir müzik aleti olan kantele, Fin Halk müziğinin önemli çalgılarından biridir. 19. yüzyıl ve daha öncesinde beş telli olan enstrümanda tel sayısı artırılmış ve çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Mızrap veya parmaklarla çalınan çalgının benzerine Estonya'da Kannel, Letonya'da Kokle, Litvanya'da Hankiler ve Rusya'da Gusli denmektedir. Gdansk ve Novgorod şehirlerinde çalgının ilkel versiyonları bulunmuştur (Norwich, 1993).

İskandinav müziği, Kuzey Avrupa ülkeleri, özellikle İskandinavlar arasında yaygın olan halk müziğidir. Norveç, İsveç, Danimarka gibi ülkelerle birlikte Estonya, Letonya ve Litvanya gibi Baltık denizine kıyısı olan ülkelerin ve ayrıca Rusya'nın kuzey batı bölgesinin kültürel benzerlikleri bulunmaktadır. Örneğin Alaska, Kanada ve Grönland'da yaşayan eskimo halkının *Inuit* kültüründe İskandinav kültüründen etkilenen kendi müzikal gelenekleri vardır. İsveç, Norveç, Finlandiya ve Rusya gibi farklı ülkelerde yaşayan Laponların (*Sámi*), komşu ülkelere kültürel anlamda etkilenmelerine rağmen benzersiz bir kültüre sahip oldukları değerlendirilmektedir.

Finlandiya'da ise halk müziğinin, Karelya bölgesinin ezgileri ve *Kalevala* destanının metinlerinin etkisi altında olduğu görülmektedir. Karelya bölgesinin kültürü, kuşaklar arasındaki aktarım şekli bakımından Fin mit ve inanışlarının en doğal ifadesi olarak değerlendirilmekte, Alman ve Slav etkilerinden ayrıştığı düşünülmektedir.

Finlandiya'da Karelya kültürünün varlığı, bölgenin kültürel anlamda Cermen veya Slav etkisinden bağımsız olduğunu ve doğu ile batı kısımları arasındaki farklılığını ortaya koymaktadır. Ülkenin kuzeyinde bulunan Laponya bölgesinde yaşayan *Sámi* halkı, *Sámi* müziği olarak isimlendirilen kendi müzik geleneklerini koruyup devam ettirmektedir. Bu müzik içinde şarkılar (*Joik*, *Kvadd* ve *Leudd*) büyük öneme sahiptir.

20. yüzyılın başlarında *Lapon* bölgesinin *joik* müziğinin ilk bilimsel araştırması Finlandiya ve İsveç'te yapılmış, 1908'de Fin müzikolog Armas Launis 850'den fazla *joik* yayımlamıştır (Ling, 1993). *Joik*, halk müziği tipi kuzey kutbunun yerli halkı olarak bilinen *Sámi* halkına ait geleneksel bir müzik şeklidir. Genellikle şaman davulu kullanılarak eşlik edilmektedir. Bazen çok kısa sözlerden oluşmaktadır. Oldukça semboliktir. Bir kişiyi veya bir olguyu tek kelimeyle ve kısa cümlelerle anlatmaktadır.

Finlandiya'da *Kalevala* müziği ile kuzey ülkelerinin halk müziği olarak bilinen *Pelimanni*⁵⁶ müziği olarak adlandırılan iki büyük halk müziği geleneği vardır. Tonal bir müzik olan *Pelimanni* müziği Finlandiya'ya 17. yüzyılda İskandinavya üzerinden Orta Avrupa'dan geldiği ve 19. yüzyılda *Kalevala* geleneğinin yerini aldığı değerlendirilmektedir. *Pelimanni* müziğinde polka, mazurka, iskoç dansı, kadril, vals ve menüet gibi yaygın dansların etkileri görülmektedir. Geleneksel olarak keman, klarnet, akordeon veya harmonyum çalgıları kullanılmaktadır. *Rekilaulu* ise yine 17.

⁵⁶ İsveççe *Spelman* ya da *Spielmann* olarak bilinen ve "halk müzisyeni" anlamına gelen müzik, diğer İskandinav ülkelerinde de bulunmaktadır.

yüzyılda popülerlik kazanmış, kızakla yapılan yolculuklarda söylenen kafiyeli şarkılardan oluşmaktadır. *Runoların* aksine *Pelimanni* müziğinde şarkıların tonal, sözlerin ise kafiye biçimine uygun olduğu görülmektedir. Bu formdaki müzikler için genellikle keman, akordiyon ve klarnet daha sonrasında ise *Kantele* kullanılmıştır.

İtkuvirsi olarak isimlendirilen ve genellikle kadınlar tarafından savaşta kaybettikleri yakınları için eşliksiz olarak söylenen ağıt türü, Fin halk müziğinde önemli bir form olarak değerlendirilmektedir.

Ulusalçılık akımı ile daha fazla önem kazanan halk müziği elementleri bestecilerin esinlendiği bir kaynak olarak değer görmüştür. Finlandiya’da da besteciler, halk müziği elementlerini eserlerinde kullanarak kendi bestecilik stillerinde ulusal bir çizgi yakalamaya çalışmışlardır.

Finlandiya halk müziğinin genel olarak bölgesel farklılıkları içinde barındırdığı görülmektedir. Kalevala geleneğinin ana unsur olarak yer aldığı halk müziğinde, icra pratiklerinin de bu farklılığı oluşturan faktörlerden biri olduğu değerlendirilmektedir.

“Finlandiya halk müziği, altında iki ana grup içinde tanımlanabilen birkaç katman ve bölgesel varyasyon içermektedir. Bunlardan birincisi ve en büyüğü, genellikle ‘Kalevala geleneği’ olarak bilinen Doğu kıyısında, çalgı şarkıları veya ilahiler, ağıtlar ve çobanların ezgilerinin geleneğidir. Bu geleneğin sembolü, ulusal destanın şiirini okumak için uygun düzinelerce varyant içeren beş vuruşlu ikili ezgisel bir formül olan *Kalevala* ezgisidir. İkinci ve daha yeni olan grup ise, 18. yüzyılda gelişmeye başlayan, kemanın ana çalgı olarak yer aldığı ve önemli türleri oluşturarak çeşitli danslarla çalınan batı tarzı çalgı müziğidir. Finlandiya’nın kuzeyinde, kuzey İskandinavya ve kuzeybatı Rusya’da yaşayan *Sámi* halkının *joik* geleneği de üçüncü bir grup olarak kendini göstermektedir” (Korhonen, Mäntyjärvi, 2007, 39).

Genel olarak değerlendirildiğinde, *Kalevala* geleneğinin uygulaması olarak *Runo*⁵⁷’yu inceleyen bestecilerin eserlerinde halk müziği elementleri özgün biçimde hissedilmektedir. Ancak Orta Avrupa müziği geleneğinin yansıması ile tasarlanan eserlerde halk müziği etkisi basit düzenlemeler şeklinde değerlendirilmektedir.

Runolaulu olarak da isimlendirilen şarkı biçimi Finlandiya, Rusya ve Estonya gibi ülkelerin belirli bölgelerinde görülmektedir. Dizinin sadece ilk beş sesi ile oluşturulan ezgilerin motif sonlarında altere sesler kullanılmaktadır. *Rekilaulu* ise 17. yüzyılda *runolaulu*’nun gelişimi ile ortaya çıkan kafiyeli bir şarkı formudur.

“*Runo* ezgilerinden sonra gelen Fin halk müziği ezgileri genellikle diğer ülkelerden etkiler göstermekte, ancak kesinlikle Fin halk müziği özelliklerini içermektedir. *Runo* ezgilerinin genel bir özelliği, her cümlemin sonundaki uzatılan ve tekrarlanan son sesidir. Bununla birlikte, daha yeni şarkılar strofik ve kafiyeli yapıdadır. Çok geniş bir ses aralığına sahip olarak genellikle oktav ya da onlu ses aralıkları içinde ve ritmik olarak oldukça çeşitlidir. Bunlar ikili veya üçlü

⁵⁷ *Runo* olarak adlandırılan şarkılar, basit pentatonik ezgilerden oluşmakta ve belirli ritmik yapılar çerçevesinde söylenmektedir. *Väinämöinen*, *Lemminkäinen* ve *Kullervo* gibi kahramanlarla ilgili hikayeler anlatılmaktadır. Solo ya da karşılıklı söylenen bu şarkılara *Kantele* ile eşlik edilebilmektedir.

zaman içinde veya iki değişken ritmin bir kombinasyonu olarak beşli *Runo* ritmini ortaya çıkarmaktadır” (Hong, Hillila, 1997).

Fin halk müziği son derece zengindir. 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 21. yüzyıla kadar uzanan “alan çalışmaları” sonucunda 100.000 halk şarkısı derlenmiştir (Say, 2005, 594). Antik Fin ezgileri, asimetrik periyodik yapıları, çokça beş sesli ezgisel materyalleri ile Asya kökenlerini açıklarlar. Öte yandan Rusya ile komşulukları da bu ülkenin müziğinde izler bırakmıştır (Selanik, 2010, 238).

Fin müzikolojisinin kurucusu olarak bilinen Ilmari Krohn, 1899 yılında doktora tezini “Fin Manevi Halk Şarkılarının Doğası ve Kökenleri” üzerine yazmış ve Fin kutsal halk ezgilerini incelemiştir. Öğrencilik yıllarında da Fin halk müziğinin derlenmesiyle ilgilenen Krohn, çeşitli bölgelerde derleme çalışmaları yapmıştır.

1890’da Krohn ve Nyberg, Fin Edebiyat Derneği’nden aldıkları destekle gittikleri Finlandiya’nın orta ve güneybatı bölgelerinde daha önce bilinmeyen dinî halk şarkıları repertuarını keşfetmiştir. Yapılan çalışma sonucunda elde edilen ezgiler 1891 yılında *Kansan lhaja kirkolle I-II* isimli eserlerde yayımlanmıştır (Hong, Hillila, 1997).

Sadece Finlandiya ve İsveç’te değil, Avrupa’nın diğer bölgelerinde de kapsamlı saha çalışması yapmıştır. Halk müziği ve etnomüzikoloji çalışmalarına ek olarak (1933,1935), ezgileri sözlükte olduğu gibi ezgisel karakterlerine göre düzenlemek için bir sistem geliştirmiştir (Ling, 1993). Halk müzikleri icracılarının ezgi ve icra özelliklerini belirlemek amacıyla yapılan çalışmalarda bilimsel saptamalardan çok gelenekleri koruma kaygısının ön plana çıktığı görülmektedir.

İskandinav halk müziği çalışmalarında koleksiyoncu, akademisyen ve yönetici olarak yapılacak çalışmalarda öncü olan Fin müzikolog ve folklorist Otto Andersson, önemli bir rol oynamıştır. Araştırmalarında farklı müzikoloji dallarından ve diğer disiplinlerden teori ve yöntemleri sentezlemiştir (Ling, 1993).



Şekil 104: Otto Andersson'un 1912 Yılındaki Derleme Çalışmasından

Myers, Helen. 1993. *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies* Vol:2. New York: Norton. Fin halk müziğinde geleneksel halk dansları çalgı müziğinin ana karakterini geniş ölçüde yansıtmaktadır. Bu danslardan başlıcaları *polska*, *purpuri* ve *jenkka* olarak bilinmektedir. Finlandiya'nın ulusal çalgısı olarak bilinen *Kantele*, *Kalevala* geleneğini temsil eden bir çalgı olması sebebiyle halk müziğinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. *Jouhikantele* olarak da isimlendirilen *Jouhikko*, lir çalgı ailesinin yaylı grubuna girmektedir. İki veya üç telli olabilen çalgı, yay ile tellerden ses elde edilirken parmakların tellerin farklı noktalarına dokunmasıyla çeşitli seslerin çift ses olarak çalınmasını sağlamaktadır.



Şekil 105: Karelya'nın Suistamo Bölgesinden Timo Lipitsä ve Kendi Yaptığı Kanteleler, 1936.

Finnish Heritage Agency - Musketti. [27.02.2020] Suistamolainen Runonlaulaja Timo Lipitsä omatekoisine kanteleineen. <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19451228:4.18>

Fin halk müziğinde Avrupa'dan gelmiş olan keman, klarnet ve akordiyon da yer almaktadır. Finlandiya'nın en yaygın halk şarkısı çeşidi *Kalevala*'dır. Öteki çeşitlerin başlıca üçü *Joiniku* ve *Stiihu* adlarını taşır (Say, 2005, 595).

Finlandiya'da yaygın olarak birçok halk dansı bulunmaktadır. Bu danslardan bazıları bölgedeki diğer ülkelerle ortak öge konumundadır. Halk danslarıyla ilişkili olarak çalgı müziği ve çalgı grupları da gelişim göstermiştir. Bu danslara eşlik için kullanılan çalgı grubu içinde kemanın da yer almasının, çalgının halk müziği icra pratiği unsurlarından biri olduğunu göstermektedir.

“Fin halk oyunları arasında en önemlileri *Polska* (Finlandiya'nın en eski grup dansı), *Purpuri* (hem grup hem de çift olarak çoğunlukla düğünde yapılan dans), *Jenkka* (çift dansı) ve Avrupa'nın başka yerlerinde de bilinen genellikle *Vals*, *Polka* ve *Mazurka* gibi çeşitli danslarıdır. Çoğu dans enstrümantal eşliklidir (kimi zaman halk şarkılarından alınan ezgilerle) ve çok serbest stilde enstrümantal müzik vardır. Halk topluluklarında (kimi zaman da solo olarak) yaygın olarak duyulan diğer enstrümanlar keman, kontrabas, akordeon ve klarnettir” (Apel, 2000, 317).

Polka, *Mazurka*, *Schottische*, *Minuet* ve *Polska* gibi Fin kültürüne başka kültürlerden gelen danslar 19. yüzyılda popüler hale gelmiş, zamanla belirgin biçimde Fin müzik türlerine, özellikle de *Pellimanni* müziği olarak bilinen *Humppa* ve *Jenkka*'ya yol açmıştır. *Konstan parempi* isimli *Pelimanni* müziğinde olduğu gibi *Vals* ve *Polska* türündeki halk ezgilerinin varlığı da, farklı kültürlerin halk müziğini etkilediğini göstermektedir. Geleneksel Fin enstrümanları arasında *Kalevala*'daki kahraman *Väinämöinen* tarafından çalınan *Kantele* ve *Jouhikko* yer almaktadır. *Jouhikko*, 20. yüzyıla kadar, Karelya ve doğu Finlandiya'da halk danslarına eşlik etmek amacıyla kullanılan 2 veya 3 telli yaylı bir çalgı olarak bilinmektedir.



Şekil 106: Fin Halk Müziği Yaylı Çalgısı Jouhikko, 1916.

Etno.net. [06.07.2020] Feodor Pratsu soittaa jouhikkoja Impilahden Koirinojalla v. 1916. Etno.net: https://etno.net/kuva/feodor_pratsu

Sámi müziği çalgıları arasında ise *Sak* ve *Wal* borusu (gayda türleri) ile *Fadno* (bir çeşit kamıştan yapılan flüt) ve *Sámi* halkına özgü sadece törenlerde kullanılan davul bulunmaktadır. Ayrıca, *Lur* (uzun bir trompet) ve *Harpu* (*Kantele*'ye benzer bir çalgı) denilen çalgı kullanılmaktadır.

4.2.2. Karakteristik Özellikler

Bu bölümde Fin Halk Müziği karakteristik özelliklerinin en belirgin yapısal örnekleri, Fin halk şarkıları dinlenerek belirlenmiş, şarkılardaki karakteristik özelliklerin saptanmasıyla, seçilen eserin değerlendirilmesi için önceki bölümdeki gibi benzer bir model önermesi oluşturulmuştur. Özelliklerin belirlenmesi için seçilen halk şarkıları - Oskar Merikanto'nun *Suomalaisia Kansanlauluja* isimli kitapları, Elias Lönnrot'un derlediği *Runosävelmät* koleksiyonu ve *Hengelliset Sävelmät* koleksiyonundan Ilmari Krohn ve Mikael Nyberg derlemeleri dinlenerek saptanmıştır⁵⁸.

Günümüzde Fin Halk müziği materyalleri popüler müzik içinde sıkça kullanılsa da ülkenin bulunduğu coğrafi konum ve tarihi itibarıyla çeşitli halk müzikleriyle ilişkili olduğu görülmektedir.

Fince'de diğer dillerde olduğu gibi belirli veya belirsiz tanımlık olarak tanımlanan artikel olmadığından ve kelimelerin ilk hecesi vurgulandığından ezgilerde genellikle eksik ölçü bulunmamaktadır⁵⁹ (Hong, Hillila, 1997). Fin-Ugor dillerinin genel yapısal özelliği bakımından her kelimenin ilk hecesinin aksanlı olması durumu, Fin halk müziğinin de ritimsel bakımdan belirleyici özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer ülkelerdeki müziklerde olduğu gibi, Fin müziğinin birçok özelliği dile bağlı ve hatta enstrümantaldir. Fince'de belirli veya belirsiz (artikel) tanımlama olmadığından ve kelimelerin ilk hecesi vurgulanmaktadır. Her kelimenin ilk hecesinin Fin-Ugor dillerinin genel yapısal özelliği ile ilgili olarak vurgulanması, Fin halk müziğinin ritmik olarak tanımlayıcı özelliğidir.

Finlandiya halk müziğinin yapısal özellikleri incelendiğinde, dizi içindeki ilk beş sesin kullanılmasıyla oluşturulan Pentatonik ezgiler ve ölçü içinde sağlanan ilk hece vurgusu sıklıkla görülmektedir.

⁵⁸ Jyväskylä Üniversitesi ve Finlandiya Edebiyat Derneği tarafından hazırlanan Fin Halk Ezgileri Veri Tabanı (<http://esavelmat.jyu.fi/>) çalışmada kullanılan kaynaklardan biri olmuştur.

⁵⁹ İngilizce ve Almanca gibi dillerin aksine Türkçe'de de Fince'deki duruma benzer olarak belirtilen isim öbeğini belirten bir artikel yoktur.

16. yüzyıldaki şarkıların çoğunda modal eğilimler bulunmaktadır. Ortaçağ kilisesinin Gregoryen stilini gösteren *Dor* ve *Frig* modlarının etkisi de bu bakımdan dikkat çekici bir özelliktir. Çok sayıda Fin müziği minör etkisi gösterdiğinden “Müzik üzüntülerin heykelidir” şeklinde bir Fin atasözü bulunmaktadır (Hong, Hillila, 1997).

Bir tam ritmik değer arkasından gelen iki yarım değer gelmesi durumu Fin dilinin vurgusal yapısından kaynaklı olarak Fin halk müziğinde de görülmektedir.

Yaygın bir ritmik kalıp olarak çeyrek notanın ardından iki sekizlik notanın gelmesi, daktilik bir ritim oluşturmaktadır (Hong, Hillila, 1997). Bu doğrultuda saptanan diğer karakteristik özellikler; Pentatonik ezgi kullanımı, özellikle *Runo* şarkılarında görülen motif veya cümle sonlarında aynı ritmik değerlerin kullanılması durumu ile motif sonunda iki eşit süredeki seslerle bitiş durumu, Fin halk müziğinde sıkça görülen karakteristik özellikler; sekizlik ardından gelen iki onaltılık veya bir dördlük ardından gelen iki sekizlik ritmin ardıl kullanımı, majör ve minör dizi geçişli ezgi, cümle sonlarında yeden sesle sağlanan dominant etkisi, üçüncü cümle yada motif sonunda ikilik notanın ardından gelen dördlük nota durumu, ikili ve üçlü ölçü formlarının ardıl gelmesi veya 5/4 ve 6/4 gibi ölçülerin kullanımı, ilahi ezgileri ve varyant yapıları şeklinde değerlendirilmiştir.

Karakteristik özelliklerden biri olan Pentatonik ezgi kullanımına; *Kuulin aanen* ile *Voi minua poika raukkaa* şarkılarının ezgileri örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 107: *Kuulin aanen* Halk Ezgisi



Şekil 108: *Voi minua poika raukkaa* Halk Ezgisi (Merikanto, 1910)

5/4 veya 6/4 gibi ölçülerin sıkça kullanıldığı Fin halk müziği ezgilerine örnek olarak *Hengelliset Sävelmät* koleksiyonunun 26. sayfasında bulunan 5/4'lük ve 25. sayfasında bulunan 6/4'lük ölçüdeki koral ezgiler karakteristik özelliklere örnek olarak verilebilmektedir. Bu tip ölçüler özellikle Kalevala destanındaki *Runo*'larda karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 109: *Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi*⁶⁰



Şekil 110: *Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi*⁶¹

Ezgi yapısı değerlendirildiğinde, karakteristik özellik olarak görülen ilgili Majör ve minör diziyeye geçkisi bakımından, *Hengelliset Sävelmät* koleksiyonunun 12. sayfasında bulunan koral ezgi örnek olarak verilebilmektedir. Burada kullanılan sol♭ sesiyle birlikte la eksensli ezgi mi eksenine çevrilerek tonal yapı değiştirilmiştir.



Şekil 111: *Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi*⁶²

Özellikle *Runo* geleneğinde yer alan motif veya cümle sonlarında aynı ritmik değerlerin kullanılması durumuna *Hengelliset Sävelmät* koleksiyonunun 191. sayfasında bulunan ezgi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 112: *Hengelliset Sävelmät Koleksiyonu Koral Ezgi*⁶³

Ritmik yapı değerlendirildiğinde, karakteristik özellik olarak Fin halk müziğinde sıkça görülen sekizlik notanın ardından gelen iki onaltılık veya dördlük ardından gelen iki

⁶⁰ Mikael Nyberg tarafından Eurajoki bölgesinden derlenmiştir.

⁶¹ Ezgi Laitila şehrinde Ilmari Krohn tarafından derlenmiştir.

⁶² Uusikirkko (Polyany) şehrinde Ilmari Krohn tarafından derlenmiştir.

⁶³ Karelya bölgesinin Sortavala şehrinde Ilmari Krohn tarafından derlenmiştir.

sekizlik ritmin, ardıl bir biçimde kullanımı ritim yapılarının çeşitli kullanım durumlarına; *Tuoltapa näky* ile *Voi niitä tunteja tuhansia* isimli şarkılar örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 113: *Tuoltapa näky* Fin Halk Şarkısı Örneği



Şekil 114: *Voi niitä tunteja tuhansia* Fin Halk Şarkısı Örneği

Kalevala geleneğindeki *Runo* şarkılarında görülen motif veya cümle sonlarında aynı ritmik değerlerin kullanılması durumu ile motif sonunda iki eşit süredeki seslerle bitiş durumlarına Pentatonik yapıdaki *Vainamoisen kanteleensoitto* isimli şarkı ile Lönnrot'un *Runosävelmät II* isimli koleksiyonun 127. sayfasında bulunan *Runo* ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 115: *Vainamoisen kanteleensoitto* Fin Halk Şarkısı Örneği



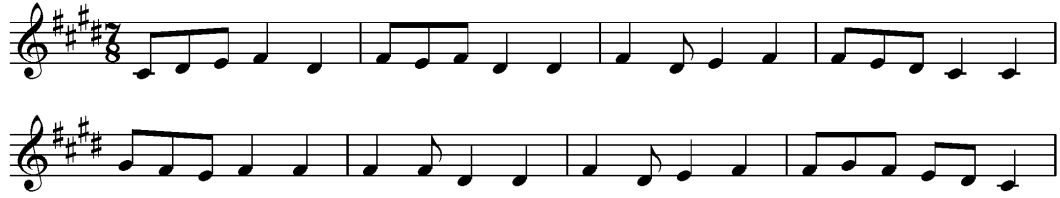
Şekil 116: *Runosävelmät II* Koleksiyonu *Runo* Örneği

Fin halk şarkılarının birçoğunda görülen, yeden sesle eksen sese varış durumu dominant etkisi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu biçimdeki ezgilere *Aamulla varhain* isimli Fin halk şarkısının cümle sonundaki fa# ve la# geçişi örnek olarak verilebilmektedir.



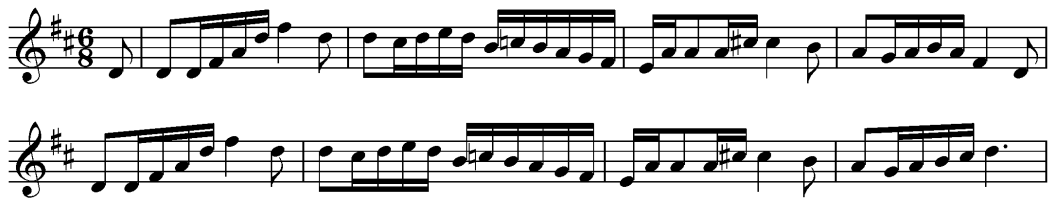
Şekil 117: *Aamulla varhain* Fin Halk Şarkısı Örneği (Merikanto, 1910)

Bu karakteristik özelliklerin haricinde, *Kuulin aanen* isimli *Runo* şarkısındaki gibi, çeşitli metrik yapıların birlikte kullanılmasıyla aksak ritim unsurlarının oluştuğu görülmektedir.



Şekil 118: *Kuulin aanen* Fin Halk Şarkısı Örneği

Kuzey ülkelerinin halk müziği olarak bilinen *Pelimanni*⁶⁴ müziğinin Fin halk müziğine yansması bakımından çeşitli yapısal benzerliklerin bulunduğu değerlendirilmektedir. Bu duruma bahsedilen karakteristik özelliklerden tonal benzerliği göstermesi dolayısıyla *Konstan parempi* isimli ezgi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 119: *Pelimanni* Müziği Örneği “Konstan parempi”

4.2.3. Jean Sibelius

Jean Sibelius, besteci olarak yaşadığı dönem içinde kıtalararası üne kavuşmasının haricinde, birçok yönden Fin halkına bestelediği müzikle ilham olmuş, millî kültürün oluşmasına katkı sağlamış ve müzik üzerinden millî bir simge haline gelmiş bir şahsiyet olmuştur.

Ulusal Fin ruhuyla Alman müzik geleneğini birleştiren Sibelius, kendine özgü bir romantik müzik biçemi yaratmıştır. Jean Sibelius, 8 Aralık 1865'te Finlandiya Rus işgali altındayken dünyaya gelir. Ailesi ülkenin İsveççe konuşan azınlığındandır. Sibelius'u Haemeenlinna kasabasının Fince öğretim yapan okuluna gönderirler (İlyasoğlu, 2009). On beş yaşında keman çalışmaya başlayan Sibelius, kardeşleriyle birlikte oda müziği yapmaya başlamış, Haydn ve Mozart gibi bestecilerin eserlerini birlikte seslendirmiştir.

⁶⁴ İsveççe *Spelman* ya da *Spielmann* olarak bilinen ve “halk müzisyeni” anlamına gelen müzik, diğer İskandinav ülkelerinde de bulunmaktadır.

Müzik öğrenimi görmeye karar vermesiyle birlikte, Helsinki'ye giderek burada Martin Wegelius ile kompozisyon çalışmıştır. Ferruccio Busoni ile arkadaşlık kurmuş, yapmış olduğu besteler Busoni tarafından desteklenmiştir. Ayrıca daha sonra gittiği Berlin ve Viyana'da Albert Becker, Robert Fuchs ve Karl Goldmark ile çalışma imkânı bulmuştur.

Helsinki'ye dönmesiyle birlikte milliyetçi söylemlerin önderliğini yapan sanatçı ve düşünürlerle yakın ilişkiler kuran Sibelius, bunun sonucu olarak da *Finnicization*⁶⁵ hareketini desteklemiştir. Finlandiya toplum yapısı da İsveç kökenliler, İsveç kültürünü benimseyen Finliler ve kırsal kesimde yaşayıp Fin kültürünü devam ettiren Finliler olmak üzere üç katmandan oluşmaktadır. Sibelius bu katmanlardan İsveççe konuşan ve yazan biri olmasına rağmen Fin kültürüne ilgi duyarak ön plana çıkartılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bakımdan dönem içinde önde gelen politik figürlerden biri haline geldiği de değerlendirilebilmektedir. Bu durumun bir diğer örneği de Fin ulusal kimliğinin oluşmasına katkı sunan bir eser olarak 1899'da yazmış olduğu Finlandia'nın Rus yönetimi tarafından 1917 yılında yasaklanması gösterilebilir.

Gustav Mahler'in 19. yüzyılın hemen başında yayımlanmış olan Alman halk şarkıları derlemesi *Des Knaben Wunderhorn*'dan ilham alması gibi, Sibelius da *Kalevala*'dan ilham almıştır. Fin millî kültürünü önemli derecede etkileyen *Kalevala* destanı bestecinin ilgisini çekmiş ve eserlerinde bu destandaki bazı karakter ve hikayeleri kullanmıştır. Bu eserlerinden Soprano ve Bariton solo olmak üzere koro ile orkestra için bestelenmiş olan *Kullervo* senfonisi (1892), ilk kez seslendirildiğinde büyük beğeni kazanmıştır. Dört bölümlü *Lemminkäinen* süitinden en ünlü bölüm olan *Tuonelan joutsen* (1893-1895) ve *Pohjolan tytär* (1906), bestecinin *Kalevala*'dan esinlenerek bestelediği ve çokça beğeni kazanmış eserlerindedir.

Sibelius halk müziği ile ilgilenmiş; 1891'de *Kullervo*'yu bestelediğinde, Finlandiya'daki milliyetçi çabaların odağı haline gelen Karelya bölgesinden bir şarkıcı duymuştur. Aynı zamanda, Fin dilinin ritmik özellikleriyle ilgilenen yurttışı Ilmari Krohn tarafından bestelenen bir şarkıdan da ilham almıştır (Auner, 2013).

⁶⁵ Diğer dillerden ve özellikle İsveççe'den gelen kişi isimlerinin Finceye çevrilmesi durumudur. Finlandiya'daki Ulusçuluk akımları doğrultusunda birçok kişi bu düşünce doğrultusunda İsveççe olan isimlerini değiştirmiştir.

Bestecinin eserin besteleniş süreci ve Karelya bölgesine yapmış olduğu geziyle ilgili olarak farklı bir değerlendirmede bulunduğu görülmektedir. Yaptığı bu değerlendirme ile eserin özgünlüğünü vurguladığı anlaşılmaktadır.

“1892’de Sibelius, *Kalevala* söylencesine dayanan *Kullervo* korolu-orkestra yapıtını bestelemesinin ardından şunları yazmıştır: ‘*Kullervo*’da kullanmış olduğum ses dilinin Fin doğasını ve Fin halkının ruhunu o denli gerçek ifade ettiği kabul edildi ki, birçokları buna, benim yapıtımda doğrudan doğruya halk ezgilerini, özellikle de *rünik*⁶⁶ şarkının vurgularını kullanmış olduğumdan başka bir açıklama getiremediler. Oysa, *Kullervo*’nun öz be öz Finli olan sesine bu yolla ulaşılmış olamazdı, nedeni de basit; yapıtı bestelediğim sırada ben sanılan modelimle henüz tanışmış değildim. *Kullervo*’yu önce bestelemiştim. Karelia’ya ondan sonra gittim ve hayatımda ilk kez *Kalevala* şiirlerini halkın kendi ağzından dinledim’ Bunun anlamı, Sibelius’un bir halk ögesi ‘uyarlamacı’sı olmayıp, halk şarkısının plastik ögesini işleyen özgün bir besteci olduğudur” (Finkelstein, 1995, 290-291).

Sibelius, eski Fin halk ezgilerinde dominant ya da tonik etkisinin pek bulunmadığını, böylelikle de tam olarak ezgilerin bitiş etkisi vermediğini belirtmiştir. Kullanılan sesler bakımından re, mi, fa, sol ve la seslerine yalnızca ezgi sonlanmak üzereyken si ve do⁴ seslerinin eklendiğini saptamıştır.

Sibelius’a göre, Fin halk şarkılarının melankolisi ve tekdüzeliği ezgisel yapısından değil, tek taraflı armonisinden kaynaklanmaktadır. Besteci, daha sonrasında ise halk ezgilerinin büyük öneminin yapısal özelliklerine dayandığını belirtmiştir (Murtoimäki, 2005).

Sibelius, Fin halk müziği elementleri haricinde yaşadığı dönemin bestecilik tekniklerinden de yararlanarak kendine özgü bir bestecilik dili oluşturmuştur. Halk müziğinin karakteristik öğelerini eserlerine yansıtış biçimi değerlendirildiğinde; bestecinin Fin halk müziğine olan hakimiyeti ve onu eserlerinde ustalıkla soyutladığı göze çarpmaktadır.

Stil bakımından romantik ve geç romantik çağ müziklerinden, Slav bestecilerden etkilenmiş olsa da kişiliği, izlediği yol ve açtığı çığır çok köklüdür. Tümüyle folklordan yararlanmayan Sibelius, çoğu kez ülkesinin geleneksel 12/4, 12/8 ve 5/4’lük ritimlerini, karanlık yapıdaki armonisini değerlendirmiştir (Aktüze, 2007). Sibelius’un kariyeri, bazı halk ezgileri kullanılsa bile, bestelenen müziğin nasıl ulusal bir karakter taşıyabileceğini göstermektedir (Auner, 2013).

Orkestra bestecisi olarak Sibelius, en karakteristik üslup özelliklerini kazanmıştır. Senfonik şiirleri, programlı anlatıdan soyut ruh hali uyarlamalarına kadar

⁶⁶ Fin destanlarında geçen eski İskandinav şarkıları olarak bilinmektedir. Ayrıca “Runik” yazı olarak bilinen alfabe de Kuzey Avrupa dahil bir çok tarih öncesi toplum tarafından kullanılmıştır.

uzanmaktadır. Onun senfonileri benzersiz bir kişisel dizidir (Cramer, 2009). Orkestra için yazdığı eserleriyle ünlenen bestecinin 1899 ile 1924 yılları arasında yazdığı yedi senfoninin üslup bakımından bestecinin senfonik şiirleriyle bağlantılı olduğu değerlendirilmektedir. Bu eserlerde orkestrasyon tekniklerini ustaca kullanan besteci, memleketinin doğasını zengin bir armonik renk yelpazesi kullanarak betimlemektedir.

Senfonik şiir biçimi, besteci için çok kullanışlı bir araç olmuştur. *En Saga*'dan (1893-1901) başlayarak *Tapiola* (1926) gibi son büyük çalışmasına dek senfonik şiirin özelliklerinden yararlanmıştır (İlyasoğlu, 2009).

İlk iki senfonisinde Çaykovski'nin etkisi, sonrakilerde Bruckner'in geniş solluğu dikkati çekmektedir. Dördüncü Senfoni'sinde Mahler benzeri uyuşumsuz akorlarla karmaşık bir armoni yaratmaktadır (İlyasoğlu, 2009). Sibelius'un, Rus ya da Alman bestecilerden ve ekollerinden gerek teknik gerekse de biçim olarak etkilenmiş olabileceği değerlendirilmektedir. Bu durum birinci ve ikinci senfonilerinde hissedilmektedir. Daha sonra yazdığı eserlerinde ise müzikal ifade bakımından kendi üslubunu geliştirdiği ve daha özgün eserler bestelediği görülmektedir. Sibelius mi minör 1. Senfonisi ile Avrupa'da besteci olarak tanınmış, bu senfoniye milliyetçi bir yapıt olarak değerlendirilen Re Majör 2. Senfoni takip etmiştir.

İlk kez Üçüncü Senfonisi'nde denediği teknikle, temayı oluşturan malzemesi küçük bir hücreden gelişir, ancak tema ve çeşitleme yönteminde yol almaz. Orkestradaki renklerin birbirine uyumunu incelikle seçer (İlyasoğlu, 2009). Üçüncü Senfonisi, Sibelius estetiğinin bir örneğidir. Tawaststjern'in dediği gibi, Üçüncü Senfoni, bestecinin açıkça "Fince" den evrensele doğru hareket ettiği uluslararası yönde bir atılımdır (Steinberg, Rothe, 2011).

Sibelius daha ziyade renklerin tesiri altında kalarak eser besteliyordu. Okul arkadaşlarından biri; "Sibelius'a göre her gamın bir rengi vardır" diyerek bestecinin renge olan bağlılığını anlatmak istemişti (Erten ve diğ., 1969, 180-185). Bu durum Sibelius'un sinestezik olduğunu, çeşitli kaynakların da belirttiği üzere sesleri ikincil bir duyu ile algıladığı ve müzikal ifadelere aktardığını göstermektedir.

Sibelius önceleri modernist olarak anılsa da, Avrupa müzik çevrelerince yeterli ilgiyi görmemiştir. Çağın gelişen akımlarına karşın yenilikçi bestecilere alternatif olarak gelenekselci bulunmuştur. 70 ve 80'li yıllarda ortaya çıkan Minimal akım doğrultusunda besteciler tekrar geri dönüp baktıklarında Sibelius'un eserlerinde yer

alan minimal yapıların varlığını saptamış, bu durum besteciye duyulan ilgiyi arttırmıştır.

Sibelius'un, 1929 yılından sonra herhangi bir eser bestelediği bilinmemektedir. Bestecinin eserlerinde zamanın egemen akımlarına karşı ölçülü bir tavır geliştirdiği değerlendirilmektedir.

“Katalogundaki 118 esere 1929'dan sonra tek satır eklemeyen Sibelius, Alman etkilerine boyun eğmedi. Ne Wagner, Brahms kadar ilgisini çekti, ne de Debussy'nin dilindeki kromatizme sempati duydu. Başlangıçta Borodin, Grieg hatta Çaykovski etkileri gözlenen eserlerinde daha sonra tamamen kişisel bir dil yaratmayı bildi” (Selanik, 2010, 239).

İlk seslendirilişi 1926'da yapılan, Finlandiya topraklarından doğa manzaralarını betimlediği *Tapiola* senfonik şiirinden sonra Sibelius, 1957'de hayata veda edene dek başka bir eser yayımlamamıştır. Ölümünün ardından Sibelius, ulusal bir kahraman olarak görüldüğü Finlandiya'da her yıl, doğum günlerinde festival düzenlenerek anılmaktadır.

4.2.3.1. Keman Konçertosu - Viulukonsertto, Op. 47

Müzik yaşamına kemancı olarak başlayan Sibelius, içinde keman partisi bulunan çoğu yayımlanmamış çok sayıda oda müziği eseri bestelemiştir. Helsinki Müzik Enstitüsü'ne kabul edildikten sonra Mitroyan Wasilieff'le keman çalışma imkanı bulan Sibelius, bu dönem içinde verdiği konserlerde olumlu tepkiler alsa da enstrümana geç başladığından solist olarak kariyerini sürdürme imkanı bulamamış, Martin Wegelius ile yaptığı çalışmalarla bestecilik yönü müzik kariyerinin devamı için ön plana çıkmıştır. Viyana'da bulunduğu dönem içinde Viyana Filarmoni Orkestrası'nın seçmelerinde de büyük hayal kırıklığı yaşamasının ardından keman çalmaktan iyice uzaklaşmış olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte keman çalmış olması, hem orkestrasyon konusunda besteciliğine hem de orkestra yönetimi bakımından şefliğine büyük katkı sağlamıştır.



Şekil 120: Mitrofan Wasiljeff'in Keman Sınıfı⁶⁷

Goss, Glenda Dawn. 2012. *Sibelius: A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.

20. yüzyıl keman edebiyatında oldukça önemli bir yere sahip olan re minör Keman Konçertosu Op. 47, bestecinin en ünlü keman eseridir. *Allegro moderato*, *Adagio di molto* ve *Allegro, ma non troppo* olmak üzere üç bölümden oluşan yapıt, ilk önce Willy Burmester'e adanmış, Burmester'in eserin ilk seslendirilişinde yer alamaması üzere 1904'te gerçekleşen konserde, Sibelius yönetiminde Victor Nováček solist olarak eseri yorumlamış ve bu şekilde eser ilk kez dinleyicisiyle buluşmuştur. Konçerto, ilk seslendirilişinin başarılı geçmemesi üzerine besteci tarafından revize edilmiş ve yeni versiyonu Richard Strauss yönetiminde Karel Halíř tarafından 1905'te icra edilmiştir. Daha sonra 13 yaşında bu konçertoyu başarılı bir şekilde çalarak ün yapan Franz von Vecsey'e yeniden ithaf olunmuştur. 1935 yılında Jascha Heifetz tarafından Thomas Beecham yönetiminde kaydedilen eser, bu kayıt sayesinde popülerlik kazanmıştır.

Doğaya ve Fin tarihine aşık olan Sibelius genellikle bu özellikleri müziğinde değerlendirmiştir. "Şarkı söylemeyen çalgı" piyano'yu sevmediğini belirten bestecinin yazdığı tek konçerto olan Keman Konçertosu'nda da, uzmanlar Fin kültüründen ve efsanelerinden izler bulmaktadır (Aktüze, 2007, 2178).

⁶⁷ 1886'lı yıllarda Wasiljeff'in öğrencileriyle çektiği bu resimde Sibelius arkada sol tarafta bulunmaktadır.



Şekil 121: Sibelius'un Konservatuar Döneminden

Predota, Georg. 2015. Jean Sibelius: Finlandia. <https://interlude.hk/jean-sibelius-finlandia/> [20.02.2020]

Solistin birinci temayı oktavlarla belirterek sona erdirdiği bölüm, bazı müzik yazarlarınca “İssız kuzey gecelerinde, ortada yanan ateşin çevresinde dinlenen bir saz şairinin yakıman ezgileri” ne benzetilmektedir (Aktüze, 2007, 2178).

Tema, karlı Fin manzaralarının çoğunu yansıtsa da, eserin eskizleri aslında 1901 baharında Sibelius'un İtalya'da kalışına kadar uzanmaktadır. Besteci, ezginin en eski versiyonuna “Rapallo'daki Çan” notunu eklemiştir (Dotsey, 2018). Eserin başlangıcındaki tema Fin müziği karakterini yansıtmaktadır. Ezgi içinde kullanılan seslere bakıldığında, dizi içinde eksen sestem sonra gelen ses aralıkları bakımından, Majör ve minör ikililerin bir araya getirilmesi sonucunda minör etkisinin yaratılmış olduğu görülmektedir. Re sesi eksenle başlayan ezgi cümle içinde La eksenli olarak devam etmiştir. Kullanılan diziler Pentatonik karakterdedir ve eksen sese yeden ses ile ulaşılmıştır. Uzun seslerle duyurulan tema, Fin halk müziğinin tonal karakteristik özelliği olan doryen modundadır. 2/2'lik başlayan eserde, Fin halk müziğinde sıkça görülen metrik değer olan 6/4'lük ölçüye geçiş yapılmıştır.

Allegro Moderato

$\text{♩} = 54$



Şekil 122: Sibelius Keman Konçertosu I. Bölüm Ana Ezgi

Eserin ezgisel yapısı incelendiğinde motif sonlarının benzer ritmik yapıda kurgulandığı görülmektedir. Halk müziği ezgilerinde sıkça görülen aynı ezginin farklı bir ses üzerinde tekrar kurgulanması durumu, birinci bölümün başlangıcındaki ezginin do sesi üzerinde kendini göstermektedir.



Şekil 123: Sibelius Keman Konçertosu I. Bölüm Do Eksenindeki Ana Ezgi

Bu bölümde ayrıca Fin halk müziğinin ritmik karakteristik yapısını yansıtan sekizlik notanın ardından gelen iki onaltılık ritmin ardıl kullanımı durumu çift ses olarak keman solo partisinde kullanılmıştır.



Şekil 124: Fin Halk Müziği Ritmik Karakteristik Özelliği Örneği

Eserin odak noktası olarak görülen II. bölüm, Finlandiyalılar tarafından en başarılı ağır bölüm olarak değerlendirilmektedir. Kemanın kalın tellerinin kullanılmasıyla oluşan yoğun ve karanlık karakterdeki bu bölüm, birinci ve üçüncü bölüm arasında kontrast bir etki sağlamaktadır. Bölüm, *legato* seslerden oluşan oldukça yavaş bir tempodadır. 4/4'lük ölçüde yazılan bu bölüm, sib eksenli *iyonyen* modundadır.



Şekil 125: Sibelius Keman Konçertosu II. Bölüm Başlangıç Teması

Sibelius biyografisi yazarı Erik Tawaststjerna, özellikle benzer bir ezgi yapısı ile başlayan Sibelius'un *Demanten på marssnön* (Mart Karındaki Elmas) isimli şarkısı ile

benzeştiğini belirtmektedir (Dotsey, 2018). İki eserde de, si eksenindeki ezgi, re sesiyle başlamaktadır. Dörtlü aralıklı geçişler ve ikili aralıklı çıkıcı ilerleyiş, ezgiler arasındaki benzer unsurlar olarak değerlendirilebilmektedir.



Şekil 126: Sibelius'un Demanten på marssnön Şarkısı

Üçüncü bölüm *Polonaise* tarzında enerjik bir tema ile başlamaktadır. İmparatorluk Rusya'sının büyük balo salonlarını anımsatan Çaykovski'nin *Polonaise*'lerinin aksine, canlılık dolu, taze ve rustik bir karaktere sahip danstır (Dotsey, 2018).

“3/4'lük ölçüde ve Re Majör tonunda yalın bir rondo formundadır. Bas yaylı çalgıların ve Timpaninin uyguladığı ritim üzerine solist enerjik biçimde, telaşlı temayı sunar. Sürükleyici, aynı zamanda korkutucu olan bu temayı Sibelius *Dance Macabre*'ye (Ölümler Dansı) benzetmektedir. Senkoplu ve sol minör tondaki tema üç kez belirir. Sonuncu kez re minörde duyulan ve solistin dramatik oktavlarıyla süslenen tema sona doğru Majöre dönüşü ve zafer dolu havada konçertoyu sona erdirir” (Aktüze, 2007, 2178-2179).



Şekil 127: Sibelius Keman Konçertosu III. Bölüm Başlangıcı

Bu bölümdeki ritmik yapı, arpej ses ve akorların ezgisel ilerleyişi gibi durumlar Çaykovski Keman Konçertosu'na benzetilse de, özellikle tema geçişlerinde kromatizm kullanımı sebebiyle farklılaştığı görülmektedir. Bu bölümde kullanılan noktalı notalar ve vurgu şekilleri Fin dilinin daktilik özelliğini yansıtmaktadır.



Şekil 128: Sibelius Keman Konçertosu III. Bölüm Çift Ses Ezgi

Eserin genelinde icracının ustalığını göstermek amacıyla oluşturulan ve virtüözite gerektiren pasajlar sebebiyle, ezginin de arpej, çift ses ve akor gibi yapıların bir parçası olduğu görülmektedir. Birinci bölümün başlangıcındaki ilk temada, orkestranın tremolo seslerle arka plandaki kullanımı ve bir hikaye anlatıcı gibi kemanın ön planda olması durumunun, Fin halk kültüründe, özellikle de Kalevala destanındaki kahramanlık hikayelerinin anlatım şeklini betimleyen bir yapıda olduğu değerlendirilmektedir.

Sibelius'un doğrudan halk ezgilerini kullanmamasına rağmen, Keman Konçertosu'nun temalarında kullanılan modlar, temaların *Rune* ezgilerinde olduğu gibi tekrarlanması gibi unsurlar değerlendirildiğinde, Fin müziği karakterinin yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilmektedir. Bestecinin de, *Kullervo* isimli eseriyle ilgili belirttiği üzere, Sibelius'un, Fin halk müziğini birebir referans göstermekten ziyade, halk müziği elementlerini yansıtan öğeleri kullanarak halk müziği etkisi sağladığı değerlendirilmektedir. Bestecinin sinestezik olduğu düşünüldüğünde, görsel materyali müzik yoluyla betimlemesi bakımından, Fin doğasının iklimi ve kahramanlık hikayeleri gibi tasvirleri etkili bir biçimde müziğe aktarabildiği görülmektedir.

4.3. Çek Müziği

Çek halkı uzun bir dönem boyunca Avusturya-Macaristan imparatorluğunun boyunduruğu altında kalsa da, farklı etnik kökenlerin bulunduğu bir bölgede bulunmaları sebebiyle çeşitli kültürlerle etkileşim içinde olmuştur.

20. yüzyıla doğru Alman kültürünün günlük yaşam içinde baskın olmasına karşın, dil ve uygarlık yakınlığı gibi sebeplerden dolayı Ruslara karşı sempati duyulmuştur. 1805 yılında Morovya eyaletinin bir kasabası olan Austerlitz'te ve 1813'te Leipzig'de yapılan savaşlarda Ruslar, Avusturya İmparatorluğu'nun yanında yer almıştır. 1820-1830 yılları arasındaki dönemde ise Bohemya'da gelişen milliyetçi söylemlerin önem

kazanmaya başladığı görülmektedir. Merkezi yönetimin çeşitli kültürel baskıları altında yaşayan Sırp ve Hırvat halklarında da görülen bu gelişmeler, Slav halklarının Rusya'ya karşı sempati duymasında etkili olmuştur.

Ülkenin halk yığınları sadece ulusal kültürlerinin evrimini değil, özgürlüklerini de istemiştir (Yeliseyeva, İnce, 2009). Çek soyluları ise Avusturya yönetimini destekleyerek halk hareketine sırt çevirmiştir. 1844 yılında Prag ve diğer şehirlerdeki ayaklanmalarla başlayan süreç, özellikle 1848'de Fransa'da ilan edilen II. Cumhuriyet'le birlikte, halk hareketlerinin şiddetini yoğunlaştırarak devam etmesini sağlamıştır.

Çekoslovakya'nın 1918 yılında kurulduğu bilinmektedir. Ülke müzik kültürünün üç bölge üzerinden farklı nitelik sergilediği değerlendirilmektedir. Bu bölgelerden Slovakya'da genel anlamda kırsal bölümlerin fazla olmasından kaynaklı olarak kültürel unsurların daha korunumlu bir yapının oluştuğu gözlemlenmektedir.

“Modern Çekoslovakya devleti 1918 yılında kurulmuştur. Öte yandan bu ülkenin müziği, tarihi içindeki kültürel geleneği yönünden Habsburg egemenliği altındaki üç bölge kültürünü kapsamıştır: Bohemya, Moravya ve Slovakya. Dünya Savaşı'nın sona erdiği yıllara kadar uluslararası sanat müziğinde Bohemya ve Moravya varlık göstermiş, Slovakya ise dağ köylerinin doğal yapısının koruduğu geleneksel kültürünü yaşatmakta başarılı olmuştur” (Say, 2005, 380).

Bohem Klasisizmi (1750-1810) Avrupa çapında müzik için son derece önemlidir. Çünkü bu dönemde Bohemya'dan birçok yetenekli ve iyi eğitilmiş müzisyen Büyük Avrupa Kültür merkezlerine gitmiş ve orada etkili pozisyonlara yükselmiştir (Dohnalová, 2011).

“Bohemya Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun en çok müzisyen yetiştiren yöresidir. Bohemya'dan yetişen Karl Phillip Stamitz gibi besteciler *Mannheim Okulu*'nu kurarak müzik tarihindeki senfoni geleneğini yerleştirmişlerdir. Erken Romantikler'den Jan Vaclav Tomasek (1774-1850), Çek kültürünü yenilemeye çalışan öncülerdendir. Bu yöre Alman edebiyatı ve müziğinin etkisinde gelişmiş, Çek dili ancak köylülerin konuşma dili olarak kalmıştır” (İlyasoğlu, 2009, 177).

Bohemya'nın ve Batı Moravya halk müzikleri ve dansları, Avrupa'nın en zengin 2 geleneğini içerir. Hıristiyanlık öncesi kültürlü koruyan *koleda souseska* ve *rejdovak* gibi halk dansları 3 zamanlıdır iki zamanda bir dans olan *obkrocak* ise çok yaygındır (Say, 2005, 380-81).

Moravya ve Bohemya, 14. yüzyıldan itibaren eski Bohemya Krallığı topraklarını oluşturmuştur. Bizans, Katolik, Macar ve Habsburg etkileri de dahil olmak üzere geçmişin birçok farklı geleneğinin merkezi olarak Moravya, farklı kültürel özellikler geliştirmiştir (Žeželj-Gualdi, 2006). Halk müziği bakımından özellikle Bohemya'nın çeşitli bölgeleri ile Moravya bölgesinin çoğunluğu arasında kültürel ayrışım

bulunmaktadır. 16. yüzyıla kadar böyle bir farklılığın olmadığı tahmin edilmekle birlikte, daha sonra yaşanan sosyo-ekonomik değişimin, halk müziğinde de icra bakımından üslupsal bir farklılaşma yarattığı düşünülmektedir (Vejvoda, 2007).

Sanat müziği bu ülkede Hristiyanlığın benimsendiği 9. yüzyılda filizlenmeye başlamıştır. Dinsel müzik önceleri Bizans'ın daha sonra Katolik kilisesinin etkisinde gelişmiştir. Ses müziğinde çok seslilik hareketinin Habsburg imparatoru II Rudolf (1576-1612) döneminde Prag Sarayı'nda yerleştiği söylenebilir (Say, 2005, 380-81).

Ülkenin karakteristik halk çalgısı *Dudy* ya da *Gajdy* adlı tulum ya da gayda benzeri çalgıdır (Say, 2005, 380-81). Yapılan etnografik çalışmalar sonucunda müziğin Bohemya'nın güney batısında bulunan Chodsko, Plzeň ve Šumava bölgelerinde gelişmiş olduğu ve buradaki halk müziği kaynaklarının korunarak *Malá Selská Muzika* gruplarınca icra edildiği bilinmektedir. Bu icralarda halk ezgileri bu grubun içinde bulunan *dudy*, keman ve klarnet ile seslendirilmiştir.

“*Gajdošská Muzika* (bazen bir keman eşliğinde *Dudy*) Kuzey Doğu ve Doğu Moravya'da da yaygındır. Sadece 19. yüzyılın ortalarında burada *Hudecká Muzika* (bir veya iki keman, viyola, kontrbas ve bazen bir klarnetten oluşan grup) olarak bilinen grup için bir geçiş olmuştur. Wallachia'da Slovácko, Hana ve Bohem-Moravya Yaylaları, bir veya iki keman, bir çift bas ve küçük bir santurdan oluşan gruplar 19. yüzyılın başından başlayarak popüler hale gelmiştir” (Vejvoda, 2007).

Bölgedeki folklor çalışmaları incelendiğinde Çek halk müziğinin Batı Müziği olarak adlandırılan Klasik Sanat Müziği ile gelişimsel olarak paralel özellikler gösterdiği değerlendirilmekle birlikte bu çalışmalarda daha çok Slav unsurların aranmasının genel ilke olarak benimsendiği söylenebilir.

“Bohemya topraklarında etnografik araştırmanın başlangıcı, 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ilk yarısına dek ulusal Çek kurtuluş hareketinin ilk aşamasıyla bağlantılı olmuştur. “Ulusal Canlanma” olarak bilinen ilk nesil çalışmalarda, halk türkülerinin kaydedilmesine ön ayak olan, tamamen metinsel odaklı filolojik ve edebi anlamda ilk çalışma olarak bilinen Slavist bilgin ve tarihçi Josef Dobrovský'nin (1753-1829) eserinden esinlenilmiştir” (Vejvoda, 2007).

Halk şarkıları olarak bilinen ilk koleksiyonlar genellikle bölgedeki papazlar ve öğretmenler tarafından derlenmiş ve 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Kratochvíl, 2004). 1819'da Müzikseverler Derneği⁶⁸ öncülüğünde zamanın içişleri bakanlığının emriyle başlayan derleme çalışmaları, bu sebeple *Gubernatorial* olarak anılmış, 19. yüzyılda bütün Avusturya-Macaristan İmparatorluğu topraklarını kapsamıştır. İmparatorluk topraklarındaki halkların müzik kültürlerinin kayıt altına alınması ile iki binden fazla şarkıdan oluşan bir koleksiyon oluşturulmuştur.

⁶⁸ *Gesellschaft der Musikfreunde* ya da *Musikverein* olarak bilinen dernek 1812 yılında kurulmuş ve günümüzde halen Viyana'da faaliyetlerini devam ettirmektedir.

Moravya ve Bohemya, 14. yüzyıldan itibaren Bohemya'nın eski krallık topraklarını oluşturmuştur. Bizans, Katolik, Macar ve Habsburg etkileri de dahil olmak üzere geçmişin birçok farklı geleneğinin merkezi olarak Moravya, farklı kültürel özellikler geliştirmiştir (Žeželj-Gualdi, 2006). Halk müziği bakımından özellikle Bohemyanın çeşitli bölgeleri ile Moravya bölgesinin çoğunluğu arasında kültürel ayrışım bulunmaktadır. 16. yüzyıla kadar böyle bir farklılığın olmadığı tahmin edilmekle birlikte, daha sonra yaşanan sosyo-ekonomik değişimin, halk müziğinde de icra bakımından üslupsal bir farklılaşma yarattığı düşünülmektedir (Vejvoda, 2007).

Derleme çalışmaları Çek halkının yaşadığı Silezya ve Moravya bölgeleri haricinde Bohemya bölgesinde de yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalarda tıpkı Macaristan'daki gibi fonograf kullanılmış, genel olarak edinilen bütün materyal de 1895'te düzenlenen bir etnografik sergide sunulmuştur. Halk kültürünün gelişimi açısından önemli bir dönüm noktası olarak görülen bu sergi, bağımsız bir devlet olarak varlığını devam ettirme noktasında Çek halkının millî bilincinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Ülkede yaklaşık 200 halk çalgısı saptanmıştır; en yaygın olanları şöyle sayılabilir: *Gajdy*, tek kamışlı bir üflemeli çalgı olan *drcek*, uzunluğu 2 metreye yaklaşan *fujara* adlı flüt, ortaçağ izleri taşıyan keman çeşitleri, *korova basa* ve kanun benzeri bir telli çalgı olan *cymbal* (Say, 2005, 380). Bohemya ile Doğu Moravya bölgesindeki çalgı icra gelenekleri farklılık göstermekle birlikte, Slovak, Polonya ve Macar gelenekleriyle bağlantılı olarak Karpat kültürüyle etnik olarak örtüştüğü düşünülmektedir.

1819 yılında *Gubernatorial Koleksiyonu* olarak bilinen çalışma, halk müziğinin daha sistematik bir şekilde toplanması için teşvik edici ilk ciddi gelişme olmuştur. František Sušil, František Bartoš ve Leoš Janáček, 20. yüzyılın başından itibaren ses kayıtlarını (Otakar Zich, František Pospíšil, Leoš Janáček ve diğerleri tarafından yapılan) içeren en önemli koleksiyonları yapmıştır (Dohnalová, 2011).

“*Avusturya'da Halk Şarkıları* koleksiyonu, Çek topraklarında modern kurumsal müzikal etnografik araştırmaların temelini atmada da önemli olmuştur. Bu koleksiyon projesi ile doğrudan bağlantılı yayımlar arasında Leoš Janáček'in Pavel Váša ile derlediği ve düzenlediği *Moravské písně milostné*'den (Moravya Aşk Şarkıları) (1930–1937) ve Gustav Jungbauer tarafından düzenlenen (1886-1942) Alman şarkıları *Volkslieder aus dem Böhmerwalde* (1930) bulunmaktadır” (Vejvoda, 2007).

Çek müziğinin dönem içinde Orta Avrupa müziği geleneği içinde gözde bir konumda olmadığı değerlendirilmektedir. Öte yandan Çek bestecilerinin güncel müzik akımlarıyla birlikte gelişen Kompozisyonel teknikleri takip ettikleri görülmektedir.

“Çek müziği, Avrupa’daki modern müzik dünyasının dikkatini üzerine çekmese de, Çek besteciler Avrupa’da yapılan çalışmaları takip etmiştir. Çek müzik dünyası, çeyrek yüzyıl önce Rus müziğinin büyüklüğünü keşfetmiş ve Moussorgsky’nin dehasını ilk olarak tanıyanlardan olmuştur. İzlenimci eserler ve Debussy’nin başarıları takdir edilmiş, ancak çizilen milliyetçi ve gelişime dayalı ulusal sanat çizgisi yanlış yola sapmamıştır” (Vyborny, Lichtenwanger, 1959).

Çek müziğinin önde gelen bestecisi olarak Smetana ön plana çıkmaktadır. Ardından gelen Dvořák ise oda müziği ve senfoni eserleriyle Çek müziğinin saygın bir yer edinmesinde önemli bir rol oynamıştır.

“Çek ulusal okulunu temsil eden müzikal hareketinin kurucusu ve öncüsü Bedřich Smetana’dır. Bohemyalı bir besteci olan Smetana özellikle 1860’da ülkesinin siyasal özerklik kazanmasını izleyen yıllarda yazdığı operalar ve senfonik şiirleri ile öne çıkar. Çek okulunun dünyada geniş yankı uyandıran başka bir bestecisi Antonín Dvořák’tır. Smetana’nın Çek operasına öncülük etmesi gibi Dvořák da Çek senfoni ve oda müziği hareketinin kurucusu kabul edilir” (Say, 2005, 381).

Dvořák, sadece kendi ülkesinin halk müziklerini eserlerine yansıtmanın, Amerika’da bulunduğu süreç içinde bölge müzikleriyle de ilgilenerek bu materyalleri “Yeni Dünya Senfonisi” olarak bilinen 9. senfonisine yansıtmıştır.

Çekoslovakya’da, savaştan bir süre önce, Smetana ve daha genç çağdaşı Dvořák arasında yapay bir zıtlık inşa edilmiştir. Smetana, yeni Alman estetik okulu kapsamında ileri bir ruh olarak sınıflandırılmış, böylece muhafazakâr unsur olarak Dvořák ile karşıt hale gelmiştir (Vyborny, Lichtenwanger, 1959).

Çek müziğinin bu iki bestecinin ardından gelen, eserlerinde yenilikçi yaklaşımları benimseyen bir başka önemli bestecisi Leoš Janáček olmuştur. Kuzey Moravya’da doğan Janáček, birçok Çek bestecisini etkileyerek, yaptığı derleme çalışmalarıyla da halk müziği kültürünün yeni kuşaklara aktarılmasına katkı sağlamıştır. Moravya-Silezya Komitesi başkanlığını yürütmüş, aynı zamanda derlenen çalışmaların koleksiyon halinde yayımlanmasında öncü olmuştur.

Bu dönemde yaşayan bir diğer önemli besteci uzun yıllar Çek Yaylı Dörtlüsü’nde keman çalan Josef Suk’tur. Bestecilik stili değerlendirildiğinde erken dönem eserlerinin büyük ölçüde Dvořák’tan etkilendiği görülmekle birlikte ilerleyen süreç içinde özgün karakterde bir bestecilik çizgisi sergilediği bilinmektedir.

4.3.1. Çek Halk Müziği

Çekoslovakya kültürel bakımdan egemen iki bölgenin farklı karakteristik özellikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Bu bölgelerin müziklerinin yakın coğrafyada yer alan müziklerden izler taşıdığı değerlendirilmektedir.

“Çek toprakları otantik halk müziği Bohemya ve Moravya olmak üzere iki alana ayrılabilir. Bohemya halk müziği daha enstrümantal olmakla birlikte Avusturya ile Almanya müziklerine

benzerken, aslında vokal türündeki Moravya halk müziği genellikle doğu müziği olarak tanımlanmaktadır. 20. yüzyılın başında, Moravya'daki 'Çigan' grupları, yeni Macar tarzını solo virtüözlüğü ön plana çıkararak yaymıştır. Dans şarkıları hem Bohemya hem de Moravya'da repertuarın büyük bir bölümünü oluşturmaktadır" (Dohnalová, 2011, 15).

Bohemya ve Moravya halk şarkılarından oluşan zengin repertuarın ana temeli, Çek halkının özgürleşme hareketleriyle birlikte 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ilk yarısına kadar yapılan çalışmalara dayanmaktadır.

"Etnografik çalışmalar sonucunda, eşlik müziği olarak da bilinen *Malá Selská Muzika*⁶⁹'ya ait repertuar geçmişinin uzun yıllara dayandığı ve çoğunlukla Güney Batı Bohemya'daki Chodsko, Plzeň ve Šumava bölgelerinde yer aldığı görülmüştür. Chodsko bölgesinden veya Güney Bohemya'nın Blata bölgesinden bazı nota kayıtları ve ses kayıtları incelendiğinde, halk şarkılarının eşliklerinde 'polifonik' yapılar ortaya çıkmıştır" (Vejvoda, 2007).

Bohemya'da yapılan derleme çalışmalarında, öncelikli olarak halk ezgilerindeki Slav elementlerin ortaya çıkarılması genel ilke olarak benimsenmiş olsa da, Çek halk müziğinin stil özelliklerinin Orta Avrupa müziği gelenekleriyle daha yakından ilişkili olma eğiliminde olduğu görülmüştür.

"Bohemya enstrümantal müziği, Doğu Moravya bölgesindeki geleneklerden farklı olarak, Slovak, Polonya ve Macar bölgeleriyle ve daha önceki etnik Karpat kültürüyle daha fazla bağlantı sergilemektedir. Hem şarkı sözü hem de ezgi açısından, Moravyalı halk şarkısı genellikle daha büyük bir lirizm ve renkli bir mod paleti ile zenginleştirilmiş coşkulu duygu ve melankolik daha keskin bir değişim sergiler" (Vejvoda, 2007).

Geçmişte Jihlava bölgesi olarak bilinen bölgedeki yaylı çalgı gruplarının bölge müziğinde egemen olduğu ve bu bölgelerde müzik pratiğinin bu şekilde kurgulanan gruplar üzerinden tanımlandığı değerlendirilmektedir.

"Bohem-Moravya Yaylaları altındaki Jihlava bölgesindeki Alman *Skřipkařská Muzika* (keman müziği), iki veya üç telli, üç ila sekiz ev yapımı keman ve bir *Ploschperment* (bas keman) içeren kesinlikle eşsiz bir enstrümantal kombinasyondur. Bu gruplar, 1804'lü yıllardaki söylemlerden bilinmekle birlikte, 2. Dünya Savaşı'yla kaybolmuştur. 1860'lardan 1890'lara kadar olan dönemde *Štrajch*⁷⁰, Çek köylerinde ve küçük kasabalarda yayılmıştır. Fakat askeri bandoların artan popülaritesi sonucunda yerini yavaş yavaş bakır üflemeli gruplara bırakmıştır" (Vejvoda, 2007).

⁶⁹ Dudy, Keman ve Klarnet çalgılarından oluşan küçük bir halk müziği grubuna verilen isimdir. Kırsal kesimlerde müzik yapan bu grupların müziği de bu şekilde adlandırılmaktadır.

⁷⁰ Keman, Klarnet, Flüt, Trompet, Borazan, Kontrabasve Davul gibi çalgılardan oluşan grubun üye sayısı çeşitli kombinasyonlara göre sekiz ila on arasında değişmektedir.



Şekil 129 Jihlava’da Bir Düğün Seremonisi Sırasında *Skşipky* Keman Grubu

Skřipácká muzika na Jihlavsku. [10.03.2020]. Oficiální Internetové Stránky Kraje Vysočina. <https://www.kr-vysocina.cz/2-2014-skripacka-muzika-na-jihlavsku/d-4066740>

4.3.2. Karakteristik Özellikler

Çek halk müziğinin karakteristik özellikleri, Bohemya ve çevresinde yaşayan halkların müzikleriyle benzeşmektedir. Bölge ve çevresindeki müzik kültürü, kullanılan çalgılar ile çalgı gruplarının yapısal özelliklerinden ötürü, halk şarkısı repertuarı ezgisel veya metinsel bakımdan benzer nitelikleri yansıtmaktadır.

Moravya çoğunlukla Doğu ya da vokal bir tür olarak tanımlanmakta, Bohemya ise enstrümantal bir tip olarak karakterize edilmektedir. Bohemya müziği Alman müziğine benzemektedir (Kratochvíl, 2004). 19. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar yapılan şarkı ve dans koleksiyonlarında, korunmuş olan Bohemya halk şarkılarının karakteri, doğrudan şarkı ezgileri üzerine ritmini aktarmaktadır (Vejvoda, 2007). Ritmik olarak daha düzenli ve armonik olarak daha basit olmakla birlikte genel olarak Majör diziler kullanılmaktadır. Neredeyse istisnasız şarkılar sekiz ölçülü veya dört ölçülü ifadelerle yapılandırılmıştır (Kratochvíl, 2004).

Majör tonalite ve çalgı karakteri ile belirgin yapı, Bohemya halk şarkısında baskın simetri eğilimi oluşturmaktadır. Belirgin bir Bohemya özelliği olarak, şarkıların sadece ikili ve üçlü ölçülerden oluşmaması ayrıca *mateník* denilen alternatif ölçülerin de kullanılarak dansçılara eşlik edilmesi, Bohemyalı halk müziği müzisyenlerinin ve dansçılarının ileri müzikal hassasiyetinin kanıtıdır (Vejvoda, 2007). Bohemya halk müziğinin özgün karakteristik farklılığını gösteren bölgeleri Güney ve Batı bölgeleridir. Chodsko ve Blata gibi bölgelerde yerel müzisyenler *Dudy* müziği geleneğini halen yaşatmaya çalışmaktadır.

Moravya ve Silezya halk müziği Slovakya, Polonya ve Macaristan müziğiyle ilgilidir. Bohemya'ya karşıt olarak çarpıcı biçimde minör ya da modal ezgiler sık görülmektedir (Kratochvíl, 2004). Hem metin hem de müzik açısından Moravya halk müziği, genellikle büyük bir lirizm ve renkli bir mod paleti ile zenginleştirilmiş, coşkulu ve melankolik keskin bir duygu değişimi sergilemektedir. Moravya'da ritim, ezgi ve şarkıların yapısı, enstrümantal müzik kalıplarından ziyade metne dayanmaktadır. (Vejvoda, 2007). Moravyalı birçok halk şarkısı genellikle dört cümlecik uzunluğunda, tekrar ve varyantlar üzerine inşa edilmiş (özellikle motif ve cümlelerin tekrarı) ve iki, üç veya dört bölüme ayrılmıştır (Zezelj Gualdi, 2006).

Ezginin metne uyarlanması sonucunda, daha çok düzensiz ve asimetrik yapılar bulunmaktadır. Yavaş şarkılarda, sabit ve ölçsüz bir rubato tarzı karakteristiktir. Dans şarkılarında ise düzensiz bir ritim de bulunabilir (Kratochvíl, 2004). Özellikle şarkı türüne göre de değişmekle birlikte ritimsel bakımdan *fermata* gibi kullanımlarla şarkılarda yavaş ve hızlı olmak üzere bölümlerin oluştuğu görülmektedir. Halk danslarının stilistik özellikleri, bu bölümlerdeki karakteristik yapıları da belirtmektedir.

Armoni, ezgi tarafından belirlenmekte ve bir şarkı içinde Majörden minöre değişimi gibi birçok kendine özgü yürüyüş ile karakterize edilmektedir (Kratochvíl, 2004). Tonalite bakımından *miksolidyen* ve *lidyen* modları ile birlikte Çigan dizilerinin de kullanıldığı ezgilerde, halk çalgılarının ses yapısı da belirleyici olmaktadır. Özellikle Güney Moravya bölgelerinde görülen uzak aralıklı modülasyon, bölge müziğinin özgün yapısını yansıtmaktadır.

Doğu Moravya'nın geleneksel müziğinde diyatonik olmayan dizilerde noktalı ritimler kullanılır. Bu bölgenin tipik halk dansları *sedlacka*, *starosvetzka*, *verbunk* ve *donaj* adlarını taşımaktadır (Say, 2005, 381).

Slovak Romanların arasında senkop ve noktalı ritimler sıklıkla görülmektedir. Majör ve minör tonaliteler, bazen de armonik değişiklikler ile *miksolidyen* veya *eolyen* modu kullanılmakta, zaman zaman pentatonik dizilerle de karşılaşmaktadır (Vejvoda, 2007). Slovak halk şarkılarının ritimleri dilin yapısından gelmektedir. Noktalı ritimlerin yanı sıra, son cümledeki notaların tekrarları ve uzantıları bu durumun karakteristik örneğidir. Bu özellikler Slovakların ve Macar komşularının müziklerinde bulunmaktadır. Ayrıca Moravya Slovakya'daki komşularının müziğini de etkilemiştir (Novak, 1999).

Esasen Çigan müzik grupları tarafından yayılan ve yeni Macar tarzı olarak bilinen stil, Moravya'ya 20. yüzyılın ilk yıllarında ulaşmaya başlamıştır. Bu yeni stil ile solist virtüözlüğe de vurgu yapılmıştır (Kratochvíl, 2004). Bu bakımdan bölgedeki müziğin Macar halk müziği özellikleriyle de benzeştiği değerlendirilebilmektedir.

Moravya halk şarkılarının bölgedeki diğer halk müziklerinden farklı olarak bazı eski yapısal özellikleri bulundurduğu değerlendirilmektedir. Metrik ve ritmik yapılar bakımından da Bohemya halk müziğinden ayrıştığı anlaşılmaktadır.

“Moravya halk şarkıları, özellikle Slovakya ve Polonya sınırındaki alanlarda, bazı farklı arkaik müzikal özellikleri göstermektedir. 17 ve 18. yüzyıl müziğinin büyük ölçüde, halk şarkısı versiyonları olan Bohemyalı karşıtlarının aksine, Moravya halk şarkıları metrik ve ritmik yapılarında çok daha özgür ve daha düzensiz olmakla birlikte ezgilerdeki ses aralıkları bakımından da daha çeşitlidir” (Zemanová, 2002, 61).

Moravya bölgeleri olan Slovácko'nun güneydoğusu, Wallachia'nın kuzeyi ve Moravya merkezindeki Haná'da son derece kendine özgü bir halk müziği vardır. Polonya halk müziğinin etkisi altında olan Silesia ve Laško, Moravya'dan belirgin bir şekilde ayrılmaktadır (Kratochvíl, 2004).

Çek halk müziği repertuarının genel olarak büyük bir bölümünü dans müzikleri oluşturmaktadır. Bölgenin yakın çevresinin etkisiyle *Polka*, Avusturya halk dansı olan *Ländler*, *Mazurka* ve *Csárdás* gibi halk dansları, çok çeşitli etnik yapıların kültürel aktarımı sonucu bölgede görülmüştür. 2008 yılında UNESCO tarafından “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası” olarak tescillenen *Slovácko Verbuňk* dansı, Güney Moravya ve Çek Cumhuriyeti'nin Zlín bölgelerinde görülmekle birlikte, Macaristan'da da köklü bir kültürel geçmişe sahiptir.

Çek halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde, yapılan halk şarkısı derleme çalışmalarının⁷¹ haricinde Bohemya ve Moravya bölgelerinin dans ve şarkılarını içeren kitaplar taranmıştır. Bu doğrultuda yapılan tarama sonucunda belirli karakteristik özelliklerin tespiti yapılmıştır.

Çek halk müziğinin, halk danslarıyla kurulan bağdan ötürü karakteristik olarak ritimsel unsurların ön planda olduğu ve tonal olarak çevre müzik kültürleriyle ilişkili

⁷¹ Bu konuda önemli bir kaynak olarak “Halk Müziği Koleksiyonları”, materyalin tamamının günümüzde halen dijital ortama aktarılamamasına rağmen önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Bu dijital katalog çalışmalarından biri olan Jan Koláček'in “Folk Song Catalogue - Digitized Catalogues of Folk Melodies and Texts” isimli projesinin <http://folksong.eu/> adresli internet sitesinden yararlanılmıştır.

olduğu değerlendirilmektedir. Bu bağlamda tespit edilen özellikler de aynı şekilde çevre halk müziklerinin yapısal özellikleriyle örtüşmektedir.

Půjdem Spolu do Betléma isimli şarkı örneğinin ilk iki ölçüsünde de görüldüğü üzere, sekizlik veya on altılık eşit ritmik değerdeki seslerin ardıl kullanılmasıyla oluşturulan ezgi biçimi, *Polka* dansları gibi halk danslarının genel karakteristiği olarak bölgede görülmektedir.



Şekil 130: *Půjdem Spolu do Betléma* Şarkı Örneği

Çek Halk Dansı olarak bilinen *Holka Modrooka*'nın ilk dört ölçüsünde görülen iki dörtlük notanın ardından gelen sekizlikler, *Půjdem Spolu do Betléma* örneğindeki gibi Çek halk danslarının ritmik karakterini gösteren bir başka karakteristik özellik olarak görülmektedir. Ayrıca Moravya halk müziğinin bir karakteristik özelliği olarak *simetrik ayna ritmi*⁷² bu ezginin 1-2 ile 4-5. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 131: *Holka Modrooka* Dans Örneği

Strašák isimli Bohemya halk dansında görüldüğü üzere, farklı ses üzerine kurgulanan ezgi durumu genel olarak halk müziklerinin genel karakteristik özelliği olarak değerlendirilmekle birlikte Çek halk müziğinde de görülen karakteristik özelliklerden biridir. *Strašák* ezgisinin başlangıcında kullanılan ezgi 17. ölçüde bu kez mi sesi üzerinde tekrar kurgulandığı görülmektedir.

⁷² Leoš Janáček'i bir müzik teorisyeni olarak incelemesi yönünden, bestecinin konuşma melodileri teorisi, uyum ve ritim teorisi ile karmaşık kompozisyon teorileri hakkında önemli bilgileri içermesi bakımından, bkz. Vainiomäki, 2012.



Şekil 132: Strašák Dans Örneđi

Byltě jedenn člověk isimli şarkı örneğinin ilk ölçüsünde kullanılan do#, beşinci ölçüsünde kullanılan si#, yedi ve sekizinci ölçülerinde kullanılan fa# sesleri ile minör tondaki ezgi içinde Majör geçişlerin sağlandığı görülmektedir. Aynı duruma *Byltě jeden člověk* isimli şarkı örneğinde de rastlanmaktadır. Macar halk müziği içinde de görülen bu karakteristik özellik, bölge müziği ezgilerinde bulunan tonal çeşitliliği yansıtmaktadır.



Şekil 133: Byltě jedenn člověk Şarkı Örneđi

Moravya bölgesi ezgisi olan *Psenka*'nın dokuzuncu ölçüsünde de görüldüğü üzere, Çek halk müziğinin genel karakteristik özelliklerinden biri de tonal değişimlerdir. Bölge müziğindeki ritmik değişimler gibi, tonal veya eksensel değişimler de önemli karakteristik özellikler olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 134: Psenka Ezgi Örneği

Moravya'nın merkezindeki *Haná* bölgesinde yer alan bir çeşit "Alkış Dansı" olarak bilinen *Reznicka* dansı örneğinin birinci ve beşinci ölçülerinde de görüldüğü üzere, ezgilerdeki sekvens yapılar Çek halk müziğinin karakteristik özelliğini yansıtmaktadır.



Şekil 135: *Reznicka* Dansı Örneği

Üç ölçülük cümle yapılarına özellikle Moravya ezgilerinin birçoğunda rastlanmaktadır. Bu duruma *Holianšči zakázali* isimli halk ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 136: *Holianšči zakázali* Ezgi Örneği

Genel olarak birçok Çek halk müziği ezgisinin tonal bakımdan Majör etkisi gösterdiği değerlendirilmektedir. Bu ezgilerde genel olarak arpej niteliğinde Majör üçlü ve minör üçlü aralıklı ezgi geçişlerine sıkça rastlanmaktadır. *Kam zaletiš husa zlá* isimli halk ezgisi bu duruma örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 137: *Kam zaletiš husa zlá* Ezgi Örneği

Moravya'nın Jeseník bölgesinin Javorník kasabasında yapılan ve aynı ismi alan *Javorník* dansının ilk ölçüsünde görüldüğü üzere senkop ritmik yapılar da özellikle Slovak halk şarkılarında bulunduğu gibi Çek halk müziği ezgilerinde de yer almaktadır.

Moderato



Şekil 138: *Javorník* Dansı Örneği

Yukarı ve aşağı yönlü tam beşli veya tam dörtlü aralık geçişli ezgiler Çek halk müziğinde görülen karakteristik özelliklerden biridir. Bu duruma *Išel Janko okolo rybníčka* isimli ezgi örnek olarak gösterilebilir.

Janáček, yayımlanmış olduğu derleme çalışmalarının haricinde birçok makale yazmıştır. Bu makalelerde yapılan çalışmalarla ilgili folklorik bilgiler de vermiş, bölgenin müziği haricinde etnolojik özelliklerini de anlatmıştır. Janáček ayrıca halk danslarını piyano için düzenlemiş, derlediği 23 farklı Moravya halk dansının düzenlenmesinin nasıl yapıldığını çalışmasında açıklamıştır.

Janáček, yazmış olduğu makalelerde türküleri topladığı bölgelerin çevresini, bunları söyleyen insanların karakteristik özelliklerini ve söyledikleri durumları açıklamaktadır. Bu bölgesel odaklı çalışmaları oldukça dramatik bir edebi tarzda yazmış, halk şarkılarını neredeyse bir müzik parçasını anımsatan bir şekilde birleştirmiştir (Novak, 1999). Besteci ayrıca halk şarkılarının genel karakteristiği, çalgı kullanımı, ezgi ve ritim yapılarıyla ilgili makaleler de yazmıştır. Slovakya ve Macaristan'da çok popüler bir çalgı olan *Cimbalom*'un çalgı stili doğrultusunda piyano partisinde *ostinato*, *tremolo* ve *arpej* gibi unsurları kullanarak halk müziği içinde çalgı benzetimi sağlamıştır. Moravya halk müziklerini modal bakımdan da değerlendiren Janáček, çeşitli tonal tespitlerde bulunmuştur.

Janáček'in Moravya halk ezgileriyle ilgili yaptığı araştırmaların haricinde, konuşma sesinin ezgisel aktarımıyla ilgilendiği ve bu özelliği eserlerinde de kullandığı bilinmektedir. Bu konuda yapmış olduğu çalışmalarla bestecinin edindiği bu türdeki kompozisyonel materyali özellikle opera eserlerinde kullandığı değerlendirilmektedir.

“Bu arada köyleri dolaşp köylülerin acı ve sevinç gibi çeşitli olaylar karşısındaki tepkisel seslerini dinleyerek, Çek halk müziği ve Çek konuşma dilinin ritmik yapısı ve dalgalanmaları üstüne incelemeler yapar. Aynı zamanda doğanın seslerini dinler. Kuşları, akarsuları, rüzgarı müziksel olarak algılar. Sonradan bu çalışmalarını opera ve diğer vokal yapıtlarına uygular. Janáček'in müziğindeki en önemli özellik de konuşma sesinden ve doğa seslerinden aktardığı ritm özelliğidir” (İlyasoğlu, 2009, 182).

“Enine boyuna araştırmış olduğu Moravya müziğinin köklerini içinde taşır, buna karşılık bu müziğin içinde geçmiş beste müziğinin yankıları azdır. Janáček'in getirdiği, 19. yüzyıl sonlarına yakın başlayan yeniliklerden biri, söz ezgileri adını verdiği şeyin kapsamlı incelenmesiydi. Bu, konuşmadaki karakteristik tümce parçacıklarının бүкүнlerini müzik notasına geçirilmesi hatta kuş ötüşlerinin ve hayvan bağırırlarının notaya alınmasıydı. ‘Biri benimle konuşurken, ben onun söylediklerinden daha çok sesindeki ton değişimlerini dinlerim. Ne olduğunu, ne hissettiğini, yalan söyleyip söylemediğini, kızgın olup olmadığını, ya da yalnızca olağan bir karşılıklı konuşma mı yaptığını bundan hemen anlarım. Gizli bir acıyı bile hissedebilirim, daha doğrusu işitebilirim. Yaşam sestir, insan konuşmasındaki ton değişimleridir. Her canlı yaratırken derin gerçeklerle doludur. Görüyorsunuz ya, bu benim yaşamımın başlıca gereksinimlerinden biri olmuştur. ’97 yılından bu yana konuşma melodilerini kaydetmekteyim. Bunlarla dolu koca bir defter derlemem var; görüyorsunuz ya, bunlar benim ruhum içine baktığım pencerelerdir- ama şunun altını çizmek istiyorum: bunlar sahne müziği (dramatik müzik) bakımından son derece önemlidir” (Finkelstein, 1995, 348).

“Janáček'in “konuşma melodileri”nin ipucu, halk müziğinin *parlando* yanında yatar. Janáček'in, kimi zaman parça parça halinde olsa da “konuşma”sındaki tümce parçaları, kelimenin tam anlamıyla melodiktir; üslubu ise, bu tümce parçalarının bir müzik dokusu oluşturacak şekilde aynı tonda değiştiren yoğun bir tekrardan oluşur. Bunlar kolayca örneğin *Jenufa*'da ya da

Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde işitilen gerçek bir halk üslubu müzik biçimini alırlar” (Finkelstein, 1995, 349).

1910 tarihinde müzik kompozisyonunun soyut prensipleri ile ilgili olarak; “Gerçek Motiflerin Önemi” konusunda yazan Leoš Janáček: "Enstrümantal motifleri Çekçe (českost) desteklemek, onları kaynağa ve günümüze taşımaktır" şeklinde değerlendirme yapmış, Çekçe olarak bahsettiği Halk müziği motiflerinin kullanılması gerekliliğinin üzerinde durmuştur (Vyborny, Lichtenwanger, 1959).

Her şeyde olduğu gibi halk müziğinde de Çekoslovakya kültürel olarak bölünmüş bir ülkedir. Smetana ve Dvořák'ın vatanı olan Bohemya Almanya ve Batı'ya bakarken, Moravya'nın ise Oryantal müzikle somut bağlantıları vardır (Rockwell, 1983). Moravya halk müziğinin, Bartók'un Macar ve Slovak kaynaklarıyla çok ortak noktası vardır, bu nedenle Janáček'in müzikal folklor tarzı Bohemya öncülerinden Smetana ve Dvořák'tan farklıdır (Riley, Smith, 2016).



Şekil 140: Leoš Janáček 1906 yılında Slovakya Sınırdaki Strání Köyünde Halk Müziği Derleme Çalışmaları Yaparken

Planet Hugill. 2019. Learning about Czech music: talks and lectures from U3A, and Divas and Scholars. <http://www.planethugill.com/2019/10/learning-about-czech-music-talks-and.html> [11.03.2020]

Janáček, farklı durumlarda çok çeşitli insanlara dair gözlemlerinden yaklaşık bin konuşma melodisini not etmiştir. Araştırdığı ve çalıştığı konuşma melodileri, vokal çizgiye ve vokal stilizasyona uyarlamada tamamen yeni bir yaklaşım göstermiştir (Zezelj Gualdi, 2006). Halk müziği ve dilinin karakteristik ritimlerini, opera eserlerinde kullanmıştır. Moravya halk ezgilerini en belirgin olarak *Jenufa* ve *Ölüler*

Evinden isimli operalarında kullandığı görülmektedir. Bu yaklaşım üzerinden kendi kompozisyon stilini geliştiren besteci, konuşma dilinin ritimsel ve ezgisel yapısını yöntem olarak benimsemiştir.

“Bohemya’nın Musorgski’si” diye anılan Leoš Janáček’e (1854-1928) bu yakıştırma, Janáček’in de Musorgski gibi, operalarında ve şarkılarında konuşmanın melodik ve ritmik çizgilerini müziğin bir ögesi olarak kullandığı için uygun görülmüştür (Mimaroglu, 2006, 109).

Bartók’ta olduğu gibi, Janacek’in halk materyallerini ve konuşma örneklerini belgelemeye yönelmesi, ilerici bir kozmopolit kentsel kültüre karşı korunmuş bir kırsal geleneğin iddiasını temsil etmektedir. Ona göre taşra teşkilatında sürdürülen geçmiş, modernliğin anahtarıdır (Botstein, 2003).

Janáček, Alman karşıtı politik görüşleri sonucunda bir Pan-Slavist olarak görüş bildirmiştir. Yeni kurulan Çekoslovakya devletiyle birlikte ise besteci, Çek ordusu için bestelediği *Taras Bulba* isimli eseriyle, artık bu görüşlerinden farklı olarak katı bir Çek milliyetçisi olduğunu göstermiştir.



Şekil 141: Moravya ve Silezya’daki Halk Şarkıları Derleme Çalışmalarında Fonograf Kullanımı

Kovaříková, Kateřina. 2017. Po stopách sběratelů lidových písní XI. <https://hudba.proglas.cz/folklor/folklorni-okenko/po-stopach-sberatelu-lidovych-pisni-xi/> [13.03.2020]

Bestecinin yaşadığı dönem içinde eserlerinin sahnelenmesi veya icra edilmesi konusunda sıkıntı yaşadığı anlaşılmaktadır. Eserlerin yenilikçi çevrelerce benimsenerek zaman içinde değer gördüğü görülmektedir.

“Janáček, büyük yapıtlarını kabul ettirmek için mücadele etmek zorunda kalmıştır; bu yapıtları bugün hala yeteri kadar çalınmamaktadır. *Jenufa* operası (1894-1903), Prag’da 1916’ya gelinceye kadar sahnelenmemiştir. Almanya’da çok büyük saygıyla karşılanmış ve New York’ta 1924-1925’te Metropolitan Opera Kumpanyası tarafından sahnelenmiştir. Son operası, Dostoyevski’nin romanından bestelediği *Z mrtvého domu* (1928; Ölülerin Evinden Anılar) 1930’da Brno’da ve 1931’de Hitler’in iktidara gelmesinden önce yeni müziğe ilgi duyan etkin merkezlerden biri olan Berlin’de sahnelenmiştir” (Finkelstein, 1995, 347).

Sonunda, 1926 yılında *Jenufa*’nın Prag’daki temsilinden sonra Janáček, Çek izleyicisi tarafından benimsenmeye başlar. Aynı yıl içinde Prag’da bir profesörlük görevine kavuşur. Uluslararası önemi, ölümünden sonra anlaşılmış ve yapıtları plağa alındıkça, değeri günden güne artan bestecilerden biri olmuştur (İlyasoğlu, 2009, 183). Janáček’in kendini bulması yavaş olmuş; yedi operası, iki yaylı çalgılar dördlüsü ve *Glagolskamse* (Glagolitik Missa ya da Slavonik Missa) ve bir Keman Sonatı da içinde olmak üzere başlıca yapıtları 20. yüzyıl içine rastlamıştır (Finkelstein, 1995, 346-347).

4.3.3.1. Keman Sonatı - Sonáta pro housle a klavír, JW VII/7

Leoš Janáček’in, Keman Sonatı eserini 1914 yılının yaz aylarında bestelediği bilinmektedir. Eserin yazım sürecinde bestecinin, Birinci Dünya Savaşı’nın başladığını ve Rus ordusunun Moravya bölgesine girmek için beklediğini belirttiği bilinmektedir.

Birinci Dünya Savaşı’nın ilk günlerinde Macaristan, bölgedeki Avusturya hakimiyetinin sona ermesini müjdeleyen Rus ordusu tarafından işgal edilmiştir. Bu olay, Janáček’e göre kendisine Keman Sonatı için yaratıcı kıvılcım sağlamıştır (Machado, 2017).

Bestecinin 1880’de Leipzig Konservatuari’nda ve daha sonra Viyana’daki öğrencilik yıllarında keman sonatı çalışmaları yaptığı bilinmektedir. Viyana Konservatuari’nin açmış olduğu beste yarışmasına bir keman sonatıyla katılmış ama eser yarışmada başarı gösterememiştir. Bestecinin bu çalışmaları günümüzde kayıptır.

Sonata’nın besteleniş sürecinin 1914 yılında başladığı bilinse de, eserin ikinci bölümünde yer alan “Ballada” kısmının bir yıl öncesinde yazıldığı ve 1915 yılında ayrı bir parça olarak yayımlandığı bilinmektedir. Bununla birlikte bestecinin bu bölümü ne zaman bestelediği ile ilgili farklı değerlendirmeler mevcuttur.

“Ballada’nın bestecinin kayıp sonatlarından ikincisinden alındığı öne sürülmekle birlikte, karakter olarak bu bölüm, sonata’nın geri kalanından bir şekilde “erken” olsa da, bundan başka bir kanıt olmaması ve Janáček’in bu kadar erken bir tarihte müziğinde imkansız olacak birçok özelliği eklemesi bakımından mantıklı görünmemektedir” (Machado, 2017).

Eserin son halinin 1916 ile 1922 yılları arasında tekrar gözden geçirilip düzenlenmesinden ve yeni yazılan bir final bölümünün esere eklenmesinden sonra oluştuğu bilinmektedir. Bütün bölümlerin tekrar gözden geçirildiği bu revizyon çalışmasında, yapılan değişikliklerde sadece birinci bölüm etkilenmeden yerini korumuştur.

Eserin prömiyeri 24 Nisan 1922’de Brno’daki Uygulamalı Sanatlar Müzesi’nde, Genç Besteciler Kulübü⁷³ tarafından düzenlenen “Yeni Moravya Müziği” konserinde, Janáček’in öğrencisi Jaroslav Kvapil’in piyano eşliğinde keman sanatçısı František Kudláček tarafından yapılmıştır.

Janáček’in Keman Sonatı eseri dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler birinci bölüm “Con moto”, ikinci bölüm “Ballada”, üçüncü bölüm “Allegretto” ve dördüncü bölüm “Adagio” olarak isimlendirilmiştir. Tonal olarak bölümler; re bemol minör, Mi Majör, mi bemol minör ve sol diyez minör olarak belirlenmiştir.

Con moto olarak belirtilen ilk bölümde piyanonun, özellikle keman ile birlikte forte seslendirdiği bölümlerde, Çek halk müziğinde önemli bir çalgı olan Cimbalom icra stilinde bir eşlik yaptığı görülmektedir. Rapsodik bir bölüm olarak nitelendirilen bu bölümün Janáček’in *Káťa Kabanová* isimli operadan bir sahneden esinlendiği değerlendirilmektedir. Moravya halk müziğinde görülen bir özellik olarak 3 ölçülük ezgi cümlesi yapısı, eserin başlangıcında bulunmaktadır. Ezgi içindeki tonal değişim ile birlikte kullanılan altere seslerle dizinin 3. ve 7. seslerinin pesleştirilmesiyle eksen sesin reb yerine mi b sese kaydığı görülmektedir. Ezginin başlangıcındaki motifin *lidyen* modunda olduğu görülmekle birlikte sonrasında *doryen* moduna geçki yapılmıştır. Moravya halk müziğinde birçok ezginin *lidyen* modundaki sesleri içerdiği bilinmektedir. Janáček’in en çok kullandığı mod olarak bilien bu mod, eserin başlangıcında kendini göstermektedir.

⁷³ Genç Moravyalı Besteciler Kulübü, Vladimír Helfert, Vilém Petrželka ve Václav Kaprál’ın girişimiyle Brno’da kurulmuş; adını üç yıl sonra Moravyalı Besteciler Kulübü olarak değiştirmiştir. Leoš Janáček bu kulübün ilk başkanı olarak seçilmiştir.



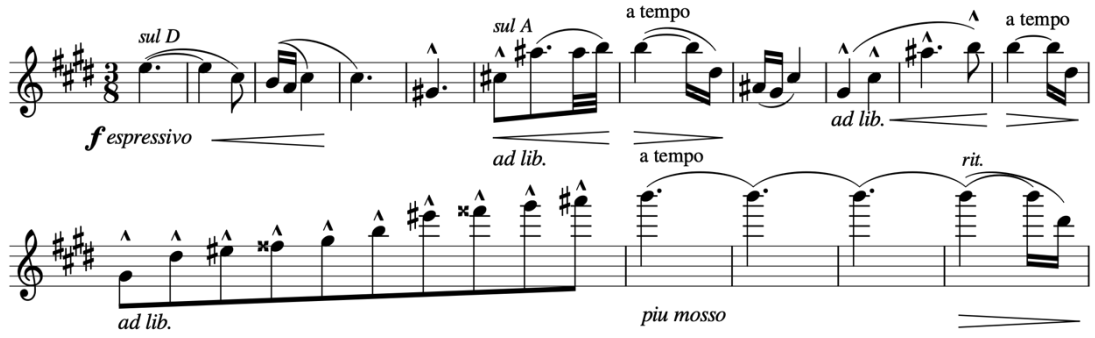
Şekil 142: Janáček Keman Sonatı I. Bölüm Ezgi Örneği

Daha önce yayımlandığı bilinen *Ballada* bölümünün sonatın diğer bölümlerinden daha önce bestelendiği düşünüldüğünde, diğer bölümlerden karakteristik bakımdan daha farklı olduğu değerlendirilmektedir. Bölümle ilgili bestecinin kayıp sonatlarından birinin ikinci bölümü olduğu ve *Beskydy* bölgesi müziklerini çağrıştırdığıyla ilgili değerlendirmeler yapılmaktadır. Bölümün başlangıcındaki ezgi değerlendirildiğinde eksik ölçüyle başlayan temada senkop yapılar oluşturulduğu görülmektedir. Tonal bakımdan değişimlerin görüldüğü ezgide ayrıca 3 ölçülük ezgi cümlesi yapıları *legato* seslerle birbirine bağlanmaktadır. Bu bölümde de ilk bölümde olduğu gibi la eksenindeki *lidyen* modu kullanılmıştır.



Şekil 143: Janáček Keman Sonatı II. Bölüm Ezgi Örneği

Bölüm içindeki *ad libitum* ifadesiyle birlikte uzun seslerin kullanılmasıyla, birçok halk müziğinde çeşitli biçimlerde yer alan ritmik bağımsızlık unsuru sağlanmıştır. İcracının yorumlama konusunda özgür bırakılmasıyla bir çeşit ritmik doğaçlama uygulandığı değerlendirilmektedir.



Şekil 144: Janáček Keman Sonatı II. Bölüm Ezgi Örneği II

Eserin 3. bölümü olan *Allegretto* bölümündeki ezginin, *Káťa Kabanová* operasındaki bir temadan alındığı bilinmektedir. Bölümdeki halk ezgisi benzeri pentatonik ezgi piyano üzerinden verilmekte daha sonrasında ise bu ezgi *pizzicato* olarak keman da tekrarlanmaktadır. Buradaki ezgide eşit ritmik değerdeki sekizlik seslerin ardıl kullanılmasıyla oluşturulan ezgi biçimi (*Polka* benzeri) görülmektedir. Ayrıca ezgideki aralık geçişinin yukarı yönlü tam dörtlü olması da Çek halk müziği karakteristik özelliklerinden biridir.



Şekil 145: Janáček Keman Sonatı III. Bölüm Ezgi Örneği

Daha önceki versiyonundan farklı olarak eser, diğer birçok sonattaki gibi hızlı tempolu bir bölümle sona ermek yerine *Adagio* olarak belirtilen bir bölümle son bulmaktadır. Yapılan birçok değerlendirmede bu bölümün yaklaşmakta olan Rus ordusunu tasvir ettiği belirtilmektedir. Bu bölümün başlangıcındaki keman partisinde bu sebepten ötürü *feroce*⁷⁴ ibaresi konulduğu düşünülmektedir. Çeşitli tempo geçişlerinin bulunduğu bu bölümde piyano partisinin gittikçe hızlandığı kısımlarda keman partisinden tekrar tempoyu yavaşlattığı görülmektedir. *Maestoso* temposuna geçiş yapılan bölüm sonunda tekrar *Adagio* temposuna dönülmesiyle eser son bulmaktadır. Bu bölümde besteci modal bakımdan *lidyan* modunu kullanmıştır.

⁷⁴ Vahşi, acımasız bir deyişle anlamına gelmektedir.



Şekil 146: Janáček Keman Sonatı IV. Bölüm Ezgi Örneği

Janáček, eserdeki kullandığı temalar vasıtasıyla yaşanan dönemi tasvir etme yoluna gitmiştir. Bestecinin kullandığı materyali karakterize etme stili halk müzikle ilgilenmiş diğer bestecilerden çok farklı olduğundan halk müziği elementleri eserlerin yapısında daha örtülü biçimde yer almaktadır.

“Janáček’in ilgi çeken kompozisyon dili, bu sonatın ilk bölümünün üç ölçütlük girişinin melodik ve armonik yapısının ilk açılışında ortaya çıkmaktadır. Birçok teorist, solo kemanın yükselen başlangıcının özellikle önemli olduğunu ileri sürmüştür. Ladislav Prick, bu girişi Valachia’dan eşiksiz bir halk şarkısının biçimlendirilmiş bir versiyonu olan *Halekacka* (çağrı şarkısı) ile ilişkilendirmiştir” (Zezelj Gualdi, 2006).

İncelenen eserde yer alan üç sesli motifler, kısa ve tekrarlayan temalar, modal armoni, ostinato eşliğin yapısal bakımdan Cimbalom çalgısına öykünme durumu, ritmik doğaçlama unsuru bakımından ad libitum kullanımı gibi durumlar göz önüne alındığında Janáček’in Çek halk müziğini özellikle de Moravya bölgesi ezgisel yapı örneklerini bu eserinde kullandığı değerlendirilmektedir.

Janáček’in Keman Sonatı eserinde Çigan müziğinden etkilendiği düşünülmektedir. Eserin başlangıcındaki keman solo girişi ve ad libitum bölümleri gibi unsurlardan yola çıkılarak yapılan değerlendirmeler, genel itibariyle 20. yüzyıl keman edebiyatı göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde bu romantik dönem içinde bestelenen bu stildeki eserlerden ayrıştığı görülmektedir.

4.4. Polonya Müziği

Polonyalılar tarih boyunca çeşitli devletlerin egemenliği altında yönetilmek durumunda kalsalar da, kültürlerini korumaya çalışarak geleneksel değerlerini gelecek kuşaklara aktarmıştır. Slav ailesinden gelen dilleri Lehçe dolayısıyla Leh olarak da isimlendirilen Polonyalılar, 18. yüzyıla kadar egemen devletler arasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Lehler (en önemlisi), Vistüller, Silezyalılar, Mazovyalılar ve Pomeranyalılar olmak üzere beş ana Slav kabilesi bölgeyi doldurmuştur. 10. yüzyılın sonunda Çek misyonerlerinin yardımıyla Latin Hıristiyanlığı kabul edilmiştir. 1138’den 1314’e

kadar merkezi otoritenin olmaması, modern Polonya'nın bölgesel çeşitliliğine katkıda bulunmuştur (Dahlig, 2000).

Orta Çağ sonlarından 1772'deki ilk bölüşülmesine kadar, Dünya'nın büyük devletleri arasındadır. XVII. asrın son yıllarına kadar da Avrupa'da Rusya'dan daha ehemmiyetli ve güçlü bir devlet olarak sayılmaktadır (Öztuna, 1996, 147).

Daha sonrasında başka devletlerin hüküm sürdüğü Polonya topraklarında 19. yüzyılda çeşitli zamanlarda ihtilaller yaşanmıştır. Merkezi yönetim, yaşanan bu isyanlara tepkisini giderek yükseltmiştir. Bu nedenle halkın, kendi dili ve kültürünü yaşama konusunda sıkıntı yaşadığı, sonuç olarak da birçok Polonyalı'nın, çeşitli ülkelere sığınmak zorunda kaldığı bilinmektedir. Ülkenin müzik alanında yetiştirmiş olduğu en önemli müzik insanı olarak bilinen Fryderyk Franciszek Chopin de bu şartlar altında ülkesinden ayrılıp Paris'e yerleşmiştir.

1846'da Krakovi Cumhuriyeti de Avusturya tarafından ilhak edilmiştir. 1848 ihtilali büyük olmuş ve pek çok tanınmış Leh mülteci, Macar mültecilerle beraber Türkiye'ye sığınmıştır (Öztuna, 1996). 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, merkezi yönetimin yaşanan isyanlar sonucunda halka bazı özgürlükler tanıdığı görülmektedir. 1861'deki ihtilalin sonucu olarak derebeylik köleliği olan serfliğin Polonya topraklarında kaldırıldığı ve ayrıca Almanca'nın yanında Lehçe'nin de resmi dil olarak kabul edildiği bilinmektedir.

I.Dünya Savaşı'na kadar 1886 ve 1904 yıllarında tekrar isyanlar yaşanmıştır. Savaş sırasında Alman ordusu bölgeyi işgal etmiştir. 1918 yılında ise Polonya bağımsız bir devlet olarak tanınmıştır. Polonyalı lider Roman Dmowski öncülüğünde savaş sırasında kurulan Polonya Ulusal Komitesi vasıtasıyla çeşitli temaslarda bulunulmuştur. Sonradan Başbakanlık görevini de üstlenecek olan ünlü piyanist Ignacy Paderewski de bu girişimlerde önemli rol oynamıştır.

Ignacy Paderewski, bestekar, bilhassa musiki tarihinin en büyük birkaç piyano virtüözünden biridir. 1919'da başbakan ve dış işleri bakanı olmuş, Versailles Muahadesi'ne Polonya namına imza koymuş, 1922'de ise politikadan çekilmiştir (Öztuna, 1996, 169).

“Piyaniist Ignacy Paderewski, çok büyük bir Polonyalı göçmen nüfusun bulunduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde Başkan Woodrow Wilson'ın dikkatini Polonya sorununa çekmiştir. Wilson nihayetinde on dört noktada denize erişimi olan bağımsız bir Polonya talebini dile getirmiştir. İtilaf hükümetleri sonunda Polonya'yı 1918 yazında müttefik bir savaşçı güç ilan etmiştir” (Tucker, Roberts, 2006, 1453).

Savaşın ardından Polonya'nın güneyinde yer alan topraklar Ukrayna ile savaş nedeni olmuş, yaşanan gelişmelerden sonra ülkenin sınırları 1923 yılında düzenlenmiştir. Günümüzde Ukrayna sınırları içinde yer alan Lviv kentindeki Lychakiv Mezarlığında halen Polonyalı insanların mezarları bulunmakta, ayrıca Ukrayna-Polonya Savaşı'nda ölen Polonyalılar için de *Cmentarz Orląt Lwowskich* isimli bir bölüm yer almaktadır.

Polonya, yüzyılı aşkın bir zaman dilimi içinde ülke toprakları çeşitli egemen güçler tarafından işgal altında bulunmasına karşın, bilim, sanat ve kültür faaliyetleri bakımından zengin bir ülke olmuştur.

“Ülke Geç Aydınlanma Çağı'nın etkilerini yaşamaktaydı. Rus politikası fazla baskıcı değil, ekonomik şartlar da sabitti. Stanisław Staszic (1755-1826) tarafından 1810'da kurulan 'Varşova Öğrenme Arkadaşları Topluluğu' sanatın ve bilimin gelişmesinde, yayılmasında büyük rol oynadı. Polonya karşıtı baskıcı güçlere direnebilmek için kullanılacak en etkili silah, insanların nasyonal (ulusal) kimlik algısını geliştirmektir. Sanat, bu algıyı canlandırmak için çok önemli bir rol oynamaktaydı ve bağımsızlığın tekrar kazanılacağı inancını alevlendirmek, ulusal bilinci uyandırmak için neredeyse vatani bir görev haline gelmişti. Romantik Dönem diye adlandırılan 19. yüzyılın ilk yarısında ve 1830-1831 Kasım Ayaklanması'nın ardından bu görev, edebiyatta muazzam bir şekilde yerine getirildi. Ulusal bilinç ve hislerini coşkuyla aktaran üç şair; Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849), ve Zygmunt Krasiński (1812-1859), dönemin kahramanları olarak tanındılar” (Yazgan, 2015).

Rusça'nın resmi dil ilan edilmesinden sonra her anlamda baskı altına giren halk, çeşitli biçimlerde kendi kültürünü korumaya ve aktarmaya yönelmiş, kurdukları gizli örgütler vasıtasıyla eğitim ve kültür faaliyetlerini sürdürmeye çalışmıştır. Bu anlamda Polonya'dan gitmek zorunda kalan sanatçılar ve yazarlar ülkelerinin bağımsızlığı ve kültürlerinin aktarılması için eserler üreterek destek vermiş, dönem içinde içerik olarak bu temaları barındıran birçok eser basılmıştır.

“Genç Polonya hareketi, modernite olarak bilinen genel bir Avrupa trendinin bir parçası olmuş ve adını “Genç İskandinavya”, “Genç Almanya” ve “Genç Belçika” gibi diğer “genç” edebi hareketlerden almıştır. “Genç Polonyalı” sanatçılar, pozitivism ve gerçekçilik fikirlerini beğenmemiş, burjuva değerlerini ve yaşam biçimlerini hor görmüş ve estetik, çöküş, sezgi ve doğanın yaşamsal güçlerinin hayranlığına yönelmiştir. “Genç Polonya” dönemi de sanatın hızla yeniden canlanmasına yol açmıştır” (Lerski, Wrobel, Kozicki, 1998, 672).

Młoda Polska olarak adlandırılan Genç Polonya hareketi, 1890-1918 yıllarında Polonya edebiyatı ve sanatında etkin bir akım olarak görülmüştür. Dönem içinde birçok sanatçı ve yazarı etkilemiş olan bu akım, kültürel anlamda birçok eserin ortaya çıkmasını sağlayan bir yaklaşım olarak Polonya topraklarında rağbet görmüştür. Akıma dahil olan şairlerden biri olan Kazimierz Przerwa-Tetmajer Polonya'nın güneyindeki Tatra Dağlarını ve kültürünü betimleyen eserler yazmıştır. Eserleri arasında 1941'de yayımlanan Tatra Masalları'nda bölgedeki efsaneler anlatılmıştır.

Polonya müzik tarihi, komşu Bohemya üzerinden Roma'dan Polonya'ya ulaşan Latin Kilisesi'nin ayinleriyle başlamaktadır. Bogurodzica (Tanrının Annesi), Lehçe'de nota

altına alınan en eski ilahi olarak; 15. yüzyıldan kalma kaynaklarda yer alırken, ilahinin kendisinin 13. yüzyılda oluştuğu söylenmektedir (Harley, 1997).

Resmi din olarak Hristiyanlığın benimsendiği zaman öncesinde, bölgede sözlü müzik kültürünün varlığına dair bulgular olduğu bilinmekle birlikte, komşu bölgelerdeki gibi Hristiyanlığın kabul edilişiyle, Gregoryan ilahilerin müzik kültüründe yer edindiği değerlendirilmektedir.

Hristiyanlık Polonya'ya geldiğinde, Gregoryen ilahisi ve Neumatic⁷⁵ kilise müziği halk müziğiyle çarpışmıştır. Bu kültürel savaş, Polonya'da müziğin gelişmesini engellemiş ve Polonya müziği, Rönesans'a kadar gerçekten adım atmamıştır (Lord, 2008, 132-133). Rönesans Çağında Krakov, Polonya'nın ana müzik merkezi haline gelmiş. Ülkede nota basımına ve enstrüman yapımına başlanması müziğin gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Yazgan, 2015).

Çeşitli etnik kökenlerin kaynaştığı bir bölge olarak Polonya'da Lublin Antlaşması⁷⁶ sonrasında Polonya ve Litvanya birleşmiş, buna bağlı olarak da çok parçalı bir kültür yapısı ortaya çıkmıştır. Katolik, Ortodoks, Protestan, Yahudi ve Müslüman olmak üzere farklı dinlere mensup insanların bir arada yaşaması sonucu müzikal yaşamın bu dönem içinde zenginleştiği değerlendirilmektedir.

“16. ve 17. yüzyıllar, ekonomik refah ve barış dönemleri, tüm sanatların yetiştirilmesi ve ilerlemesi için ideal koşullar yaratmıştır. Seküler ve dinî müziğin çeşitli biçimleri gelişmiş; Macaristan, İtalya, Fransa ve Almanya'dan müzisyenler Kraliyet saraylarında, aristokrasinin şapellerinde ve kilisede istihdam edilmiştir. Bu dönemde Polonya Sanat Müziği, vokal polifoni biçimleri (koro müziği), saray için danslar ve çeşitli şarkılar ile şekillenmiş ve gelişmiştir” (Harley, 1997).

1795 ile 1918 yılları arasında Rusya, Avusturya ve Prusya arasında bölüşülen Polonya, siyasi olarak varlığını yitirmiş ve bu durum çeşitli biçimlerde müzik hayatını etkilese de, Polonyalı besteciler çeşitli formlarda eser üretmeye devam etmiştir.

“Fryderyk Chopin (1810–1848), ana vatani Polonya'nın dans formlarının ritmik dokularını mazurkalarında, noktürmlerinde, valslerinde v.b. kullanmıştır. 1830 Kasım Ayaklanması'nın ardından bestelediği İhtilal Etüdü Op. 10 No.12, vatansever duyguların yansıması olmuştur. Besteci Stanisław Moniuszko (1819–1872) da folklor öğeleri ve Mickiewicz, Władysław Syrokomla (1823-1862) gibi Polonyalı şairlerin dizelerini içeren şarkılar yazmıştır” (Yazgan, 2015).

“19. yüzyıl boyunca, en büyük Polonyalı besteci Fryderyk Chopin, ulusal bir direniş sembolü ve kültürel kimlik kaynağı olmuştur. Chopin'in müziği ve sanatı, daha sonraki Karol Szymanowski (1882-1937) gibi, halk müziği ve şarkılardan türetilen ayrı bir ulusal tarz yaratmaya ve sürdürmeye çalışan art arda gelen müzisyenler için bir model sağlamıştır” (Harley, 1997).

⁷⁵ Her hecenin iki ila dört nota ile söylendiği bir kilise müziği formudur. Bu formda şarkı bestelenirken, her hece için seslendirilecek notaları belirtmek için "neume" adı verilen bir sembol kullanılır. Paleografik notasyonla ilgili önemli bilgileri içermesi bakımından, bkz. Rankin, 2018.

⁷⁶ Polonya'yu geçmişten günümüze incelemesi bakımından, bkz. Davies, 2001.

Chopin, köylü Mazurka'yı Polonya'nın özgün ulusal dansı olarak yüceltmış, hatta Polonya'yı bile geçmiş, Polonya aristokrasisinin balo salonu dansı olarak Avrupa'nın her yerinden besteciler tarafından kullanılarak 18. yüzyıl enstrümantal müziğinin temelini oluşturmuştur (Riley, Smith, 2016, 55). Polonya'nın dışında da, Polonya folkloru'nun bestecileri etkilediği görülmektedir. Özellikle Mazurka besteciler tarafından en çok kullanılan danstır. Bu besteciler arasında; Skriabin, Çaykovski, Balakirev (1837-1910), Borodin (1833-1887), Dvorak (1841-1904), Debussy ve Ravel (1875-1937) yer almaktadır (Yazgan, 2015).

Chopin'den sonrası dönem içinde zamanın popüler stilistik eğilimlerin Polonya'da da etkin olduğu görülmektedir. Bu dönemde Polonyalı bestecilerden Mieczysław Karłowicz 1904 ile 1909 yılları arasında bestelemiş olduğu senfonik şiirlerle ön plana çıkmaktadır.

Mieczysław Karłowicz (1876-1909) özellikle yazdığı 6 senfonik şiiriyle, Polonya müziğinde Chopin ve Szymanowski arasında yaşamış en önemli isim olmuştur. Ancak modern Polonya müziğinin en önemli ismi, müziğinde Skriabin'in (1872-1915) Mistisizmi ile Debussy'nin (1862-1918) Empresyonizmi'ni, Polonya folklor öğeleri ile harmanlayan Szymanowski'dir (Yazgan, 2015).

Polonya, müzik alanında yetiştirmiş olduğu birçok ünlü bestecinin yanında, yaşadıkları zaman içinde popülerlik kazanmış birçok müzisyen yetiştirmiştir. Witold Lutosławski , Krzysztof Penderecki , Karol Szymanowski ve Henryk Górecki modern müziğe yön veren besteciler olarak Polonya müziğinde iz bırakmış, Arthur Rubinstein, Ignacy Jan Paderewski, Henryk Szeryng, Bronisław Huberman, Ida Haendel, ve Krystian Zimerman gibi müzisyenler dünyanın seçkin müzik sahnelerinde boy göstermiştir. Polonyalı birçok besteci halk müziği materyallerini eserlerinde kullanmış, ya da onlardan ilham alarak eser üretmiştir.

20. yüzyıl içinde önde gelen Polonya'lı besteci Witold Roman Lutosławski, halk ezgileri üzerine çalışmaları olan bestecilerden biridir. Çeşitli bestecilik tekniklerini eserlerinde kullanan besteci, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan dönem içinde halk ezgilerinin ve halk müziği temalarının müzik eğitiminde kullanılmasıyla ilgili yapmış olduğu çalışmalarla da Polonya halk müziğine katkıda bulunmuştur.

Bestecinin halk müziklerine ilgisinin bir yansıması olan piyano için bestelediği küçük parçalar arasında en önemlisi, müzik yayınevi *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*

(PWM) tarafından yaptırılan piyano soloları için W24 *Melodie Ludowe* (1945) yer almaktadır. *Rzeszów* bölgesindeki *Machów*'dan edindiği ezgilerini kullandığı ve Oda müziği topluluğu için yazdığı W32 *Mala suita* (1950), Silesia ve Kashubia bölgelerinin halk ezgilerini kullandığı ve Oda müziği topluluğu için yazdığı W53 *Dziesięć tarców polskich* (1953), Orkestra için W65 *Dmuchawce* (1954), Oskar Kolberg'den edindiği halk ezgilerini kullandığı W66 Orkestra için Konçerto (1954) çalışmalarında besteci halk müziği elementlerini kullanmıştır.

Lutosławski halk müziğini bestelerinde kullanmaya başlama süreciyle birlikte, süreç sonunda bestecilik tekniğini çeşitli kompozisyonel materyalle geliştirdiğini açıklamaktadır.

“Açıkçası, konser eserleri yazmaya hemen başlayamadım, bu yüzden fonksiyonel müziğe yöneldim. Çocuklar için müzik, kolay piyano parçaları ve küçük topluluklar için eserler besteledim. Zevkle yaptım, çünkü Polonya savaştan sonra harap oldu ve bu eğitim müziği gerekiyordu. Sonunda, fonksiyonel müziği halk müziği unsurları ile ve bazen de nontonal kontrpuanlar ve armonilerle birleştiren bir tarz geliştirdim” (Huscher, 2009).

“Savaştan önce halk temaları üzerine yazmaya başlamıştım. Söz konusu işi hiç bitirmedim, ama en azından başladım. Savaştan sonra bitirdiğim ilk iş, işgal sırasında yazdığım ve 1947'de bitirdiğim ilk Senfoni'yi tamamlamadan önce bile, halk teması üzerine bir çalışma oldu. Bu, herhangi bir sosyalist realizmden önceydi. Bu çalışma, daha sonra PWM'nin (Polonya Müzik Yayıncıları) yöneticisi Tadeusz Ochlewski'nin ortaya çıkmasıyla oluştu. Müzik okulları için kolay piyano parçaları için teklif etti. Bunlar halk müziği temalarında ezgilerdi. Özellikle halk temalarında olmalarını istedi çünkü okullarda Polonya repertuarını ilave etmek arzusu vardı. Ve kuşkusuz, Polonyalılığın bu kadar belirgin olması, çünkü mesele, eğitimde bu tür bir Polonya repertuarının mevcut olmamasıydı. (...) Mesele onlara Polonyalı bir şey vermektir; Ochlewski'nin fikri buydu. Folklorla olan ilgim buradan geldi” (Bedkowski, Hrabia, 2001, 4).

Yeni Polonya Ekolünün, Wojciech Kilar, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki ile birlikte en önemli temsilcilerinden biri olan Henryk Mikołaj Górecki, en önemli eseri olarak görülen 3. Senfonisi ile (Kederli Şarkıların Senfonisi) halk müziği materyali olan ağıt biçimini bestesinde kullanmıştır.

“Berlin'e gitmeden birkaç ay önce Górecki, Polonyalı folklorist Dr. Adolf Dygacz'a koleksiyonunda özellikle ilginç eski melodileri olup olmadığını sormuş, Dygacz, biri Opole kasabası çevresindeki bölgeden bir halk müziği olan Silesia'dan Katowice'nin kuzey batısında dört şarkıyla karşılık vermiştir. ‘Kajze mi sie podziół mój synocek miły’ (Nereye gitti, sevgili küçük oğlum) bir annenin bir ayaklanma sırasında öldürülen oğlu için yasını anlatmaktadır. Ezgi, 19. yüzyıl olmasına rağmen, metin neredeyse kesinlikle 1919-21'deki Almanlara karşı üç Silezya Ayaklanması döneminden kalmadır. Bu şarkıdan Op. 36, 1976'da soprano solo ve orkestra için Üçüncü Senfoninin, ‘Symfonia pieśni załosnych’ (Kederli Şarkılar Senfonisi) yolculuğu başlamıştır” (Thomas, 1997, 81).

Kompozisyon tarzı 1963'te basit parçalar yazması istendiğinde değişmiş ve orkestra için üç eski stil parçası yaratmıştır. Halk şarkıları, ortaçağ müziği ve Roma Katolik inancıyla, trajik temalara dayanan ve çok yavaş tempolara dökülen daha sonraki çalışmalarını şekillendirmiştir (Litweiler, 2009).

Górecki koro için bestelediği, beş popüler halk şarkısı Op. 45 *Wieczor ciemny sie uniza* (1981), Op. 46 *Wislo Moja, Wislo Szara* (1981), yedi halk şarkısı Op. 50 *Ach, mój wianku lewandowy* (1984) ve beş halk şarkısı Op. 51 *Dzie chmura, pada deszcz* (1984) eserlerinde halk müziği ezgilerini kullanmıştır.

Polonyalı besteci Krzysztof Penderecki, gerek bir besteci olarak benimsediği stili, gerekse de bir teorisyen olarak ses niteliği ve sınırları ile ilgili geliştirmiş olduğu yaklaşımlarla ön plana çıkmaktadır. Besteci daha çok kutsal temalarla birlikte toplumu etkileyen çeşitli olayları bestelerinde kullanmıştır. Bu sebeplerden ötürü de diğer bestecilerden ayrı bir yol benimsediği değerlendirilebilmektedir.

Geleneksel çalgıların sınırlarını zorlayan, insan sesinin varabileceği en tiz noktadan en pes noktaya dek tüm olanaklarını araştıran, eşliksiz koro kullanarak bir senfoni topluluğunun yoğunluğunu verebilen bir sanatçıdır. Ses üstüne uzmanlaşan besteci, yeni ses efektlerini yansıtmak için yeni bir notalama sistemi geliştirmiştir (İlyasoğlu, 2009).

Çağdaş müzik içinde Minimal müzikle halk müziği stilini kaynaştırması bakımından besteci ve piyanist Zygmunt Krauze, bestelemiş olduğu *Koncert skrzypcowy*⁷⁷ (1980), 5 keman 3 Viyola ve 2 Viyolonsel için bestelemiş olduğu *Aus aller Welt stammende* (1973), Senfonik Orkestra için yaptığı *Folk Music* (1972), Piyanos için bestelediği *Sześć Melodii Ludowych*, Polonya halk müziği çalgılarının bulunduğu topluluk için yazılan *Idyll* (1974) ve *Idyll 2* (2015) isimli yapıtlarında halk müziğinin karakteristik özellikleriyle birlikte, çalgı kullanım tekniklerini kullanarak modern müzik üzerinden halk müziği çağrışımında bulunmaktadır. Besteci ayrıca diğer ülkelerin halk müzikleriyle de ilgilenmekte ve müziğine yansıtmaktadır.

“Yaklaşık olarak 1971’den sonra halk müziğine giderek daha fazla ilgi duymaya başladım. 1972’de halk enstrümanları toplamaya başladım. Şu anda 30’dan fazla çalgı var. Aralarında *Hurdygurdy*, *Dudy*, halk kemanları, ziller, düdükler vb. Hepsi Polonyalı ve Polonyalı halk sanatçıları tarafından özellikle bizim için yapıldı. Bazı enstrümanlar oldukça nadirdir: Örneğin, *Hurdygurdy*, Zywiec’teki yaşlı bir adam tarafından yapılmıştır. Bu çalgının nasıl yapılabileceğini halen sadece bu kişi bilmektedir. Bu enstrümanlar için doğanın seslerinden alınmış, kaydedilmiş bir kasetin kullanıldığı bir parça yazdım” (Montague, 1978).

Özellikle yapmış olduğu film müzikleriyle ön plana çıkan Polonyalı besteci Wojciech Kilar, Francis Ford Coppola’nın *Dracula* (1992), Jane Campion’un *The Portrait of a Lady* (1996) ve Roman Polanski’nin yönettiği üç filmi *Death and the Maiden* (1994), *The Ninth Gate* (1999) ve *The Pianist* (2002) filmlerinin müziğini bestelemiştir. Kilar

⁷⁷ Keman Konçertosu.

halk müziği elementlerini, *Choralvorspiel na orkiestrę kameralną* (1988), Tatra bölgesinin halk kültüründen etkilenerak yazdığı Senfonik şiiri *Kościelec* (1976) ile dört obua ve yaylı çalgılar orkestrası için bestelediği *Przygrywka i kolęda* (1972) isimli yapıtlarında kullanmıştır.

Halk müziği öğelerini bestelerinde kullanan bir diğer Polonyalı besteci Witold Szalonek olmuştur. Górecki gibi Silezyalı köklerine bağlı kalan besteci, soprano ve koro için bestelediği *Silesian Folk Ballad* (1953) ve piyano eşlikli iki halk şarkısı (1953) isimli eserlerinde halk müziğini kullanmıştır.

4.4.1. Polonya Halk Müziği

Polonya yakın tarihinde başka devletlerin hakimiyeti altında olmasından kaynaklı olarak farklı halklarla kaynaşmış olması bakımından, ülkenin çeşitli bölgelerinde farklı kültürel özellikler gözlenebilmektedir. Bunun yanında halen bazı bölgelerinde yerleşik kültürel etkiler muhafaza edilmiştir.

Polonya'nın tarihi ve coğrafyası, üçü Slav kabile isimlerini muhafaza eden beş önemli kültürel ve müzikal bölgede: kuzeyde *Pomorze* (Pommern), merkezde ve kuzeydoğusunda *Mazowsze* (Mazovia), *Malopolska* (Küçük Polonya) güneyde ve güneydoğuda Karpat bölgesi, batıda *Wielkopolska* (Büyük Polonya) ve güneybatıda Silezya ile birleşmiştir (Dahlig, 2000).

Polonya'da bağımsızlık öncesinde halk kültürüyle ilgili çalışmalar yapılmaya başlanmış, 19. yüzyılda müzik alanında da yapılan halk müziği araştırmaları sonucunda da çeşitli bölgelerin halk ezgileri derlenerek koleksiyon haline getirilmiştir. Yapılan çalışmalarda folklorist ve etnograf kimliğiyle bilinen Henryk Oskar Kolberg ismi ön plana çıkmaktadır. Kolberg, sadece müzik alanıyla sınırlanmadığı çalışmasının ürünlerini 1865 yılında yayımladığı *Lud: jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*⁷⁸ isimli eserinde değerlendirmiştir.

⁷⁸ *İnsanlar: alışkanlıkları, yaşam tarzı, konuşma, uygulamalar, atasözleri, ritüeller, sloganlar, oyunlar, şarkılar, müzik ve danslar* olarak çevrilebilecek kitap, 33 cilt halinde basılmıştır. Eserin içinde çeşitli bölgelerden derlenerek oluşturulmuş büyük bir halk şarkıları koleksiyonu haricinde, hikaye, atasözü ve bilmece gibi halk kültürünü betimleyen birçok materyal bulunmaktadır.



Şekil 147: Budzowa'dan bir Dudziarz, 1870.

Muzyka Tradycyjna. 2013. Fotograficy czasów Kolberga. Muzykatradycyjna: <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/dzwiek-i-obraz/dzwiek-i-obraz/articles/fotograficy-czasow-kolberga> [20.03.2020]

Polonya folkloruna ilişkin araştırmalar üç aşamada ele alınmaktadır. Etnograflar 1800'lü yılların ilk yarısında yaptıkları gezilerde, çoğunlukla halk şarkılarının metinlerini incelemişlerdir. Edebi bir metin olarak kayıt altına alınan halk şarkılarının sözleri ön plana çıksa da, daha sonraki aşamada bu şarkıların ezgileri de dahil edilerek, kapsamı genişletilmiş bir folklor çalışmasına dönüştüğü değerlendirilmektedir.

“1857'den itibaren aynı başlık altında, ancak yeni bir tarzda halk şarkıları araştırmasında yeni bir aşama başlamıştır. Yapılan araştırmada, halk repertuvarının müziği ve metni üzerinde yoğunlaşmış ve bunu halk gelenekleri, inançlar, ritüeller, masallar ve günlük yaşam bağlamında müzik gösteren birçok bölgesel monograf izlemiştir” (Dahlig, 2000).

Bu çalışmayı izleyen üçüncü aşama, 1890 ile 1950 yılları arasındaki zaman dilimini kapsamaktadır. Tarih bakımından I. ve II. Dünya Savaşlarını kapsayan dönemde ülkenin çeşitli bölümlerinde folklor araştırmaları yapılmıştır. Jan Stanisław Bystroń ve Józef Ligęza Silezya bölgesi folklorunu incelemiştir.

Kültür içindeki müzik ve müzik icrasının yeri değerlendirildiğinde önemli dinî günler ve kutlamalarda müziğin yer aldığı görölmektedir. Müzik icra stili bakımından şarkılar ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan farklı stillerde şarkı söyleme teknikleri de farklı bölgelerde gözlemlenebilmektedir.

En önemli müzikal olay olan düğün, vokal repertuvarının en eski katmanı olarak korunmuştur. En eski şarkı biçimleri, güney dağ bölgesindeki *Wiskanie* (kadın çağrılıarı) içermektedir (Dahlig, 2000).

Günümüzde halen Tatra Dağları bölgesinde erkeklerin bağırır gibi yüksek sesle şarkı söyleme stili kullandığı, kadınların ise alçak seslerle şarkı söylediği bilinmektedir.

Büyük Polonya bölgesinde ise şarkı icrasında yüksek seslerin kullanımı halk çalgılarının çalım stili ile ilişkilendirilmektedir.

Polonya halk şarkılarının genel olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. Bu ayrımın temel sebebinin, birçok halk kültürünün yapı taşı olarak nitelendirilen Halk Dansları'nın ön planda oluşundan kaynaklandığı söylenebilir. Ülkenin çeşitli bölgelerinde, *Mazurka*, *Kujawiak*, *Krakowiak*, *Mazur*, *Oberek*, *Polonez* isimleriyle farklı karakteristik özelliklere sahip halk dansları, ülke sınırlarını aşarak popüler hale gelmiştir. Polonya'nın çeşitli bölgelerinde farklı dans türlerinin halk kültüründe yer edindiği görülmektedir. Benzer dans figürlerinin, bölgelerin farklı kesimlerinde başka isimlerle adlandırıldığı da bilinmektedir.

Krakowiak dansının Polonya'nın güneyindeki Kraków şehrinde 14. yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir. Başlangıçta kırsalda yaygın bir dans olarak bilinirken bazı figürlerin eklenmesiyle soylular arasında da popülerlik kazanmıştır. 2/4'lük veya 2/8'lik gibi çift zamanlı senkoplu ezgilerden meydana gelmektedir. Chopin piyano ve orkestra için bestelediği Op. 14 *Rondo à la Krakowiak* isimli eserinde bu dansın karakteristik özelliklerini kullanmıştır.

“Polonya'nın merkezi ile ilişkili bu üç zamanlı danslara ek olarak; Mazury, Kurpie ve Podlasie'nin kuzeydoğu bölgelerinde karakteristik beş vuruşlu danslar vardır. Güneye doğru hareket ettikçe, Varşova ve Kraków arasında bir yerde, krakowiak ve polka gibi çift zamanlı danslar bulunmaktadır. Genel olarak, orta Polonya'nın müziği, daha kapsamlı olan güneydekinden daha kısıtlı ve duygusaldır. Krakowiak'ın adı Kraków şehrinde gelmektedir ve polka hem Polonyalılar hem de Bohemyalılar tarafından kendilerine ait olduğu iddia edilmektedir, ancak Bohemya'da yaygın hale geldiği bilinmektedir” (Broughton, Ellingham, Trillo, 1999, 219).

“Genel olarak *mazurka* olarak adlandırılan dans, *kujawiak*, *mazur* ve *oberek* olarak isimlendirilen üç popüler dans formlarından oluşmaktadır. *Mazurka* ismi sadece *mazur* ile ilişkili olduğu düşünülmesine rağmen, tempo, vurgulama ve genel karakter açısından birbirinden önemli ölçüde farklıdır. Coğrafi köken, koreografi, melodik şekil, ritmik vurgulama ve tempo ile birbirlerinden ayırt edilirler” (Choi, 2007).

Kujawy bölgesinin halk dansı Kujawiak olarak isimlendirilmektedir. Diğer dansların aksine Kujawiak, yavaş karakterli bir danstır. Valse benzer yapısıyla bu dans, çoğunlukla halka etrafında dönerek yapılmaktadır.

“Müzikal yapı itibarıyla Mazur'la benzerlik gösterse de, bu dönemde popülerlik kazanan bir başka dans, vatanseverlikten daha çok romantizmle ilgilidir. Polonya'nın ulusal danslarından bir diğeri olan kujawiak, Polonya'nın merkezindeki tarımsal Kujawy bölgesinin köylerinde başlamıştır. Bir daire içinde hareket ettikçe yavaşça dönen çiftler bulunmaktadır” (Rinaldi, Hanley, 2010, 56).

Krakowiak dansının Polonya'nın güneyindeki Kraków şehrinde 14. yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir. Başlangıçta kırsalda yaygın bir dans olarak bilinirken bazı figürlerin eklenmesiyle soylular arasında da popülerlik kazanmıştır. 2/4'lük veya

2/8'lik gibi çift zamanlı senkoplu ezgilerden meydana gelmektedir. Chopin piyano ve orkestra için bestelediği Op. 14 *Rondo à la Krakowiak* isimli eserinde bu dansın karakteristik özelliklerini kullanmıştır.



Şekil 148: 1815 Yılı Sonrasındaki Polonya Sınırlarına Göre Bölgesel Danslar

Goldberg, Halina. 2016. Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas. *19th-Century Music*, c. 39 s.3: 223-247.

Polonya geleneksel halk dansları içinde en hızlı dans *Oberek* olarak isimlendirilmektedir. Hızlı dönüş figürleriyle birlikte sıçrayışların da bulunduğu bu dans, genelde 3/8'liktir ve *oberta* olarak da isimlendirilmektedir.

“*Oberek*’in hem *Kujawiak* hem de *Mazur*’dan farklı olarak adı için özel bir bölgesel kökeni yoktur. Hızlı tempoyu anlamayı kolaylaştırmak için, dansın sonundaki her döneminin ikinci vuruşunda güçlü bir aksan vardır. *Oberek*’in, kendine özgü aksanları, hızlı temposu ve eşsiz melodisi gibi belirgin özellikleri, üç *Mazurka* dansı içinde en kolay tanımlanmasını sağlamaktadır” (Choi, 2007).

Oberek, Polonya’nın ortasında bulunan Mazowsze bölgesinin köylerinde ortaya çıkmış, üç zamanlı, enstrümantal müzik eşliğinde yapılan bir dans türüdür. *Oberek* ismi “dönmek” anlamına gelen “obracać” fiilinden gelmektedir (Yazgan, 2015).

17. yüzyılda Avrupa’ya yayılan ve kraliyet saraylarının en popüler dans biçimlerinden biri haline gelen *Polonez*, 19. yüzyıl öncesinde Polonya’nın millî dansı olarak görülmüştür. Chopin’in piyano için bestelemiş olduğu *Polonez* isimli eserlerinin ardından popülerliğini artıran bu dans, Polonya halk danslarının genelinde olduğu gibi üç zamanlıdır.

Polonez özellikle düğünlerin daha törensel ve ciddi anları ile ilişkili olmuştur. Polonya kökenli bir dans olarak tanımlanan ve yavaş bir yürüyüş dansı (*chodzony*) olmakla

birlikte Fransız adı verilerek aristokrasiye yerleşmiş ve daha sonra alt sınıflara geçiş yapmıştır (Broughton, Ellingham, Trillo, 1999, 219).

Polonez gibi icracı ve icra mekanı bakımından farklı sınıfsal topluluklara hitabeden bir diğer halk dansı, Mazowia bölgesinin dansı olan *Mazurka* dansı olmuştur. Chopin, bu dansların karakteristik özelliklerini betimlediği 51 *Mazurka* bestelemiştir. Genel olarak *Kujawiak*, *Mazur* ve *Oberek*'in içinde bulunduğu dans grubunun *Mazur* veya *Mazurek* isimleriyle adlandırıldığı görülmektedir. Bu danslar belirli spesifik özellikleri ve dans figürleri bakımından birbirlerinden ayırt edilebilmektedir.

Mazur daha önceden 16. yüzyılda bir halk dansı olarak var olmuştur, ancak 1600'den sonra soyluların ve burjuvazinin dans repertuvarına ve stilize bir biçimde sanat müziğine girmiştir. *Mazur* adı sadece 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Noltensmeier, 1998).

Polonya'nın güney batısında yer alan Podhale bölgesi, halk müziği bakımından göstermiş olduğu özelliklerle birlikte diğer bölgelerden ayrılmaktadır. Kendilerini *Górale* olarak isimlendiren bölge insanı, farklı halk müziği icra stiliyle de dikkat çekmiştir. Podhale'deki halk müzisyenleri, Polonya'nın diğer bölgelerinin halk müziklerini de bildiğinden bölgenin müzik kültürü bakımından soyutlanmadığı değerlendirilebilmektedir.

Podhale müzisyenleri ülkenin dört bir yanından ve ötesinden gelen müziklere aşinadır, ancak kendi tarzlarında çalmaktadır. Bu yaklaşım, muhtemelen tanınmış birkaç sanatçı ve aydınının Zakopane'ye yerleştiği ve halk müziği ve kültürünü savunduğu 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan Podhale kimliğinin bir parçası olmuştur (Broughton, Ellingham, Trillo, 1999).

Polonya halk şarkılarının iki türde incelenmesi gerektiği belirtilmektedir. Şarkıların icra stili ve ezgi yapısı bakımından farklı karakteristik özellikleri yansıttığı değerlendirilmektedir.

“Polonya halk şarkıları kısa formlara (dans şarkıları) ve uzun formlara (hikaye şarkıları) ayrılabilir. Polonya'nın kuzey doğusundaki Kurpie bölgesinde, ‘ormancı’ denilen yerlilerin söylediği dansa benzer hareketlerle icra edilen *Przytrampywanie*⁷⁹ isimli şarkılar ve orman şarkıları olarak bilinen yavaş tempoda birden fazla notanın tek bir hecede söylendiği⁸⁰, orman ve tarlada söylenen *Lesne* isimli şarkı tipi olmak üzere kendi yerel şarkı sınıflandırmalarına sahiptir” (Dahlig, 2000).

⁷⁹ Ayak vurularak söylenen şarkılar.

⁸⁰ *Melismatic* olarak adlandırılan bu şarkı tipi daha çok Gregoryen ilahilerinde ve dinî müziklerde görülmektedir. Bu konuda verdiği çeşitli örnekler bakımından bkz. Miller, 2000.

Polonya’da, Doğu Avrupa’nın başka yerlerinde görüldüğü gibi, ulusal bağımsızlık arayışıyla birlikte 19. yüzyılda folklor ilgi görmüştür. Bölgedeki halk müziği ve siyasetinin genellikle simbiyotik bağlantıları vardır. Ülkenin dört bir yanından şarkı ve dansların öncü koleksiyoncusu Oskar Kolberg (1814-90) olmuştur (Salter, Bousfield, 2002).



Sobótka z Bilezy.

Şekil 149: Wojciech Gerson’un *Sobótka z Bilezy*⁸¹ İsimli Eseri Kolberg’in *Sandomierskie*⁸² Kitabında, 1865.

Kolberg, Oskar. 1865. Sandomierskie. <https://polona.pl/item/sandomierskie,MTQyNjk2MzU/133/> [20.06.2020]

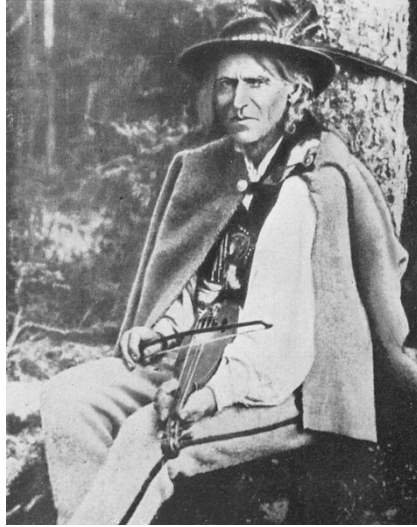
Polonya halk müziğinde yapmış olduğu çalışmalarla birlikte folklorist Oskar Kolberg bu alanda ön plana çıkmıştır. Derlemiş olduğu farklı türdeki ezgilerle birlikte önemli bir altyapı sağlayan Kolberg, birçok besteciye Polonya müziği ve bu müziğin karakteristik özellikleriyle ilgili ilham vermiştir.

“Kolberg, Polonya, Litvanya, Ukrayna ve Belarus civarlarından etnografik materyaller, dans ezgileri vs. toplayarak, içinde yaklaşık 25.000 şarkı ve 15.000 melodi olan olağanüstü bir kaynak bırakmıştı. Bu kaynaktaki halk ezgilerinden Chopin de ilham alarak, müziğine Polonya folklorunun ritm, melodi ve armonilerini de ekledi. Özellikle Polonya danslarının çok ilgisini çektiği söylenebilir ki, yazdığı ilk eseri bir *Polonez*, son eseri ise *Mazurka* olacaktı” (Yazgan, 2015).

1920’lerde halk müziği derleme çalışmaları, Kurpie ve Podhale bölgelerini, Polonya’nın diğer bölgelerinde bilinenlerden oldukça farklı müzik tarzlarının korunduğu metropol merkezlerinden uzakta, ekonomik bakımdan geri kalmış iki bölgeyi içerecek şekilde genişletilmiştir (Gwizdalanka, 2014).

⁸¹ Bileza’dan Şenlik Ateşi.

⁸² Kolberg’in 33 ciltlik *Lud* (dzieło) eserinin ikinci cildine verdiği isimdir.



Şekil 150: Ferdynand Hoesick'in 1959 Yılında Varşovada Düzenlenen Sergisi "Efsanevi Zakopane figürleri"nden Sabala⁸³.

Internetowy Polski Słownik Biograficzny - IPSB. 2015. Sabala. <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/foto/sabala> [30.03.2020]

Derlenen şarkılar kayıt altına alındıktan sonra arşiv haline getirilmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında bu arşivlerin zarar görerek günümüze ulaşamadığı belirlenmiştir.

“Yüzyılın ilk yıllarından itibaren gramfon kayıtları yapılmış ve 1939 yılına kadar Poznań ve Varşova’da geniş arşivler toplanmıştır. Her iki koleksiyon da İkinci Dünya Savaşı’nda tamamen yok edilmiş ve bilimsel çalışmalar 1945’te yeniden başlamak zorunda kalmıştır. Polonya’da savaş sırasında etnik azınlıkların yok edilmesi ve yer değiştirmesi de popüler geleneklerin sürekliliğini ciddi şekilde etkilemiştir” (Salter, Bousfield, 2002).

“Polonya’da olduğu gibi, halk şarkıları araştırması II. Dünya Savaşı olaylarından çok etkilenmiş; tüm arşivin kaybı bu alandaki en kötü dezavantaj olmuştur. Bu yüzyılın ilk yıllarında Polonyalılarda mekanik kayıt cihazları ile toplu faaliyetin başlangıcından bu yana titizlikle toplanan materyalin çoğu, savaşın yıkımıyla sonsuza kadar kaybolmuştur” (Habenicht, 1981).

4.4.2. Karakteristik Özellikler

Polonya kültürel bakımdan değerlendirildiğinde, bölgesel farklılıkların kültürel yapıyı şekillendirdiği görülmektedir. Halk kültürünün başlıca tanımlayıcı özelliklerinden biri olan halk dansları, farklı bölgelerde tamamen ayrı bir karakterde icra edilebildiği, müziğin de bu yönde değişim gösterdiği değerlendirilebilmektedir.

“Polonya folkloru bölgeden bölgeye farklılık göstermektedir: *Mazovia* müziği (Polonya’nın merkezinde) *Mazurek*, *Oberek*, *Polka*, vb. çeşitli dans formlarıyla ‘Normal’ Polonya halk müziği biçimi olarak adlandırılmaktadır. Özellikle ilgi çeken kültürel canlılıklarından dolayı, Polonya’nın kuzeybatısındaki Tatra’da ve kuzeybatı Polonya’daki Kurpie bölgesindeki göl alanında korunan farklı şarkı ve enstrümantal müzik stilleri özellikle fazla ilgi çekicidir” (Harley, 1997).

⁸³ *Sabala* veya *Sablik* ismiyle ünlenen Jan Krzeptowski, halk müziğinde kullanılan ve *Złóbcoki* diye adlandırılan yaylı bir çalgı ile yöresel şarkıları söylemiştir. 19. yüzyılda Tatra Dağlarına birçok sanatçının gelişyle birlikte onlara rehberlik ettiği ve onları etkilediği bilinmektedir. Günümüzde halen *Sabalowe Bajania* ismiyle folklor festivali düzenlenerek ismi yaşatılmaktadır.

“Kuzey bölgelerinde (Kurpie, Mazuria ve Podlasie) eski bir şarkı icrası şekli olan *apocope*⁸⁴ icra edilmiştir. Tempo *rubato*, özellikle Polonya'nın orta ve güney kesiminde karakteristik olup, ikili ve üçlü zaman arasında bir salınım oluşturmak için mazurka ritimleri ile birleşmektedir. Çoğu bölgelerde, halk şarkıları monofonik olarak söylenmekle birlikte, geçmişte heterofonik stilde şarkı söylendiği de bilinmektedir. Sadece Karpat bölgesinde polifonik şarkı bulunmaktadır” (Dahlig, 2000).

Güney bölgelerinde ise farklı stilistik özellikleri görmek mümkündür. Polonya'nın güneyinde yer alan *Skalne Podhale* bölgesinde *Góralski* olarak isimlendirilen halk dansları bulunmakta, *kapela* or *muzyka* ile isimlendirilen müzik gruplarına solo kemanın⁸⁵ liderlik ettiği görülmektedir.

“Topluluk müziği *Muzyka Podhala*, çoğunlukla şarkıcı grupları ya da yaylı çalgılardan oluşan küçük topluluklar olmakla birlikte, vokal ve enstrümantal geleneklerle yakından ilişkilidir. Solo çalgı icrası çoğunlukla çobanlıkla ya da dağda yalnız kalındığında gayda veya çeşitli flüt çeşitlerinden birini çalmakla ilişkilidir. En yaygın çalgı topluluğu üç keman ve bir *basy*⁸⁶ çalgısından oluşmaktadır” (Cooley, 2005, 23-24).

Polonya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde Oskar Kolberg'in *Dziela wszystkie* koleksiyonları gibi halk şarkısı derleme çalışmalarının haricinde dijital veri tabanları⁸⁷ da incelenmiştir. Bu doğrultuda yapılan tarama sonucunda belirli karakteristik özelliklerin tespiti yapılmıştır.

Polonya halk müziğinin karakteristik özelliği incelendiğinde, genel anlamda halk kültürünü yansıtan zengin bir halk dansı kültürünün var olduğu görülmektedir. Ülkenin farklı bölgelerinde değişen yapısıyla dikkat çeken halk dansı kültürünün, halk müziğine de bu anlamda etki yaptığı değerlendirilmektedir.

Polonya halk müziğinin bölgesel değişimi ezgilerin ritimsel yapısıyla birlikte ölçü birimlerine de yansımaktadır. Genel olarak 3/4 veya 3/8'lik gibi üçlü metrik değerlerin çoğunlukta olduğu ezgiler, güney bölgelerinde 2/4 veya 2/8'lik ölçülere yerini bırakmaktadır.

Kolberg'in *Dziela wszystkie* isimli halk şarkıları koleksiyonundan Mazowsze ve Krakowskie bölgelerinde varlığı saptanan *Wezmę ja kontusz* isimli halk şarkısı örneğinde görüldüğü üzere, genel anlamda 3/4'lük zamanlı ezgilerin çok sayıda oluşu Polonya halk ezgilerinin genel karakteristik özelliği olarak değerlendirilebilmektedir.

⁸⁴ Şarkının son hecesini fısıldayarak veya atlayarak söylemek.

⁸⁵ Bu çalgıya *prym* denilmekte eşlik eden ikinci kemana ise *sekund* denilmektedir. Kemanın halk müziğindeki kullanımını detaylı incelemesi bakımından bkz. Haigh, 2009.

⁸⁶ Viyolonsel boyutunda üç telli eğimli bir lavtaya benzeyen çalgı.

⁸⁷ Halk Müziği Koleksiyonları, dijital katalog çalışmalarından biri olan ve içeriğinde çeşitli bölgelerin koleksiyon çalışmalarını barındıran *The Essen Folksong Collection* (<http://www.esac-data.org/>) isimli koleksiyondan yararlanılmıştır.

Ayrıca özellikle bölgedeki *Klezmer*⁸⁸ müziğindeki ezgilerde de sıkça görülen armonik minör veya dominant *frigyen* gibi dizilere, Polonya halk müziğinde de rastlanılmaktadır.



Şekil 151: *Wezmę ja kontusz* Şarkı Örneği

Polonya'nın Güney bölgelerinde görülen çift zamanlı ezgi yapısına (2/4, 2/8 vb.) *Stala nam się nowina Pani pana zabiła* isimli halk şarkısı örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 152: *Stala nam się nowina Pani pana zabiła* Şarkı Örneği

Doğu Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde, özellikle Çigan müziğinin karakteristik özelliği olarak bilinen, artık ikili aralıklı ezgi geçişleri Polonya halk müziğinde de bulunmaktadır. Bu özellik haricinde diğer bir karakteristik özellik olarak görülen tonal değişikliğe örnek olması bakımından *Stala nam się nowina Pani pana zabiła* isimli halk ezgisi örnek olarak verilebilmektedir. Burada fa eksen sesine göre dördüncü derecedeki pesleşmeyle birlikte tonal değişim meydana gelmektedir.



Şekil 153: *Stala nam się nowina Pani pana zabiła* Şarkı Örneği

Wieruszowa bölgesinden derlenen *Podaj mi konia* halk şarkısı örneğinde görülen, eksen sesin değişimiyle birlikte Majör tondan minör tona geçkili ezgiler, bölge halk şarkılarında görülen karakteristik özelliklerden biridir.

⁸⁸ Doğu Avrupa'da yerleşik bir müzik türü olarak, çeşitli ritüellerde özgün repertuarıyla öncelikli olarak *Ashkenazi* Yahudileri arasında popüler olan Klezmer müziği, kültürünü günümüzde Avrupa dışında da yaşatmaktadır. Klezmer müziğini kapsamlı bir biçimde incelemesi bakımından, bkz. Feldman, 2016.



Şekil 154: Podaj mi konia Şarkı Örneği

Polonya halk müziğinde, diğer bölgelerin halk müziklerinde olduğu gibi modal yapıdaki ezgilerin varlığı karakteristik özellik olarak değerlendirilebilmektedir. Örneğin Podhale bölgesinde özellikle Goral müziğinde *lidyen* modlar görülürken çeşitli bölgelerin ezgilerinde farklı modal ezgiler barınmaktadır. Radzimina ve Serocka'da görülen la eksenli *doryen* ezgi *Przyjechał Jasienko z cudzej ukraiyny* isimli halk ezgisi de bu duruma örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 155: Przyjechał Jasienko z cudzej ukraiyny Şarkı Örneği

Polonya'nın Silezya bölgesindeki Siewierza ve Tarnowskie Góry bölgelerinden derlenen *Pomalutku owczaryszku pomalutku graj* halk ezgisinde de görülen motif tekrarı durumu halk ezgilerinin karakteristik özelliklerinden biridir.



Şekil 156: Pomalutku owczaryszku pomalutku graj Şarkı Örneği

Halk müziklerinin arkaik özelliklerinden biri olan Pentatonik dizilerden oluşan ezgiler, Polonya halk müziğinde de bulunmaktadır. Küçük Polonya olarak isimlendirilen bölgedeki Przysucha'dan derlenen *U mej matki rodzonyj stoi jawor zielony* isimli halk ezgisi pentatonik karakterdeki ezgiye örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 157: U mej matki rodzonyj stoi jawor zielony Şarkı Örneği

Halk müziklerinde yaygın olarak görülen, başka bir ses üzerine aynı ritmik yapının oluşturulması durumu, Polonya halk müziğinde de görülebilmektedir. Güney doğuda yer alan Świętokrzyskie bölgesindeki Sandomierz'den derlenen *Na koncu nos na hembulcu broda* bu duruma örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 158: *Na koncu nos na hembulcu broda* Şarkı Örneği

Ezgi cümleleri içinde tekrarlanan motifler ve bu motiflerin varyantları, Polonya halk ezgilerinde de görülebilmektedir. Varşova'nın *Wilanów* ilçesinden derlenen *Zdrowa hulala* halk ezgisi bu duruma örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 159: *Zdrowa hulala* Şarkı Örneği

Polonya halk ezgilerinin tonal karakteristik özelliklerinden biri de, kullanılan altere seslerle gerçekleşen tonal değişimdir. Polonya'nın kuzeyindeki *Kraplewo*'dan derlenen *Kochaneczko, oczki moje* bu duruma örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 160: *Kochaneczko, oczki moje* Şarkı Örneği

Varşova'nın *Sluzew* ve *Wilanow* bölgelerinden derlenen *Oj blaszany zameczek da miedziane zawiasy* isimli halk şarkısının ezgisinde yer alan, İki sekizlik nota grubunun arasındaki tek dörtlük notanın bulunması durumu, 3/4'lük zamanlı halk ezgilerinin ritmik karakteristik özelliği olarak birçok halk ezgisinde görülebilmektedir.



Şekil 161: *Oj blaszany zameczek da miedziane zawiasy* Şarkı Örneği

Ritimsel karakteristik özelliklerden biri olarak senkop ritimler, Polonya halk müziği ezgilerinde de görülebilmektedir. Mazovya bölgesinden derlenen *Jasio konie poil* halk şarkısı buna örnek olarak verilebilir.



Şekil 162: Jasio konie poil Şarkı Örneği

Ritimsel karakteristik özelliklerden biri olan, noktalı ritmik değerlere Mazovya bölgesinin içinde bulunan Brwinów'dan derlenen *Da dziewczyno z niedaleczka* isimli halk ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 163: Da dziewczyno z niedaleczka Şarkı Örneği

Halk müziği şarkı geleneğinin ritmik karakteri olarak görülen rubato icra stiline yansıması olarak değerlendirilebilecek metrik modülasyon, bölge halk müziğinde görülebilen ritmik karakteristik özelliklerden biridir. Puławy bölgesindeki Janowiec'den derlenen *Na Podolu biały kamien* isimli halk ezgisi metrik modülasyona örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 164: Na Podolu biały kamien Şarkı Örneği

4.4.3. Karol Maciej Szymanowski

Karol Maciej Szymanowski, 1882 yılında şu an Ukrayna sınırları içindeki Cherkasy vilayetine bağlı Tymószowka (Tymoshivka) isimli köyde doğmuştur. Avrupa'da meydana gelen önemli gelişmelerden etkilenerek, Soylu bir aile olarak tanınan ailesiyle birlikte varlıklarını geride bırakıp buradan göç etmek zorunda kalmıştır.

1882'de Ukrayna'da Polonya'nın bölünmesinin ardından oraya yerleşen birçok soylu ailesinden birinde doğmuş, kişisel draması 1918'den sonra eski Avrupa hakkında daha büyük bir hikayenin parçası olmuştur (Samson, 2010).

Szymanowski, sanatsever bir ailede doğmuştur. Kardeşleri de sanatla ilgilendiğinden ev ortamı içinde müzikle tanışmıştır. Babası Stanisław Szymanowski'den ilk piyano

derslerini alan Szymanowski, eğitimini devam ettirmek amacıyla Elisavetgrad'a gitmiş, daha sonrasında ise Varşova konservatuvarında yarı zamanlı olarak eğitimine devam etmiştir.

“1901 yılında Szymanowski, Varşova Konservatuvarı'na yarı zamanlı öğrenci olarak devam etmek üzere Varşova'ya taşınmış ve piyano, kompozisyon (Zygmunt Noskowski sınıfında) ve teori (Marek Zawirski sınıfında) üzerine yoğunlaşmıştır. Varşova Konservatuvarı'ndan besteci arkadaşları; Ludomir Rozycki ve Mieczyslaw Karłowicz ile birlikte *Młoda Polska*⁸⁹ adlı bir grup kurmuştur. 1905'te bu grup, Polonyalı bestecilerin eserlerini basan küçük bir yayıncılık şirketi kurmuştur” (Cramer, 2009).

Kurulan bu şirket, genç Polonyalı bestecilerin eserlerini yayımlamış ve onları halka tanıtmak için konserler düzenlemiştir. Bu dönem içinde Piyano için 9 Prelüd Op. 1 eserini yayımlayan Szymanowski'nin, Varşova'da ve Berlin'de konserler verdiği, Viyana'ya ve Londra'ya gittiği bilinmektedir.

Młoda Polska'nin kuruluşunun ardından, grup için gezip yeni yerler keşfetme, müzikal açıdan ilham verici yeni kaynaklara yönelme fırsatı doğdu. 1903 ve 1905 yılları arasında Berlin'de kalan Szymanowski, senfonik yazısında çok etkileneceği Alman besteci Richard Strauss'la tanıştı (Yazgan, 2015). I. Dünya Savaşı'nın başlamasından önceki yıllarda Szymanowski, Almanya, Avusturya, Fransa, İngiltere, İtalya, Cezayir ve Fas'a çeşitli uluslararası geziler yapmıştır. Alman kültürü'ne hayranlık beslemiş, daha sonra ise Yunan, Bizans ve İslam (Sufi) gelenekleri için derin bir hayranlık geliştirmiştir (Cramer, 2009).

1914 yılında İranlı şair Hâfız-ı Şirâzî'nin şiirlerini bestelediği *Pieśni Miłosne Hafiza*⁹⁰ Op. 26, daha önce aynı isimli Op. 24 numaralı çalışmasında olduğu gibi doğu kültüründen ilham alarak bestecilik stilinde farklı arayışlar içine girdiğini göstermektedir.

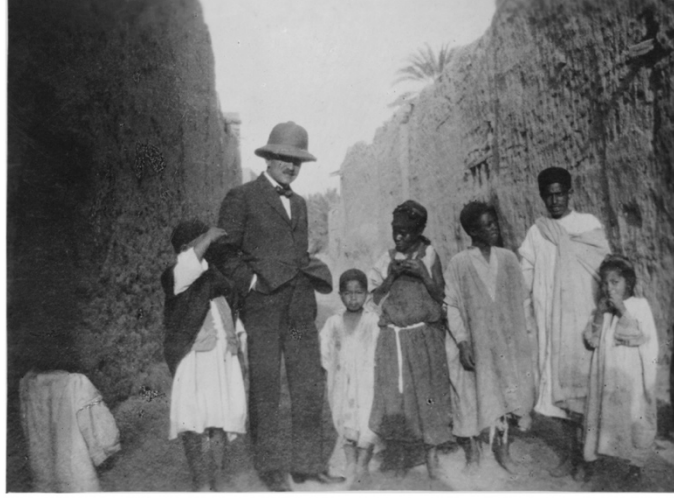
“1914'ün ilkbahar aylarında arkadaşı Stefan Spiess (1879-1968) ile birlikte İtalya, Sicilya, Kuzey Afrika, Tunus, Cezayir ve Biskra'ya seyahat eden Szymanowski Alman kültürüne olan ilgisini yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. Bu seyahat, bestecinin gençliğinde yaşadığı en yoğun tecrübelerden biri olmuş ve Szymanowski'nin sanata bakış açısını büyük ölçüde değiştirmiştir. Yaşadığı tecrübe onun daha sonra oryantal, egzotik ülkelere ve kültürlere karşı doğacak ilgisinin de işaretlerini vermiştir” (Yazgan, 2015).

“Szymanowski'nin 1914'te Afrika'nın kuzey kıyısına yaptığı gezide kaleme aldığı zengin bir not dizisi, Arap kültürü üzerine okuma çalışmalarını tetiklemiştir. Szymanowski'nin “Arap Kültürü I”, “Arap Kültürü II” ve “Arapların Tarihi” başlıklı üç kitapçığı bu geziden günümüze

⁸⁹ Genç Polonya isimli akım, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış, Edebiyat, Görsel Sanatlar ve Müzik alanlarında sanatçı ve yazarlar tarafından benimsenmiştir. Polonya Modern Sanatını periyodik olarak incelemesi bakımından, bkz. Bartelik, 2005.

⁹⁰ *Des Hafis Liebeslieder* (Hafız'ın Aşk Şarkıları) ismiyle yayımlanan eserde Lehçe ve Almanca dilleri kullanılmıştır. Almanca'ya çevirisi doğu kültürüyle ilgili birçok çalışması bulunan şair Hans Bethge tarafından yapılmıştır.

ulaşmıştır. Bu kitapçıklar İslam dünyasının tarihi, coğrafya, medeniyet, edebiyat, sanat, dil, din, felsefe ve bilim üzerine temel çalışmalardan özetler ve alıntılar içermektedir” (Chylińska, 2016).



Şekil 165: Karol Szymanowski Biskra’da, 1914.

Karol Szymanowski. 1896-1914 Education. The Young Poland Movement. <http://www.karolszymanowski.pl/life/> [30.03.2020]

Szymanowski, I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde besteci olarak çok verimli bir dönem yaşamıştır. Bu dönem içinde 3 Numaralı Senfoni Op. 27, solo piyano için *Métopes* Op. 29, keman ve piyano için *Mythes* Op. 30, solo piyano için 3 *Masques* Op. 34, 1 Numaralı Keman Konçertosu Op. 35, 3 Numaralı Piyano Sonatı Op. 36 ve 1 Numaralı Yaylı Dörtlüsü Op. 37 eserlerini bestelemiştir.

Küçük yaşlarda geçirmiş olduğu kaza yüzünden yürümekte sıkıntı çeken Szymanowski, bu durumdan ötürü askere kabul edilmemiş ve I. Dünya Savaşı’na katılmamıştır. 1917 yılında gerçekleşen Bolşevik Devrimi ile Szymanowski, Tymoszówka’dan bir daha geri dönmek üzere ayrılmak zorunda kalmıştır.

“Çalışmaları, hayatı gibi, 1918’de bölündü. ‘Düşünebiliyor musun? Şimdi beste yapamam’ diye yazdı o yıl. Ukrayna’daki aile mülkünün Bolşevik devriminin erken evrelerinde tahrip edilmesinden sonra (kuyruklu piyano göle atıldı), Szymanowskileri Elisavetgrad’daki (bugünkü Kirovograd) acı çekilen bir konağa taşınmaya zorladı” (Samson, 2010).

1917-1919 yılları arasında Kiev’de kalan aile daha sonrasında Elisavetgrad’a oradan da Varşova’ya taşınmıştır. Polonya’nın bağımsızlığını ilan etmesinden sonra devlet yönetiminin de besteciye Polonya kültürünü tanıtmaya yardımcı olduğu anlaşılmaktadır.

“Aralık 1919’da Szymanowski ailesi tekrar Varşova’ya taşınmıştır. Ekim 1920’de Szymanowski, Polonya hükümeti tarafından Polonya müziğini tanıtmak için yurtdışına gönderilmiştir. Bu yolculuk Stockholm, Oslo, Kopenhag, Londra ve Paris şehirlerini kapsamaktadır. Londra’dan sonra Szymanowski, ilk kez Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmiş, Massachusetts, Pennsylvania, New York, Florida ve Küba’yı ziyaret etmiştir” (Cramer, 2009).

Savaş sonrası takip eden yıllarda, Szymanowski'nin besteleri Avrupa'da popüler hale gelmiş, pek çok ülkede icra edilmesiyle, Polonya müziğinin temsilcisi olarak kabul görmüştür. Bu süreç içinde Szymanowski'nin üç yıl süreyle Varşova Konservatuarında müdürlük görevini yerine getirdiği, daha sonrasında ise rektörlük yaptığı bilinmektedir.

Arthur Rubinstein'a ithaf ettiği, 1932 yılında tamamlanan 4. Senfonisinin⁹¹ seslendirilmesi nedeniyle ve keman sanatçısı Vladimir Hanoušek ile konserler vermek üzere hayatının son yıllarında birçok Avrupa kentine seyahatlerde bulunmuştur. Besteci 1937 yılında tedavi gördüğü İsviçre'nin Lausanne kentinde hayatını kaybetmiştir.

Szymanowski'nin bestecilik yaşamı incelendiğinde birbirinden farklı karakterde ve türde çeşitli eserler ürettiği görülmektedir. Yapıtları doğrultusunda genel itibarıyla ele alındığında bestecinin eserlerinin üç ayrı dönem bağlamında değerlendirildiği bilinmektedir. 1899 ile 1913 yılları arasında bestelediği eserlerde Geç Romantik Dönem etkisi, 1914 ile 1919 yılları arasında Doğu ve Antik Kültürlerin etkisi, 1920 ile 1937 yılları arasında ise folklorik temaları kullanması bakımından Ulusalçı akım etkisi görülmektedir.

Szymanowski'nin ilk dönem eserlerinde Wagner etkisi görülmeyle birlikte, Berlin'de Strauss'la tanışması ve eserleriyle ilgilenmesi besteciye etkilemiştir. Üslup açısından değerlendirildiğinde, eserlerinde olgunlaşma yolunda kurguladığı müzik dili bakımından Alman Romantizmi etkisi görüldüğü söylenebilir.

Bestecinin ikinci döneminde ise özellikle doğu ve antik kültürleriyle ilgili edebi metinlerden edinmiş olduğu birikimi ve farklı coğrafyalara yapmış olduğu gezilerden sağlamış olduğu kültürel deneyimi müzikal diline yansıttığı görülmektedir. Bu dönem içinde farklı arayışlar içine girerek kendi özgün karakterini ortaya koymaya çalışmıştır. Debussy ve Ravel'in eserlerini inceleme fırsatı bulan Szymanowski'nin, kendi eserlerine izlenimci etkileri yansıttığı değerlendirilmektedir. Ayrıca bu dönemdeki eserlerinin Stravinsky ve Scriabin ile üslup bakımından benzerlik taşıdığı söylenebilmektedir.

Szymanowski, bestecilik yaşamının üçüncü döneminde, o dönem birçok sanatçı ve yazarı kültürel farklılığıyla kendine çeken Tatra Dağları'nı keşfetmiş ve buranın

⁹¹ Eser *Symphonie concertante* olarak isimlendirilmiş, piyano ve orkestra için bestelenmiştir.

yakınındaki Zakopane’ye sıkça giderek, bölgenin kültürüyle ilgilenmiş, halk müziği ezgilerini incelemiştir. Tatra Dağları folklorü, bölgenin coğrafi yapısından da kaynaklı olarak Polonya’nın diğer bölgelerinden ayrı ve kendine özgü karakteristik özelliklerini içinde barındırdığı değerlendirilmektedir. Bu dönemde, Goral halkının müzik kültürünü yansıttığı Stabat Mater, Harnasie, 2. Keman Konçertosu ve 4. Senfoni gibi eserlerini bestelediği bilinmektedir. Polonya halk müziği ile ilgili müzikolojik çalışmaları bulunan Adolf Chybiński, Goral müziğini ve yapısal özelliklerini Szymanowski’ye tanıtmıştır.



Şekil 166: Karol Szymanowski Zakopane’de, 1932.

Karol Szymanowski. Folkloristic inspirations. Tatra mountains. <http://www.karolszymanowski.pl/inspirations/folkloristic-inspirations/tatra-mountains/> [30.03.2020]

1930’ların başında Zakopane’de sanatçıların uğrak yeri haline gelen bir ev⁹² kiralamıştır. Burada, güney Polonya’nın olağanüstü güzel doğasında ve Goral kültürünün merkezinde, Szymanowski ve diğer sanatçıların yaratıcılığını teşvik eden bir atmosfer oluşmuştur (Jolly, 2012).

“Szymanowski eserlerine adanan Lviv’deki bir konserin ardından, o zamanlar Goralların müziği (podhale bölgesinin Polonya yaylalarında yaşayan insanlar) ile ilgili çalışmaları olan Profesör Adolf Chybiński ile görüşme imkanı bulmuştur. Chybiński piyanoda birkaç şarkı çalmış ve Goral müziğinin armonik ve melodik özelliklerini Szymanowski’ye tanıtmıştır. Szymanowski, Chybiński’nin keşfini gerçekten sevmesine rağmen, o zamanlar folklorü çağdaş klasik müziğe sokmanın genel değeri konusunda şüpheli yaklaşmıştır” (Oleksiak, 2015).

Szymanowski’nin 1920’lerde folklore yönelmesi, sadece bir kompozisyon aracı olarak değil, örneğin halk şarkısından gerçek alıntılarının kullanılması olarak Tatra yaylalarının geleneksel kültürünün ve topluluğunun bir geçerliliği olarak görülmektedir (Swartz,

⁹² *Villa Atma* ismiyle bilinen ev, 1976 yılında Szymanowski Müzesi’ne dönüştürülmüş ve ünlü Polonyalı mimar Stanislaw Witkiewicz tarafından bölgenin geleneksel kültürüne göre dizayn edilmiştir.

2004). 1924'te Król Roger'ı tamamladığı zaman, Szymanowski kendisinin “yaratıcı hayatımın yeni bir dönemi” olarak adlandırdığı bir döneme girmiştir. Onu tetikleyen olay, diğer Polonya halk müziklerinin aksine Güney Polonya'da Tatra Dağları'nın özgün geleneksel müziğiyle karşılaşması olmuştur (Samson, 2010). Szymanowski bu dönem içinde kromatik yapılardan uzaklaşarak ezgiyi ön planda tutmuş, geleneksel müzik içerisindeki dizi ve modları kullanarak eserlerinde kendine özgü bir halk müziği stilini yaratmıştır.

Neo-Klasik eğilimin Polonya'ya gelişi, yaklaşık 1926 yılına kadar, yani Batı'ya yayıldığı zamana kadar izlenebilmektedir. Yine de Polonya topraklarına taşınan neoklasizm, tuhaf bir renk almıştır. Bilindiği gibi Szymanowski, son döneminde folklerden ilham bulmuştur. Moderniteye meraklı çok sayıda besteci onu izlemiş ve taklit etmiştir (Jarocinski, 1965).

Szymanowski'nin bestecilik yönünü Polonya müziğine çevirmesi durumu, Polonya'nın bağımsız bir devlet haline gelmesi ile birlikte kültürel anlamda bu alandaki müzikal aidiyet ihtiyacının giderilmesinden kaynaklı olduğu da değerlendirilmektedir. Bestecinin, kendisinin ikinci yaratıcılık döneminde edinmiş olduğu bilgelikle, yerelliği birleştirmesi sonucunda özgün bir bakış açısı geliştirdiği söylenebilmektedir.

1920'li yılların başında Podhale bölgesinin folklorunun orijinalliğini keşfetmiş ve *Słowie Op. 46 bis* eserini oluşturan, söz gelimi “Slav öncesi” elementleri, bağımsız bir Polonya devletinin restorasyonundaki vatanseverlik ateşi ve eyleme hazır olma durumu ile birlikte kendi vizyonu çerçevesinde aramaya başlamıştır (Downes, 2016).

“Bestecinin bu dönemden sonraki eserlerinde yeni bir tür egzotizm unsuru bulunmaktadır. Ancak Szymanowski'nin hedefi, gelişmekte olan ulus için özel olarak Polonya kimliği yaratmada müziği ön plana çıkartarak lider olmasını sağlamaktır. Bu değişimin önemli bir yan ürünü, Szymanowski'nin Polonya halkı ile ortak bir zemin bulma çabası olmuştur” (Thomas, 2005, 6).

“1920'den sonra Szymanowski'nin yaratıcı gelişimindeki dönüm noktası, müzikte ifade ettiği kendi ruhsal dünyalarını yaratmayı bırakmasıyla da kendini göstermiştir. Bunun yerine, Podhale ve Kurpie halkının var olan kültürüne, yaşamına ve müziğine, ritüel sanat yoluyla, esas olarak kendi şiirleri, sembolizmi ve prozodileriyle şarkılardan oluşan kendi mitolojisi ve yaşam bilgeliğiyle açıldı” (Dadak-Kozicka, 2008).

Słowie isimli eserini yazana kadar Polonya halk şarkısı tarzının oluşumunda belirleyici bir rol oynamaya başlamıştır. 1922 yılında yazılan bu Op. 46 eserinin en ilginç belgelerinden biridir. Sanatsal doğasının anlaşılması için vazgeçilmezdir ve bu nedenle ayrıntılı olarak tartışılmalıdır (Stuckenschmidt, 1938).

“Skierkowski'nin Kurpie'den (1928-1934) halk şarkısı koleksiyonundan esinlenen Szymanowski, altı koro ve on iki solo Kurpie Şarkısını bu materyal üzerinden bestelemiştir. Podhale'den halk müziği, bu besteci için paha biçilmez bir ilham kaynağı olmuş ve yeni bir müzik dili kullanarak Polonya folklorist tarzı kavramına katkıda bulunmuştur” (Dahlig, 2000).

Çok renkli bir bestecilik kariyerine sahip olan Szymanowski, birbirinden farklı olarak ürettiği eserlerle 20. yüzyıl içerisinde özgün bir üslup sahibi olarak yer edinmiştir. Besteci, Chopin'in büyük bir oranda stilistik yol haritasını çizdiği romantik dönemle, modern Polonya müziğinin önemli temsilcileri olan Lutosławski ve Penderecki arasında, bağımsız Polonya'ya giden süreç içerisinde yer alarak bir köprü vazifesi görmüştür.

“Sadece birkaç besteciyle, sanatsal anlam ve kabul arasındaki eşitsizlik Szymanowski ile olduğu kadar açıktır. Chopin'in anavatanında ilk dünya standartlarında Polonyalı bestecisi olarak ve modern Polonya müzik yaşamının ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra önemli Polonya Yeni Müziğinin baba figürü olarak kabul edilirken, Batı'da çoğunlukla sadece isim olarak bilinmektedir” (Feil, 2005, 680).

Günümüzde Szymanowski, Polonya müziğini ele alış biçimi haricinde kullandığı bestecilik üslubuyla da halen güncelliğini kaybetmeden, modern müzik dinleyicisine hitap etmektedir. Bestecinin eserleri kronolojik olarak ele alındığında, üslubunun dönüşümü tarihi süreç içinde daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Seksenlerde Sir Simon Rattle, Szymanowski'yi savunarak ona “bu yüzyılın en büyük bestecilerinden biri” adını vermiş ve Birmingham Senfoni Orkestrası ile bir dizi önemli kayıt yapmıştır. 1999'da yazılarının ilk kapsamlı dizisi İngilizce olarak yayımlanmıştır (Ramaswamy, 2012). Valery Gergiev: “Szymanowski sadece yaygın olarak duyulmayı ve tanınmayı hak etmiyor, aynı zamanda müziği de bize 20. yüzyıl boyunca klasik müziğin gelişimini daha iyi anlamak için muazzam bir fırsat sunuyor.” (Oleksiak, 2015).

4.4.3.1. 2 Numaralı Keman Konçertosu - II Koncert Skrzypcowy, Op. 61⁹³

Szymanowski, 2 Numaralı Keman Konçertosu eserini 1932 ile 1933 yılları arasında Zakopane'de bestelemiştir. İlk prömiyeri 1933 yılında Varşova Filarmoni Orkestrası tarafından Grzegorz Fitelberg şefliğinde, Paul Kochański solistliğinde gerçekleştirilmiştir. Bu konserde kanser hastası olan Kochański'nin, eseri oturarak çaldığı bilinmektedir. Kochański'nin bestecinin daveti üzerine Zakopane'ye gelerek burada besteciyle eserin solo keman partisi üzerinde çalıştıkları bilinmektedir. Szymanowski eseri, besteleme sürecinde kendisine yardımcı olan Kochański'ye,

⁹³ M.71 veya IKS 56 şeklinde de katalog numaralandırılması yapılmıştır.

“Büyük Müzisyenin anısına, sevgili ve unutulmaz Arkadaşım, Paul Kočański⁹⁴” şeklinde ithaf etmiştir. Eser bestecinin orkestral eseri olarak son büyük eseri olmuştur. Benzer şekilde tükenmiş olan Kočański, Artur Rubinstein’a, Szymanowski’nin keman için güzel bir konçerto yazdığını ve solo keman partisi için yardımına ihtiyacı olduğunu söylemiştir. Kočański: “Saatleri çalışarak geçirdik, ama onun için fayda sağladığım için mutluyum.” demiştir (Greive, 2016). Monotematik olarak değerlendirilen eser, birinci bölümün sonundaki kadansın bir sonucu olarak, genel itibariyle iki bölümlü olarak nitelendirilmektedir. Kočański, eseri iki bölüme ayıran bir kadans bölümü yazarak eserin süre bakımından uzamasını sağlamıştır. Birinci konçertonun kabul edilen tek bölümlü yapısına karşın, Szymanowski’nin ikinci konçerto eserinde kaç bölüme ayrılması gerektiği ile ilgili yapısal bakımdan farklı görüşler ileri sürülmüştür. Bazı teorisyenler ritmik değişimlerden dolayı eseri üç veya dört bölüme ayırarak incelemiştir. Szymanowski’nin, bu eser öncesinde bestelemiş olduğu *Harnasie* eserinin, besteciye yazım stili bakımından geliştirici bir süreç oluşturduğu değerlendirilmektedir.

Szymanowski, *Harnasie* eserindeki deneyimlerinin yardımıyla, son büyük eserlerinde, daha da özellikle *Symphonie concertante* ve iki numaralı konçertosu eserlerinde fark edilen bir konçerto stilinin tam ustalığını elde edebilmiştir (Stuckenschmidt, 1938). Dördüncü Senfoni gibi, ikinci Keman Konçertosu’nun da kökleri Polonya halk müziğine, özellikle de Zakopane çevresindeki Tatra dağ bölgesine dayanmaktadır. Her ikisi de Szymanowski’nin üslubunda yeni bir yalınlık, solist ve orkestra kombinasyonuna bir *Concertante*⁹⁵ yaklaşımı getirmektedir (Thomas, 2014).

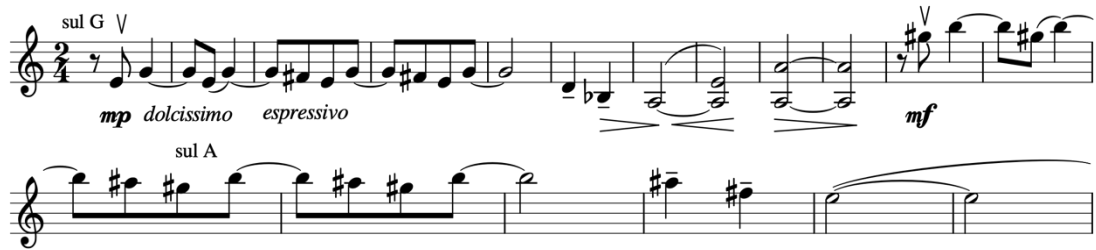
Szymanowski’nin, 2 numaralı Keman Konçertosu eserinde, ilkinden farklı olarak çok ayrı bir üslubu benimsediği, kromatik yazım dilinden modaliteye doğru bir geçiş yaptığı değerlendirilmektedir. Eser, halk müziğinin ezgisel ve ritmik bir dizi karakteristik özelliklerini içermektedir. Eserin incelenmesinde, 1976’da *Polkskie Wydawnictwo Muzyczne* tarafından basılan edisyonu incelenerek iki bölümlü yapı doğrultusunda değerlendirmeler yapılmıştır.

⁹⁴ Eserin 1934 yılında Max Eschig tarafından Paris’te basılan notasında “Keman partisi Paul Kočański’nin katkılarıyla” şeklinde bir ifade yer almaktadır.

⁹⁵ Solo çalgı veya çalgılar ile orkestra için bestelenmiş olan ve *Senfoni konçertant* olarak isimlendirilen formun kökeninde, Barok dönemin popüler bir formu olan *Concerto grosso* bulunmaktadır.

Eserin ilk bölümünde belirli karakteristik özelliklerin daha yoğun şekilde kullanıldığı görülmektedir. İkinci bölümde kullanılan tema ilk bölümde kullanılan bir tema olduğundan eserin devamı için referans niteliğinde eserin ikinci bölümünü ilk bölüme bağlamaktadır.

Eserin başlangıcında kullanılan ezgi yapısı incelendiğinde, mi sesiyle başlayan ezginin daha sonrasında sol# üzerine kurgulandığı görülmektedir. Genel bir karakteristik özellik olarak görülen bu durum Polonya halk müziğinde daha çok aynı ritmik öğelerin yakın sesler üzerinde kurgulanmasıyla görülmektedir.



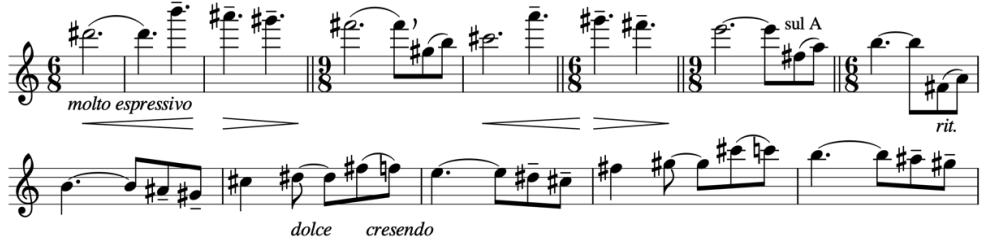
Şekil 167: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Eserde yer alan ikinci ezgi örneğinde modal dizi kullanılarak halk müziği etkisi yaratılmıştır. La eksenli ezgide, *lidyen* minör modunun kullanılmasıyla bu dizi içinde yer alan çift artık ikili ses aralığından dolayı Polonya halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olan, artık ikili geçki özelliği yansıtılmıştır.



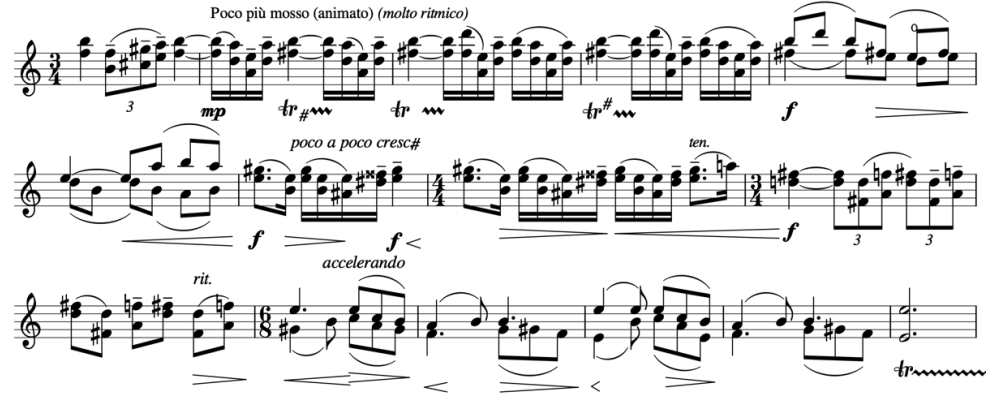
Şekil 168: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 2. Ezgi Örneği

Üçüncü ezgi örneğinde görülen metrik modülasyon, 20. yüzyıl müziğinde sıkça kullanılan ve halk müziğinde de rubato ve parlando stili gibi unsurları gösteren ritmik karakteristik özelliklerden biri olarak Polonya halk müziğinde de yer almaktadır.



Şekil 169: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 3. Ezgi Örneği

Dördüncü ezgi örneğinde, ezginin farklı bir ses üzerinde aynı ritmik yapıyla tekrar kurgulandığı görülmektedir. Tonal bakımdan incelendiğinde ise mi eksenli dizinin, Hint müziğinde güney bölgesi müziği *Karnatak* olarak nitelendirilen tür içinde kullanılan diziye benzediği tespit edilmiştir. Çift armonik majör olarak nitelendirilen bu dizi, Çigan müziğinde de majör dizi olarak adlandırılmaktadır.



Şekil 170: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 4. Ezgi Örneği

Örnek olarak belirlenen 5. ezgi incelendiğinde, halk müziği ritmik özelliğini yansıtır biçimde belirlenen yapının farklı sesler üzerinde altere seslerle kurgulandığı görülmektedir.



Şekil 171: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 5. Ezgi Örneği

Sonrasındaki ezgi içinde Polonya halk müziğinde sıkça görülen tonal değişim unsuru görülmektedir. Burada seslerde alterasyon kullanılarak eksen değişimi mi sesinden la eksenine geçmiştir.

Şekil 172: Szymanowski II. Keman Konçertosu I. Bölüm 6. Ezgi Örneği

İkinci bölümde kullanılan tema, birinci bölümdeki VI. ezgi örneğine referans şeklinde duyurulmuştur. Tatra dağlarındaki *Zbojnicki* dansı müziğini yansıtılarak ritmik olarak halk dansının ritmik karakteristik özelliği kullanılmıştır.

Şekil 173: Szymanowski II. Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Genel olarak değerlendirildiğinde diyatonik ve modal yapıların kullanıldığı eserin eksen seslerinin la, do ve mi sesleri arasında değişim gösterdiği görülmektedir. Klasik bir konçerto yapısı dışındaki eserde, halk müziği icra stili bakımından birçok süsleme unsuru kullanılmıştır. Cümle sonlarında kullanılan üçlemelerle birlikte diğer cümleye geçiş için köprü oluşturulması durumu ile Goral müziğinin ritimsel özelliğinin yansıtılmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir.

Op. 37 ve Op. 56 Yaylı dördlüsü eserleri de bulunan bestecinin oda müziği alanında keman çalgısı için besteleri bulunmaktadır. Bestecinin piyanist olarak kemanla birlikte birçok oda müziği dinletisi verdiği bilinmekte, birinci konçertosu haricinde Op. 9

Keman Sonatı, Op. 28 Nocturne and Tarantella ve Op. 30 Mythes gibi eserlerinin olduğu bilinmektedir. Szymanowski'nin, diğer eserlerinden farklı olarak bu eserinde Kočański yardımıyla modern keman tekniği üzerinden halk müziği materyalini kullandığı özgün bir anlatım dili yarattığı görülmektedir.

4.5. Estonya Müziği

Köken olarak yaşadıkları coğrafya içinde Finlandiyalılarla birlikte farklı bir etnik gruba tabi olan Estonyalılar, Asya'dan gelen bir kavim olarak bölgeye yerleşerek, burada yüzyıllar boyunca farklı kültürlerle etkileşim içinde bulunmuştur. Estonya'nın tamamı ya da belirli bölgeleri, tarihi süreç içinde Danimarka, İsveç, Polonya ve Rusya devletlerinin hakimiyeti altına girmiştir. Bu bakımdan halk, çeşitli kültürel zorluklar yaşasa da, kendi dil ve kültürünü korumayı başarmıştır.

Genel kanaate göre, Estonyalılar ile Fin ve Macarlar, Finno-Ugor kabilesinden gelmiş ve bir zamanlar Asya'nın Volga ve Kama nehirleri boyunca yaşamışlardır. Göçler veya askeri keşifler, bu insan gruplarını batıya getirmiş; çeşitli durumlardan ötürü yerleşip kendi topluluklarını oluşturmuşlardır (Kütt, Vahter, 1964).

Bölgenin farklı devletlerin himayesinde olmasından kaynaklı olarak, çeşitli milletlerle bir arada olmalarından dolayı Estonyalılar, egemen kültürlerin baskısı altında yaşamış, yüzyıllar boyunca sınıfsal olarak da yönetici kademesinde söz sahibi konumunda bulunamamıştır. Bu bakımdan bölgede yaşayan Alman kökenli soyluların⁹⁶, yönetim içindeki nüfuzunun farklı durumlarda da geçerliliğini sürdürdüğü görülmektedir. İsveç yönetimi döneminde çıkarılan yasalarla bazı iyileştirilmeler yapılsa da, 18. ve 19. yüzyıllardaki otoriter Rus yönetiminin bağımsızlık fikrinin gerçekleşmesine zemin hazırladığı değerlendirilmektedir.

“İsveç ve Rusya arasındaki Nystad Antlaşması, Estonya'daki Alman soylularının feodal ayrıcalıklarının çoğunun korunmasına izin vermiştir. Örneğin soyluların, hükümetteki ve köylüler üzerindeki haklarını korumaları sağlanmıştır. Kalan az sayıda özgür köylü topraklarından çıkarılmış ve genellikle Alman asaletine sahip olan büyük ailelerin mülkü haline getirilmiştir” (Kütt, Vahter, 1964).

Estonya'nın 20. yüzyıl boyunca gerçekleşen bağımsızlık mücadeleleri, yaklaşık 700 yıllık yabancı yönetimlerine bir tepkidir. Estonya'nın kültürel uyanışı 1850 ve

⁹⁶ Baltık Almanları olarak literatürde yer alan bu topluluk, Deutsch-Balten veya Deutschbalten olarak isimlendirilmektedir. Azınlık olarak yüzyıllar öncesinde Estonya ve Letonya bölgelerine gelerek buralara yerleştikleri bilinmektedir. Letonya'daki Baltık Alman topluluğunu ve Letonya devletinin kuruluşundaki politik duruşlarını incelemesi bakımından, bkz. Bogojavlenska, Kusber, 2014.

1860'larda başlamıştır. Özerkliğine yönelik siyasi talepler 1905 Devrimi sırasında güçlü bir ifade bulmuş ve aynı yıl Tartu'da Estonya Kongresi düzenlenmiştir (Iwaskiw, 1996). Estonyalılar siyasi olarak daha fazla özgürlük ve hatta özerk bir yönetim için Rus yönetimini baskı altına almış, bunun sonucunda da yönetim kademesinde daha aktif rol oynamaya başlamışlardır.

Edebi eserlerin Estonca yazılmasıyla birlikte merkezi yönetime karşı duruşun geliştiği değerlendirilmektedir. 17. yüzyıl öncesinde Estonca yazılmış eserler edebiyat alanında görülmesine de, İsveç yönetimi sırasında 17. yüzyıl sonunda kırsal kesimlerde de okulların açılmasıyla birlikte toplum içinde okur yazar oranının arttığı bilinmektedir. 19. yüzyılda iyice belirginleşen millî kimlik algısı, Estonyalıları kültürel anlamda özgünlüklerini ortaya çıkarma konusunda cesaret vererek onları bu alanda çalışmalar yapmaya itmiştir. Bu çalışmalar doğrultusunda ortaya çıkan ve "Ulusal Uyanış" olarak isimlendirilen hareket, Estonya kültürünü temellendirmiştir. Estonyalılar 20. yüzyılın başında milliyetçi hareketler doğrultusunda merkezi yönetime başkaldırmış, ancak bu olay yenilgiyle sonuçlanmasına karşın fikirsel olarak halkın daha fazla Estonyalı kimliğine bağlanmalarına yol açmıştır.

"Rusya'da olduğu gibi Estonya'da da bir isyan patlak vermiş, Çarlık güçleri tarafından vahşice ezilmiştir. Ancak başarısızlığına rağmen Estonya'daki isyan milliyetçilik hissini ve özgürlük arzusunu artırmıştır. Sonuç olarak, 'Genç Estonya' adlı kültürel bir hareket oluşmuş, içinde pek çok kendini adanmış genç Estonyalı, ülkelerini kurtarmak için çalışmıştır. Sanat ve politik baskı yoluyla Estonyalılar bir ulusal kimlik duygusu oluşturmuştur" (Kütt, Vahter, 1964).

19. yüzyılda ulusal bilincin oluşmasıyla birlikte I. Dünya Savaşı'na giden süreç içinde birçok kez isyan etmelerine rağmen Estonyalılar, 1918 yılında geçici olarak bağımsızlıklarını kazanabilmiştir. Kısa bir süreden sonrasında Estonya bu kez Almanlar tarafından işgal edilmiş, daha sonrasında ise Bolşevik kuvvetleriyle savaşmak durumunda kalmıştır. 1920 yılında Tartu Barış Antlaşması ile II. Dünya Savaşı'na kadar bağımsız kalabilmiştir. Estonya'nın bağımsızlığının ardından birçok alanda yenilikler meydana gelmiş, müzik kültürünün gelişimine katkı sunacak olan sanat eğitimi veren kurumların açılması da sağlanmıştır.

"20. yüzyılın başlangıcında Estonya müzik hayatında birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Bunlar ekonomik gelişmeleri ve mesleki eğitim ve öğretime sahip idealist ve milliyetçi müzisyen sayısındaki artışa yansımıştır. 1919'da Tallinn Müzik Konservatuvarı kurulmuştur. Tallinn'deki konservatuvara ek olarak, Tartu, Valga ve başka yerlerde yüksek öğrenim eğitimi veren diğer müzik okulları açılmıştır" (Dahlig, 2000).

Heino Eller, Cyrillus Kreek ve Mart Saar gibi ilk dönem Estonyalı besteciler müzik eğitimi almak üzere Rusya'da bulunan St. Petersburg Konservatuvarı'na gitmiştir. Günümüzün önde gelen bestecilerinden biri olan Arvo Pärt ve senfonileriyle adından

söz ettiren Eduard Tubin, Tallinn Konservatuari'nda Heino Eller ile kompozisyon çalışma imkanı bulmuş, koro yapıtlarıyla ön plana çıkan Estonyalı besteci Veljo Tormis de aynı okulda müzik eğitimine başlamıştır.

Estonya'da müziğin kökenine ilişkin yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen veriler değerlendirildiğinde, yüzyıllar boyunca süregelen bazı özgün karakteristik müzik biçimleriyle birlikte Estonya müziğinin çok eski tarihlere dayandığı anlaşılmaktadır.

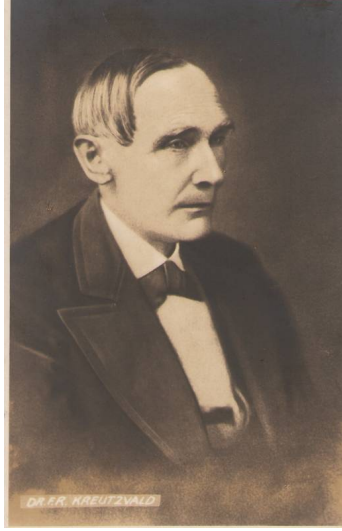
“Estonyalılar aynı zamanda İsveç, Almanya ve Rusya'dan gelen istilacıların müzik tarzlarını da ödünç almış ve kendi müzikleriyle birleştirmiştir. Bunlar, Estonyalı halk danslarında kullanılan, çalgı müziği grubu haline gelenleri bir araya getirmiştir. Estonyalıların da güçlü, klasik bir orkestra geleneği vardır. Birçok Estonyalı klasik besteci, tematik materyalleri için halk dansları melodileri kullanmıştır. Eduard Tubin tarafından yapılan senfonik, oda ve solo dizginin kayıtları bilinen en iyi eserler arasında yer almaktadır” (Holmes, Volk, 2001).

Estonya'da müzik tarihinin izi 12. yüzyıla kadar sürülebilmektedir. Fin halkının müzik kültüründe de bulunan Runik şarkı söyleme geleneği, *regivärss* olarak isimlendirilmektedir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise müzik kültürü içinde tempolu halk şarkılarının toplum içinde popülerleştiği görülmektedir (Raudsepp, Vikat, 2011).

Halk müziği üzerine yapılan çalışmaların fikirsel altyapısına bakıldığında ise, Jean-Jacques Rousseau ve Johann Gottfried von Herder gibi isimlerin düşünceleri öncülüğünde millî bilincin yaratılması için çeşitli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Halk kültürünü araştırmak için yapılan bu çalışmalar doğrultusunda ülkenin çeşitli bölgelerine birçok folklor gezisi düzenlenmiştir. Elde edilen materyal sonucunda halk kültürünü yansıtan koleksiyonlar oluşturularak millî kimlik olgusu desteklenmiştir.

“Jaan Undusk ve diğerleri gibi Estonyalı bilim insanlarına göre, Rousseau'nun ve özellikle Herder'in etkisi, Estonya kültürünün ulusal farkındalığında da büyük önem taşımaktadır. Herder'in *Volkslied* kavramı, 1830'larda eğitimli ve milliyetçi görüşlü Estonyalılara ulaşmıştır. Diğer birçok ülkede olduğu gibi Estonyalılar da geçmişlerini ve zihinsel yaratıcılıklarını ulusal harekete hizmet etmek için kullanmıştır” (Vissel, 2004).

Hareketin başlangıcı, Friedrich Reinhold Kreutzwald tarafından derlenen Estonya folklorunun zengin bir koleksiyonu olan Kalevipoeg (Kalev'in Oğlu) destanının yayımlanması olmuştur (Kütt, Vahter, 1964). Kalevipoeg, Estonyalıların Kreutzwald tarafından kitaba alınmış ulusal destanıdır. Fakat bu destan, 19. yüzyılda biçim kazanmıştır. 20 adet şarkıdan oluşan destanda, başta Finlilerin Kalevala Destanı olmak üzere, diğer İskandinav mitleriyle benzerlikler görülmektedir. Destan Estonyalı dev bir kahraman olan Kalevipoeg etrafında gelişmektedir (Mamedova, 2011).



Şekil 174: Fr. R. Kreutzwald, 1931.

Eesti Muuseumide Veebivärv. 2020. Fr. R. Kreutzwald - Fotopostkaart. <https://www.muis.ee/museaalview/975716> [03.04.2020]

“Kalevipoeg destanının yazılmasında kaynak teşkil eden mit anlatılarının ilk derlenmesi 1817 yılına dayanmaktadır. Estonya edebiyatının şaheseri olarak kabul edilen *Kalevipoeg* destanı ve onun yaratıcısı Kreutzwald, Eston millî uyanış hareketinde önemli bir yer işgal etmektedir. 19. yüzyılda Kalevipoeg destanının yazılması, bağımsızlığı isteyen Eston aydınları için bir zorunluluk olmuştur” (Arukask, 2012).

Bunu kısa süre sonra Jakob Hurt tarafından yayımlanan bir başka Estonya folklor koleksiyonu izlemiştir. Bu çalışmaları, milliyetçi bir üsluba sahip birçok roman ve kısa öykü kitabı izlemiştir (Kütt, Vahter, 1964). Yapılan çalışmaların sonucu olarak müzik alanında çeşitli biçimlerde birçok halk ezgisi, atasözü ve deyişler, hikaye ve gelenekler kayıt altına alınmıştır. Estonya halk şarkıları kayıtlarının 19. yüzyıl içinde koleksiyon olarak “Eski *Kannel*” ismiyle sekiz cilt olarak yayımlandığı bilinmektedir.



Şekil 175: Kalevipoeg Destanından “Savaş Çağrısı” Figürü

Okas, Evald. [03.06.2020]. Eesti muuseumide veebivärv - Postkaart. SÕJASÕNUM (Kalevipoeg). 1961. Muis.ee: <https://www.muis.ee/museaalView/973925>.

Estonya’da halk şarkıları derleme çalışmalarının genel olarak 19. yüzyılda belirli bir sistem dahilinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Yapılan çalışmalarda görev alan kişilerin ülkede bu alanda öncü olarak anıldığı değerlendirilmektedir.

“Günümüzde Pärnu şehrinin arşivlerinde bulunan en eski Estonya halk şarkısı metni 1680’den kalmıştır. Erken örnekler nadir olmakla birlikte herhangi bir organize derleme çalışmasını temsil etmezler. Daha sistematik olarak yürütülen koleksiyon çalışması, Estonyalılar arasındaki ulusal uyanışın bir işareti olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Bu alanda en eski koleksiyoncular; Jakob Hurt ve Estonya halk şarkılarını ilk kez bilimsel olarak inceleyen Oskar Kallas olmuştur” (Dahlig, 2000).

“Koleksiyoncular çiftler halinde gönderilmiş, bir kişi şarkı sözlerini yazarken ve diğeri ezgileri kaydetmiştir. Koleksiyoncular her şeyden önce az sayıda ezginin kaydedildiği veya hiçbir ezginin kaydedilmediği bölgelere gönderilmiştir. Bunu yapmak için Fin halk müziği derleme çalışmalarının (Ilmari Krohn, Armas Launis) deneyimi kullanılmıştır. Halk ezgileri derleme gezileri 1904-1914 arasında gerçekleşmiş ve 13.139’den fazla halk ezgisi kaydedilmiştir” (Vissel, 2004).

Estonyalı runik şarkıların ilk kayıtları, 1912’de bir fonograf kullanılarak yapılmıştır. Estonya folklorunun en önemli arşivi Tartu’daki Estonya folklor arşivi olmuş ve çoğu monofonik bant kaydı kullanılarak neredeyse on bin runik şarkı kaydedilmiştir (Lehiste, Ross, 2001).



Şekil 176: Kalevipoeg Destanından Paristaja’nın Oğlu Figürü

Kreutzwaldi Memoriaalmuseum. 2020. Eesti muuseumide veebivärv - Foto. G. Reindorffi illustratsioon Fr. R. Kreutzwaldi muinas...<https://www.muis.ee/museaalView/972666> [05.04.2020]

Yapılan çalışmalara en fazla Güney Estonya bölgesi ilgi göstermiş ve derlenen halk ezgileri koleksiyonlar halinde yayımlanmıştır. Bu çalışmalara bazı Estonyalı besteciler de bireysel olarak katılım göstermiştir.

Müzik formundaki runik şarkıların transkripsiyonları, çeşitli koleksiyonlarda yayımlanmıştır. Bunlardan en önemlisi, Herbert Tampere tarafından toplanan beş ciltlik “Eesti Rahvaviiside Anthology⁹⁷” olmuştur (Lehiste, Ross, 2001).

“Koleksiyoncuların çalışmalarına ek olarak bu ezgiler profesyonel müzisyenler tarafından da kaydedilmiştir. Örneğin ilk Estonya kadın besteci Miina Härma, 1894-1895’te Fin Edebiyat Derneği’nden burs alırken halk ezgilerini derleme çalışmalarına katılmıştır. 1877’de Estonya halk müziği, yüksekokul düzeyinde müzik eğitimi almış olan folklorist Aukusti Axel Lähteenkorva (Borenius) tarafından notaya alınmıştır. Uzun süren koleksiyon yolculuğunda (Vorumaa, Setumaa ve Virumaa’yı kapsayan) 200’den fazla halk melodisi kaydetmiştir” (Vissel, 2004).

“Yaşamını halk müziği materyalleriyle çalışmaya adanmış bir başka besteci olan Cyrillus Kreek (1889-1962), sistematik olarak halk ezgilerini toplayarak bunu bir fonograf yardımıyla yapan ilk Estonyalı olmuştur. Halk müziğinin polifonik ezgilerini bestelemiştir. Temelde solo çalgıya yönelik eserler veren bir besteci olan Heino Eller (1887-1970) Estonya senfonik müziğinin temelini atmıştır” (Dahlig, 2000).

Bu harekete koşut olarak ülkenin çeşitli şehirlerinde profesyonel veya amatör tiyatro grupları ile birlikte orkestralar, korolar ve çeşitli sanat topluluklarının kurulduğu bilinmektedir.

Estonya bölgesinde yaşayan halk, kuzey ülkeleri arasında en son Hristiyanlığı benimsediğinden, Paganizm inancına ait bazı adetlerin halen günlük yaşamda yer aldığı değerlendirilmektedir. Bu inanışın yansıması olarak günümüzde *Maausk*⁹⁸ gibi gelişen birtakım inanç şekilleri halk tarafından kabul görmektedir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde, dinî müzik repertuarının gelişmemesi, toplumun dinî yönelimlerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilmektedir.

Öte yandan ülkenin müzik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan koro kültürünün yerleşmesinde, kilisenin varlığına ilişkin tespitler yapılmaktadır. Moravya kilisesine bağlı kişilerin bölgeye gelerek burada müzik eğitimi vermeleri ve çeşitli koro etkinlikleri vasıtasıyla şarkı söyleme üzerinden toplum içinde popülerleşmelerinin, bu kültürün yayılmasının öncüsü olduğu değerlendirilmektedir.

Moravyalıların müzik konusundaki ustalıkları halkı etkilemiş ve 1820’lere kadar Güney Tartumaa’da bulunan Rõngu’da özel bir okul kurarak burada eğitim vermişlerdir. Moravyalı müzik öğretiminin temel amacı kilisede şarkı söyleme kalitesini yükseltmektir (Dahlig, 2000). Kurulan korolarda bölge kültürünü yansıtan ezgilerin kullanılmadığı fakat bu ezgilere Estonya sözlerin uyarlandığı görülmektedir.

⁹⁷ “Estonya Halk Ezgileri Antolojisi” anlamına gelmektedir.

⁹⁸ Kuzey ülkelerinin dinî inanışlarını geçmişten günümüze incelemesi bakımından, bkz. Lewis, Tøllefsen, 2015.

Resmi Lutheryan kilise ve köy okulları, büyük ölçüde Alman kökenli çok yönlü koro şarkılarını tanıtmıştır. Dinî repertuarın yanı sıra, koro grupları için Alman halk şarkısı düzenlemeleri Estoncaya çevrilmiş, uygun olanları düzenlenmiştir (Kuutma, 1996).

1869'da Tartu'da düzenlenen ilk şarkı festivali olan *Laulupidu*, oldukça geniş kitlelere yayılmayı başararak dikkat çekmiştir. Koro derneği'nin başkanı olarak Johann Voldemar Jannsen tarafından düzenlenen festivalde, Jannsen'in sözlerini yazdığı *Mu isamaa, mu õnn ja rõõm* isimli şarkı sonradan Estonya'nın millî marşı olarak kabul edilmiştir.

Yüzyılın ikinci yarısında bölge okulları Estonya'da ortak şarkı söyleme gelişiminin merkezi haline gelmiştir. Okullar için yayımlanan tanınmış ilahilerle birlikte din dışı şarkıları içeren ilk şarkı kitaplarıyla yayılması kolaylaştırılmıştır. Okullar çocuk koroları kurmaya başlamıştır (Raudsepp, Vikat, 2011).

19. yüzyılda Estonya halkının müzik kültürünün gelişimini sağlayıcı bir dizi çalışmanın başlatıldığı görülmektedir. Dans müziği üzerinden gerçekleşen bu dönüşümün şarkı geleneğinin ortaya çıkışına yardım eden etmenlerden biri olduğu değerlendirilmektedir.

“19. yüzyıl boyunca kırsal kesimde yaşayan halkın müzik algısında derin bir dönüşüm olmuştur. Enstrümantasyon, Orta Avrupa'dan yayılan dans müziğine uygun olarak modernize edilmiş, birçok şarkı koro için düzenlenerek köylerin eğlence etkinliklerinde şarkılar söylenirken bakır üfleli çalgı gruplarıyla eşlik edilmiştir. Modern akademik terminolojide, bu kategori, son yüzyılların Avrupa şarkı geleneğine karşılık gelen yeni Estonya halk şarkısı olarak adlandırılmıştır” (Kuutma, 1996).



Şekil 177: Tuohitorvella Çalgısı İcrası, 1913.

Finnish Heritage Agency – Musketti. Nikita Vassil soittaa tuohitorvella paimenessa <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:66> [10.04.2020]

“Uzun zaman yabancı egemenliğinde kalan Estonyalılar, Almanya, Danimarka, İsveç veya Sovyet işgali altındayken ulusal kimliğin korunmanın yolu olarak müziğe yönelmiştir. Ülkenin 1869 yılına dayanan şarkı festivalleri, yaklaşık 20.000 ila 30.000 şarkıcıdan oluşan bir koroya sahip olmuş ve nüfusun neredeyse onda biri olan 100.000’den fazla insanı izleyici olarak kendine çekmiştir” (Schwab, 2015).

Estonya’da belirtilen dönem içinde müziğin ulusal bir duruşu ortaya koymak için bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Kimlik ve aidiyet duygusunun muhafaza edilmesinde ana unsur olarak ortaya çıkan müzik ve toplu müzik icrası geleneğinin Baltık ülkelerine bağımsızlık yolunda yardımcı olduğu düşünülmektedir.

“Festival, Rus kuvvetlerine direnmek için 1869’da kurulmuştur. Estonya, Rusya ve Sovyetler Birliği’nden bağımsızlık yolunda savaştıkça, 1918’de ve daha sonra 1991’de, koro şarkıları Estonya dilini ve geleneklerini korunmanın bir yolu olarak kalmıştır. Moskova’nın açıkça meydan okumasına karşın 1988 yılında gerçekleşen Laulupidu festivali ‘Şarkı Devrimi’ olarak bilinmektedir” (Schmid, 2014).

Genellikle bu festivaller Estonya vatanseverliğinin ve kendine güvenin coşkulu tezahürü haline gelmiştir. Başlangıçta festivali bir burjuva işletmesi olarak gören Komünistler onları yasaklamıştır. Festivallerin popülerliği sayesinde Sovyetler bu kararlarını değiştirmek zorunda kalmıştır (Kütt, Vahter, 1964).

Estonya’nın sembolü olarak görülen koro müziği, Estonya halkının “Şarkı söyleyen millet” olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Estonya’da beş yılda bir, Letonya’da ise dört yılda bir yapılan koro festivalleri, 2008 yılından beri UNESCO’nun “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası” listesinde yer almaktadır.

4.5.1. Estonya Halk Müziği

Estonya halk müziği incelendiğinde, pagan kültürünün getirmiş olduğu şamanist şarkı metodunun bir yansıması olarak *Runolaulud* icrasının özgün biçimde yüzyıllardır varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Estonya’nın çeşitli bölgelerinde halk müziği ve halk dansı repertuarının farklı özellikler gösterdiği değerlendirilmektedir. Çevre kültürlerle olan bağına yansıyan bu özellikler, Kuzey doğu bölgesinde Votlar, kıyı şeridinde Finlandiya, Batı bölgelerinde ise İsveç kültürü ile benzerlik göstermektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde ise tarihi ve kültürel bakımdan Kuzey Estonya ile Güney Estonya arasında farklılık görülmektedir. Öte yandan halkın genel itibarıyla kırsal kesimlerde yaşamasının bir sonucu olarak, millî kimlik algısının müzik üzerinden doğa çağrışımı yarattığı da değerlendirilmektedir.

“Sadece birkaç nesil önce, neredeyse tüm Estonyalılar kırsal kesimlerde yaşadığından, müzik ve doğa arasındaki bağlantı açıkça anlaşılabilir. Estonyalı bir dinleyiciye, sevilen bir klasik olarak Heino Eller’in en iyi bilinen eseri, ‘Bir Vatan Ezgisi’, kaçınılmaz olarak doğanın resimlerini akla getirmektedir, çünkü vatan doğa demektir” (Tombak, 2015).

Estonya halk şarkısı geleneğinin, Finlandiya'daki eski halk müziği geleneğiyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Her iki ülkede de *Kalevala* ve *Kalevipoeg* destanların 20. yüzyılda ortaya çıkışı gibi etmenler de değerlendirildiğinde, Estonya ve Finlandiya'nın kökensel birlikteliğinin⁹⁹ halk müziği geleneğine de yansımış olduğu değerlendirilmektedir.

“Estonya halk şarkısı geleneği genel olarak ‘yaşlı’ ve ‘genç’ halk şarkıları olmak üzere iki döneme ayrılmıştır. Eski halk şarkılarına ‘Kalevala şarkıları’, ‘runik’ veya ‘runo şarkıları’ ve ‘regivärss’¹⁰⁰ ölçüsündeki halk şarkısı da denmektedir. Bu terimler aşağı yukarı eş anlamlıdır. İlk terim ünlü Fin halk destanını hatırlatmakta, Fin ve eski Estonya halk şarkısı geleneklerinin birçok önemli özelliği paylaştığı gerçeğini ifade etmektedir” (Lehiste, Ross, 2001).

Regivärss şarkı tipinin genel özellik olarak dar aralıklı ezgilerden oluştuğu, her hecenin bir sese karşılık geldiği görülmektedir. Ezgisel ilerleyiş genel olarak diyatonik aralıklarla ilerlemekte ve ezgi içinde kromatik geçkiler bulunmamaktadır.

Runik şarkı geleneğinin Estonya'da 18. yüzyıla birlikte unutulmaya başlandığı ve halk şarkısı ile yer değiştirdiği değerlendirilse de, coğrafi olarak çevre etkilere kapalı olan Kihnu adası ile birlikte Võru bölgesindeki Peipus gölünün güneyinde bulunan Setomaa bölgesinde yaşayan Seto halkı arasında icra edildiği bilinmektedir.

Estonyalı runik şarkı ezgisinin sistematik koleksiyon içindeki ilk kaydı 1632'li yıllara dayanmaktadır. En eski runik şarkılar milattan önce binli yıllara kadar geriye gitmekte, bu da onları Letonya ve Litvanya'da yaygın olan halk müziği formlarından çok daha eski hale getirmektedir (Lehiste, Ross, 2001).

Estonya'nın iki bölgesinde, halk şarkısı, dans ve müzik geleneği günümüze kadar sağlam olan bütünlüğüyle ayakta kalmayı başarmıştır. Bunlar Estonya'nın batı kıyısındaki küçük Kihnu adası ve Estonya'nın güneydoğu köşesi Setumaa'dır (Ruutel, 1998). Adanın geleneklerini yansıtan müzik, dinî bayramlar ve diğer kutlamalara eşlik etmektedir. Kihnu adasındaki evlilik törenlerinde, folklorik kıyafetlerle *regilaulu* şarkılarının söylenerek eski geleneklerin sürdürüldüğü bilinmektedir. Özellikle burada yaşayan kadınların geleneklerine bağlı kalarak önemli günlerdeki ritüellerde ön planda oldukları ve bu şekilde kültürel geleneklerin sonraki nesillere aktarımı konusunda köprü vazifesi gördükleri değerlendirilebilmektedir. Balıkçılıkla uğraşan ve müzik aletlerinin çalımında bu ritüellere eşlik eden erkeklerin, bu görevi de zamanla kadınlara devrettikleri bilinmektedir. Estonya halk müziği repertuarında bulunan

⁹⁹ Her iki dilin de Fin-Ugor kökenli olmasının yanında *Kalevala* destanının baş karakteri olan Väinämöinen, *Kalevipoeg* destanında da Vanemuine ismiyle yer aldığı bilinmektedir.

¹⁰⁰ Estonya'da kullanılan bir terim olarak eski halk şarkılarında kullanılan şiirsel ölçüyü ifade etmektedir.

Kihnu adasına özgü şarkı, dans ve çalgı müziklerinin birçok besteciye özgün niteliğinden dolayı etkilediği değerlendirilmektedir. İsveççe'den birçok kelime içeren Estonca bir lehçe kullanan ada halkı, kültürel bakımdan ana karadan farklı bir çizgiye sahiptir. Bu bakımdan 2003 tarihinde UNESCO'nun "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsilcisi" listesine "Kihnu Kültürel Alanı" olarak dahil edildiği açıklanmış, 2008 yılında ise listeye kaydedilmiştir.

"19. yüzyılda eski gelenek, Baltık Denizi'ndeki güneydoğu Estonya ve Kihnu gibi adalar da dahil olmak üzere, izole alanlarda devam etmesine rağmen yeni, kafiyeli bir halk şarkısı formu olan *vemmalvärss* şarkıya yerini bırakmıştır. Yeni form öncelikle seküler ve anlatı şarkıları için lirik şarkılar içermektedir. Bu şarkıların stili daha yeni, ezgisel yapı daha gelişkin, ses aralıkları daha geniş ve tonal olarak Majör ve minör arasında eşit olarak bölünmüştür" (Dahlig, 2000).

Estonya halk müziği, Letonya ve Litvanyalılar'ın geleneksel müziğiyle pek çok ortak özelliği paylaşmaktadır (Lehiste, Ross, 2001).

Geleneksel kültürün sürdürüldüğü bir başka bölge ise Setumaa bölgesi olarak değerlendirilmektedir. Kültürel ve folklorik anlamında Estonya ve Rusya'dan farklı olan bu bölgede *Seto Leelo* olarak isimlendirilen polifonik şarkı söyleme geleneğinin çok eski tarihlere dayandığı bilinmektedir. Burada da geleneksel kıyafetler ve takılarıyla ön planda olan kadınların söylediği şarkılar günlük hayattan esinlenerek üretilmektedir. Grup içinde bulunan öncü şarkıcı¹⁰¹, şarkıların sözü ve ezgisini doğaçlama olarak üretmektedir. Onun solo olarak söylediği müzik cümlesi, grup içinde yer alan diğer kadınlar tarafından tekrarlanmaktadır. Setu halkının kullandığı lehçeyi, Estonya'nın değişik bölgelerinde yaşayan insanların anlamadığı bilinmektedir. Estonya halk müziğindeki şarkıların çoğunluğunun monofonik yapıda olduğu görülmektedir. Bu duruma istisna olarak, Estonya'nın güney bölgesinde bulunan *Seto Leelo* şarkı geleneğinin polifonik yapıda oluşunun da, bu bölgenin kültürel anlamda farklı olduğu gerçeğini yansıttığı değerlendirilmektedir. Estonya'nın en zengin kültürlerinden biri olarak bölge kültürü 2009 yılında, UNESCO'nun "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsilcisi" listesine "Seto Leelo, Seto polifonik şarkı geleneği" olarak eklenmiştir.

¹⁰¹ Şarkı Annesi olarak da tanımlanan bu kişi *Sõnolinõ* olarak isimlendirilmektedir.



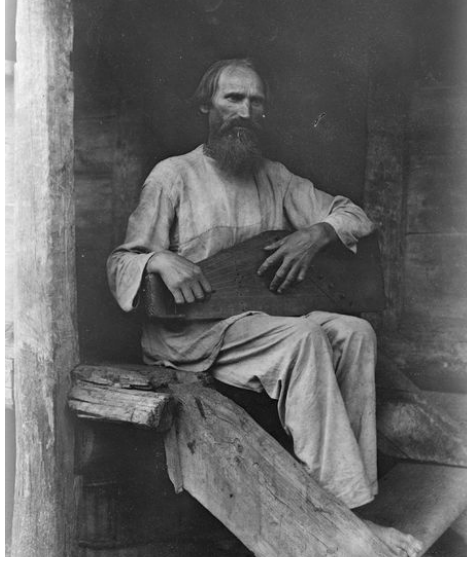
Şekil 178: Torupill İcracısı ve Muhu Adasından Sondaa Ailesi

Eesti muuseumide veebiv arav - Soonda k ula perekond. <https://www.muis.ee/museaalview/606796>
[10.05.2020]

Genel olarak değerlendirildiğinde, Estonya halk müziğini kadınların icra ettikleri, erkeklerin ise daha çok alarak sözlü müzik geleneğine eşlik ettikleri görülmektedir. Bu sebepten ötürü yapılan derleme çalışmalarının kayıtlarında, erkeklerden çok kadın icracı bulunmaktadır.

Estonya'da, halk müziği şarkıcıları önceleri kadınlardan oluşmuş, enstrümantal müzik ise neredeyse tamamen erkeklerin egemenliği altında olmuştur. Çoğu halk şarkısı, kadınlara daha uygun, aşk ve entrika, ev hayatı ve dokuma gibi ev aktiviteleri konularıyla ilgilidir. Destansı karakterdeki kahramanlık şarkıları nadir bulunmaktadır (Dahlig, 2000).

Halk müziği icrasında kullanılan çalgılardan Finlandiya'daki *Kantele* isimli çalgının, Estonya'da *Kannel* ismiyle, mill  çalgı olarak nitelendirildiği görülmektedir. Beş telli bir çalgı olan *Kannel*'e, ezgisel yapının çeşitlenmesine bağlı olarak farklı seslerde teller eklenmiştir. Ezgisel yapıya tonal olarak eşlik etmek üzere bas tellerin eklenmesiyle akor da alınabilen bir çalgı haline gelmiştir.



Şekil 179: Setumaa Bölgesinden Kannel İcracısı Semmeni Mikk, 1912.

Finnish Heritage Agency – Musketti. Mikk Semmeni soittaa kannelta. <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:79?lng=en-gb> [11.05.2020]

Estonya halk müziği topluluklarında Keman, Kannel, yaylı bir Kannel türü olan Hiiu Kannel, Torupill, çeşitli üflemeli çalgılar, poispill veya bas ile Jaurum, Poiss ve Pingipill gibi çeşitli yerli vurmali çalgılar bulunmaktadır (Holmes, Volk, 2001:74). Modern halk şarkıcısı, hiçbir zaman standart bir şekli veya boyutu sabit olmayan *Kannel* çalgısını kullanmaktadır. Bölgesel farklılıklar bulunmakla birlikte, bir bölgede birçok farklı çalma tekniğinin yanı sıra çeşitli şekil ve boyutları da bulunabilir (Dahlig, 2000).



Şekil 180: Vormsi Adasından Hiiu Kannel İcracısı Hans Renqvist.

The Society of Swedish Literature in Finland. Talharpospelaren Hans Renqvist från Wormsö, Borrby. 1903. https://www.finna.fi/Record/sls.SLS+95_SLS+95_25 [15.05.2020]

Üflemeli çalgıların daha çok kırsal kesimlerde çobanlar tarafından kullanıldığı değerlendirilmektedir. Öte yandan çalgı gruplarında keman, kannel ve akordeon gibi çalgıların özellikle dans müziğinde kullanıldığı görülmektedir. Ülke genelinde koro kültürünün toplum içinde popüler hale gelmesiyle birlikte çalgı topluluklarının da gelişim gösterdiği değerlendirilmektedir. Nefesli bir çalgı olarak Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi'nde çalınan Tulum'a benzeyen *Torupill* çalgısı, özellikle her çeşit törenlerde kullanılan bir çalgı olarak popüler bir çalgı olmuştur. Halk müziğinde yer alan diğer üflemeli çalgılar ise *sokusarvega*, *karjapasum*, *vilepill* ve *roopill* çalgılarıdır. Halk müziği repertuarının gelişimiyle çalgılarda bazı değişiklikler yapılmış, bunun sonucu olarak da çalım tekniğinin geliştiği değerlendirilmiştir. Çalgılarda yapılan bu değişikliklerle birlikte zaman içinde çalgı toplulukları oluşmaya başlamış, bu topluluklara halk müziği çalgısı olmayan akordiyon, keman ve hatta piyano gibi çalgılar da eklenmiştir.



Şekil 181: Setumaa bölgesinden Juri Vanaze'nin Halk Müziği Keman İcrası, 1913.

Museovirasto-Musketti [05.06.2020] Juri Vanaze soittaa viulua. Finna.fi: <https://finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:81>

Halk müziğinde olduğu gibi millî kimlik yaratımı sürecinin önemli bir parçası olarak, halk danslarının 19. yüzyılda araştırılmaya başlandığı görülmektedir. Kallas öncülüğünde yapılmaya başlandığı bilinen bu çalışmalarla birlikte halk dansları çeşitli bölgelerde araştırılarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Genellikle günlük yaşamı ve de denizciliği konu alan Estonya halk danslarının tarihinin 13. yüzyıla dayandığı bilinmektedir.

“Estonyalı halk dansları kolektif, sakin ve ağırbaşlı olarak kabul edilir. Büyük bir sıçrama ya da hızlı ve çeşitli hareketler yoktur ve akrobatik elementler yaygın değildir. Estonya halk dansları, bir dizi tekrarlanan motifler ve basit hareket şekilleri olarak en iyi karakterize edilir. Tekrarlayan motifler aslında tüm Estonya halk sanatının karakteristiğidir” (Ehrenbusch, 2002).

İlki 1934 yılında *Üldtantsupidu* ismiyle gerçekleştirilen dans festivali, günümüzde Estonya Dans Festivali ismiyle beş yılda bir yapılarak etkinliğini sürdürmektedir.

4.5.2. Karakteristik Özellikler

Estonya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesi için, öncelikle ülkede yer alan bölgelerin folklorik yapıları değerlendirilmiştir. Bu bakımdan; Virumaa, Järva, Harju, Lääne, Saaremaa, Pärnu, Viljandimaa, Tartumaa, Võrumaa, Setumaa bölgelerinden derlenen ezgiler incelenerek karakteristik özellikler belirlenmiştir. Karakteristik özelliklerin bu anlamda değerlendirilmesinde 1912-1966 yılları arasındaki kayıtları içeren “Estonya Halk Müziği Antolojisi” incelenmiştir.

Özellikle halk şarkılarının yapısal özellikleri değerlendirildiğinde, resitatif formundaki anlatımlı şarkılarla birlikte, konuşma içeren anlatımlı şarkıların bulunduğu görülmektedir. Çeşitli ülkelerin hakimiyetinde kalması ve kültürel olarak etkileşim dahilinde olması nedeniyle, polka ve vals benzeri danslar ve bu özellikteki müzik türleri de Estonya’da görülebilmektedir. Çevre kültürlerin etkisine kapalı olan Kihnu ve Setuuma gibi bölgelerde, Estonya’nın genelinde bulunan halk müziği karakteristik özelliklerinden farklı yapıdaki müzikal özellikler görülmektedir.

“Kültürel veya coğrafi olarak Kihnu ve Setuuma gibi izole olan bölgelerde, runik şarkı geleneği 20. yüzyıla kadar hayatta kalmıştır. Bu şarkı repertuarı, Estonya’nın geri kalanının repertuarından farklıdır. Setu’nun şarkıları, diğer alanların monodik ezgilerinden farklı olarak polifoniktir. Bu, iki veya üç bağımsız partinin ayırt edilebileceği heterofonik bir polifonidir. Setu şarkıları bir ile üç yarım sesi kullanan bir dizi kullanırken, Estonya’nın geri kalan kısımlarında çoğunlukla bir diyatonik dizi (veya bu dizinin bir kısmını) kullanmaktadır” (Lehiste, Ross, 2001, 34).

Estonya halk şarkıları genellikle günlük hayatı yansıtır biçimde, çalışma ve çeşitli törenlere eşlik eden şarkılarla birlikte, destansı ve lirik şarkılardan oluşmaktadır. 20. yüzyılın başında, geniş kapsamlı *Regilaul* şarkılarının en fazla Estonya’nın Kuzey doğusunda yer alan Virumaa bölgesinde bulunduğu değerlendirilmiştir. Öte yandan müzikal bakımdan basit, tekdüze olarak nitelendirilen bu şarkılar meditatif bir etki sağlamaktadır. Yakın geçmişte *Regilaul*’un da büyük olasılıkla daha kısa ve daha lirik bir biçime kavuştuğu, fakat ritmik karakterinin özgün yapısını koruduğu değerlendirilmektedir.

Estonya halk müziğinin genel karakteristik özelliği incelendiğinde, en önemli özellik olarak *Regilaul* müziğinde görülen müzik cümlesinin varyantlarıyla birlikte

tekrarlanıp sadece şarkı sözlerinin değişmesi durumu olarak değerlendirilebilmektedir. Dizisel bakımdan incelendiğinde ise, müziğin dar aralıklar arasında değişen seslerden meydana geldiği görülmektedir. Bu durumun *Kannel* gibi halk müziği çalgılarının ilkel dönemde kullandığı tel sayılarının az olmasından ve bu çalgıların ses aralıklarından kaynaklı olabileceği değerlendirilmektedir. Bu bakımdan tritonik, tetratonik, pentatonik ve heksatonik dizilerden oluşan ezgilerin fazla sayıda olduğu belirlenmiştir. *Luust sõrmus* isimli şarkıdaki ezgisel doğrultuda kullanılan heksatonik eksiltilmiş minör dizisi bu duruma örnek olarak verilebilmektedir. Ritmik açıdan değerlendirildiğinde ise, aynı dil ailesinden gelmeleri bakımından Fince’de de görülen bazı daktilik özelliklerin Estonya’nın dil yapısında da bulunmasından kaynaklı olarak, bazı ritmik yapıların benzer olduğu görülmektedir.

Bu doğrultuda saptanan karakteristik özellikler; tritonik, tetratonik¹⁰², pentatonik ezgiler olmak üzere, ardıl sekizlik seslerin kullanımı durumu, Fince’de de görülen bir ritimsel kalıp olarak bir sekizlik ardından gelen iki onaltılık ritmik yapı formu, cümle sonlarındaki seslerin uzatılması durumu, aksak metrik yapıların kullanılması durumu, metrik modülasyon özelliği, Setu şarkı geleneği ve halk müziği çalgılarının repertuarına da yansıyan polka ve vals gibi formlar şeklinde değerlendirilmiştir. Ayrıca bölgesel karakteristik özelliği olarak Setu şarkıları ve bir etkileşim unsuru olarak Polka dansı da karakteristik özelliklere dahil edilmiştir. Ezgilerin en önemli karakteristik özelliği, cümlelerin tekrarlanmasından kaynaklı olarak tekrarlanan ezgilerin dönüşlerinde uzun seslerin kullanılması olarak belirlenmiştir. Ezgilerin Estonya’nın hangi bölgesinden derlendiği ve kaynak kişisi Estonya Halk Müziğinin Antolojisi kayıtlarına göre arşivlenmiştir.

Tritonik dizi kullanılarak oluşturulan ezgi kullanımına örnek olarak, *Rikka härg ja vaese vares Helmi Vill Urvaste* düğün şarkısının ezgisi örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Ezginin, Edebiyat Müzesi ve Estonya Radyosu’nun 1965 yılında düzenlediği derleme gezileri sırasında Herbert Tampere, Estonya’nın güneydoğusundaki Võru İlçesi’ne bağlı Urvaste köyünde yaşayan Helmi Vill isimli kişiden derlendiği bilinmektedir. Sol eksenli ezgide üç sesin kullanıldığı görülmektedir.

¹⁰² *Tetratonik* müzik, Kuzey bölgeleri halklarının müziklerinde görülen bir özellik olarak, Alaska, Kanada ve Grönland’da yaşayan Inuit ve Fin Ugor kökenli Mari (Çeremiş) halklarının müziklerinde görülebilmektedir.

Ritimsel yapıyı incelediğimizde ise, Estonca'nın Fin-Ugor kökenli olmasından kaynaklı olarak Fince'de olduğu gibi bazı daktilik ritim yapıları Estonca'da da gözlemlenebilmektedir. Bu ritmik yapılardan biri olarak hecelerin eşit derecede ayrılmasıyla oluşan ardıl sekizlik kullanımı durumu halk müziğinin belirli karakteristik özelliklerinden biridir. Bu karakteristik özelliğe, Pulst'un 1938'de yapmış olduğu derleme gezilerinden Kuusalu Bölgesi'nde yaşayan Miina Lambot isimli kişiden derlendiği bilinen *Une sulased Miina Lambot Kuusalu* isimli ninni ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 185: *Une sulased Miina Lambot Kuusalu* Ezgi Örneği

Fince'de de görülen bir ritimsel kalıp olarak bir diğer ritmik karakteristik yapı, bir sekizlik ardından gelen iki onaltılık ritmik yapı formu, Estonca'da da görülebilmektedir. Sekizlik notaların ardıl kullanımıyla birlikte bu ritimsel özelliği kullanan örnek olarak, 1937 yılında Jöelähtme bölgesinde yaşayan Hindrek Tamm isimli kişiden derlendiği bilinen *Imed* isimli halk ezgisi verilebilmektedir.



Şekil 186: *Imed* Ezgi Örneği

Cümle sonlarındaki seslerin uzatılması durumu, Estonya müziği ezgilerinin en önemli karakteristik özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan değerlendirilen ezgilerin, notada gösterilirken sadece nota süresi bakımından gösterilmediği, *fermata* ifadesiyle sesin uzamasının sağlandığı görülmektedir. Bu özelliğe örnek olarak, 1937 yılında Pulst'un düzenlediği derleme gezileri sırasında Kolga-Jaani bölgesinde yaşayan Marie Sepp adlı kişiden derlendiği bilinen *Kiik tahab kindaid* isimli halk ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 187: *Kük tahab kindaid Ezgi Örneği*

Aksak metrik yapıların kullanılması durumu da Estonya halk müziğinde görülebilen bir özelliktir. Bu duruma örnek olarak Takvim, Yıldönümü ve Kutlamalar için kullanılan şarkılar grubundan, 1937 yılında *Jöelähtme* bölgesinde yaşayan Hindrek Tamm isimli kişiden derlendiği bilinen *Mardilaul* isimli şarkının ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 188: *Mardilaul Ezgi Örneği*

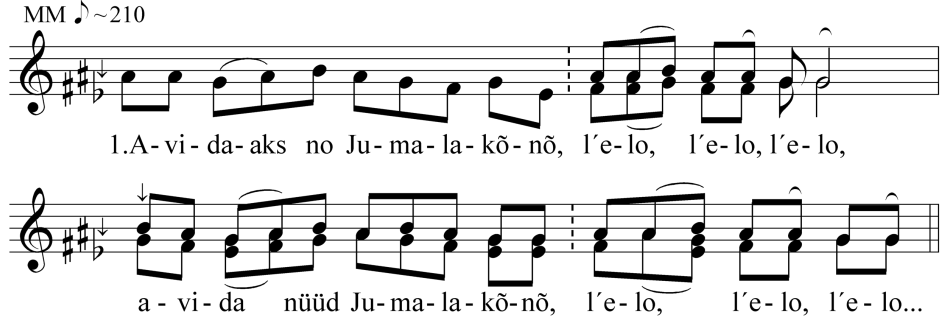
Halk müziğinin özgün metrik yapısını gösteren bir özellik olarak metrik modülasyon özelliği, Estonya halk müziğinde de karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma örnek olarak 1961 yılında Tori bölgesinde yaşayan Liisa Kümmel adlı kişiden derlendiği bilinen *Linad liulaskjale* isimli halk ezgisi örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 189: *Linad liulaskjale Ezgi Örneği*

Estonya'nın güneyinde yer alan *Setomaa* bölgesi, diğer bölgelerden farklı müzik kültürü özellikleri sergilemektedir. Bu bölgedeki şarkı geleneği, özgün yapısını koruyarak nesiller boyunca aktarılmıştır. Bu geleneğe göre *Setu* şarkılarında, öncü şarkıcının söylediği ezgi ve sözlerin koro tarafından bazen üçlü aralık, bazen de beşli akor olarak çeşitlendirilerek tekrarlanmasıyla polifonik koro icra stili yansıtılmaktadır. Bu duruma, 1937 yılında *Setomaa* bölgesinde yaşayan Anne Vabarna isimli kişiden derlendiği bilinen *Käte käskimine* isimli ezgi örnek olarak verilebilmektedir.

MM ♩ ~210



1.A-vi-da-aks no Ju-ma-la-kö-nö, l'e-lo, l'e-lo, l'e-lo,
a - vi - da nüüd Ju-ma-la-kö-nö, l'e-lo, l'e-lo, l'e-lo...

Şekil 190: Käte kaskimine Ezgi Örneği¹⁰³

Estonya halk müziği çalgıları, *Kannel* ve *Parmupill*'in repertuarını yansıtmaları bakımından örnek olarak verilebilecek, *Talgupolka* ve *Ranna labajalg* isimli halk ezgilerinin, polka ve vals karakterini gösteren ezgiler olduğu görülmektedir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde Estonya halk müziğinin çevre müzik stillerinden etkilendiği ve halk müziği çalgıları repertuarına da bu durumun yansıdığı değerlendirilmektedir.

MM ♩ = 84-138



1. Fine
D.C. al Fine

Şekil 191: Kannel ja lehepill veya Talgupolka Ezgi Örneği

MM ♩ ~206



Şekil 192: Ranna labajalg Ezgi Örneği

4.5.3. Heino Eller

Heino Eller, Estonya'nın müzik alanında ulusal bir simgesi haline gelmiş bir besteci olmuştur. Birçok açıdan benzerliği ile Estonya'nın Sibelius'u olarak tanımlanan besteci, 1887 yılında Tartu şehrinde doğmuştur.

¹⁰³ Örnek ezginin donanımında görülen aşağı yönlü ok işareti ile birlikte bemol sesin daha da kalınlaştırılarak çalınması belirtilmiştir. Koma seslerin bu şekilde notaya aktarılması durumu, Bartók'un ikinci keman konçertosu eserinde de benzer şekilde görülmektedir.

Eller'in Ailesi de kendisi kadar müzikle ilgilenmiştir. Annesi ve kardeşleri şarkı söyleyip çalgı çalarken, babası ise hem keman yapımıyla uğraşmış hem de keman çalmıştır. Eller'in ilk keman derslerini babasından aldığı bilinmektedir. 12 yaşındayken Samuel Lindpere'den keman dersleri almaya başlayan Eller, aynı zamanda Rudolf Tobias'la da müzik teorisi çalışmıştır. Lindpere'nin St.Petersburg Konservatuari'na geçmesinden sonra Şehir Orkestrası'nda şeflik yapan Eduard Wähner'le derslerine devam etmiştir.



Şekil 193: Eller'in Konservatuar Yılları

Heino Eller - Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. 2020. 13 aastat suurlinnas. <https://virtuaalne.ajaloomuuseum.ee/HeinoEller/?show=suurlinn> [20.05.2020]

1907 yılında St. Petersburg Konservatuari'nda Prof. E. Krüger'in keman sınıfına kabul edilen Eller, çalgıya geç başlaması sebebiyle çok çalışmak zorunda kalmış, bu çalışmalar sebebiyle de kolunda bir sakatlık meydana gelmiştir. Daha sonrasında üç yıl boyunca St. Petersburg Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almış, buradaki eğitimini tamamlamadan, kompozisyon bölümü sınavına girmiş ve ilk sınavında başarısız olmasının ardından ikinci sınavda St. Petersburg Konservatuari Kompozisyon bölümüne kabul edilmiştir. Burada Nikolay Rimski-Korsakov'un öğrencisi olduğu bilinen Vassily Kalafati'nin öğrencisi olmuştur.

Aslen 1908-12 yılları arasında St Petersburg Üniversitesi Hukuk Fakültesine kaydolan Eller, aynı anda Vassily Kalafati, Maximilian Osseyevich Steinberg¹⁰⁴ (Dmitri Şostakoviç'in de kompozisyon öğretmeni) ve Alexander Glazunov ile çalışmıştır (Quinn, 2002).

¹⁰⁴ Nikolai Rimsky-Korsakov ve Alexander Glazunov'un öğrencisi olan Steinberg, Igor Stravinsky ile birlikte aynı dönem mezun olmuştur. Mezun olduğu kurumda armoni dersleri vermeye başlayan Steinberg'in en ünlü öğrencisi Dmitri Şostakoviç olmuştur.



Şekil 194: Kalafati'nin Kompozisyon Sınıfı

Heino Eller - Eesti Teatri- ja Muusikamuseum. 2020. 13 aastat suurlinnas. <https://virtuaalne.ajaloomuseum.ee/HeinoEller/?show=suurlinn> [20.05.2020]

Öğrenci olduğu sırada başlayan I. Dünya Savaşı sebebiyle bestecinin, eğitimini yarıda bırakıp orduya katıldığı, askeri orkestrada icracı olarak görev aldığı bilinmektedir. Döndükten sonra St. Petersburg Konservatuarı'ndan mezun olan Eller, Tartu'ya geri dönerek, Tartu Müzik Yüksek Okulu'nda eğitimcilik kariyerine başlangıç yapmıştır. Yirmi sene boyunca bu kurumda teori ve kompozisyon derslerini yürüten besteci, daha sonra Tallinn Devlet Konservatuarı'na geçiş yapmış ve burada vefat ettiği yıl olan 1970 yılına kadar çalışmıştır.

Eller'in müziğinin Grieg, Scriabin, Sibelius ve Chopin gibi bestecilerden etkilendiği değerlendirilmektedir. Genel olarak Eller, 20. yüzyıl müziğinin getirmiş olduğu yenilikleri takip eden bir besteci olarak, bu değişimleri, eserlerine Estonya müziği üzerinden yansıtmaya çalışmıştır.

Tartu'da Eduard Tubin, Eduard Oja, Olav Roots, Alfred Karindi, Johannes Bleive ve Karl Leichter gibi öğrenciler yetiştiren Eller, Tallinn'de ise Villem Kapp, Kaljo Raid, Boris Kõrver, Anatoli Garšnek, Leo Normet, Valter Ojakäär, Uno Naissoo, Arne Oit, Jaan Rääts, Heino Jürisalu, Arvo Pärt, Alo Põldmäe ve Lepo Sumera gibi çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir.

Eller, 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan Tartu kompozisyon okulunun kurucusu olan çağdaş Estonya müziğinin öncülerinden biri olmuştur (EMIC, 2010). Yakın zamana kadar kendi ülkesi dışında nispeten bilinmese de, Heino Eller'in 20. yüzyıl Estonya müziğinin hem besteci hem de öğretmen olarak gelişimindeki merkez rolü, ona gayriresmi olarak "Modern Estonya Müziğinin Babası" takma ismini kazandırmıştır

(Quinn, 2002). Pärt, Eller'in Estonya müziği için önemini belirtirken, bestecinin orkestra için bestelemiş olduğu *Kodumaine viis* isimli eserinin Sibelius'un bestelediği *Finlandia* eseriyle olan işlevsel benzerliğine dikkat çekmiştir.

“Yüzyıllık müzik geleneği ile St. Petersburg'daki eğitiminden sonra, küçük Estonya'da tamamen yeni standartlar oluşturabildi ve böylece profesyonel bir müzik sahnesinin temelini oluşturdu. Yıllar geçtikçe, Heino Eller'in Vatan Şarkısı, Estonya için Sibelius'un Finlandiya'nın Finlandiya'daki ünlü eseriyle benzer şekilde sembolik bir statü kazanmıştır. Şimdi öğretmenimin o zamanki yaşına geldiğime göre, derslerinde Eller'den hiç kişisel olarak duymadığım bir bildiri keşfettim: 'Uygun tek bir nota bulmak, kağıda çok sayıda nota yazmaktan çok daha zordur'" (Pärt, 2012).

Eller'in bestecilik yaşamı, eserlerindeki stilistik değişimler üzerinden üç döneme ayrılarak değerlendirilmektedir. Buna göre 1909 ile 1920 yılları arasındaki dönem içinde besteci, daha çok piyano eserleri yazmış, bunun yanında da küçük orkestra eserleri de bestelemiştir. Bu dönem eserlerinde geç romantik izleri görmekle birlikte, impressionist ve expressionist etkilerin de varlığını ortaya koyan, *Öö hüüded* (1920) senfonik şiiri ve *Videvik* (1917) gibi orkestra eserleri bulunmaktadır.

Bestecinin, 1920 ile 1939 yılları arasındaki ikinci dönemi “Tartu Dönemi” olarak isimlendirilmektedir. Bu dönemdeki bestelerinde daha fazla Estonya halk müziğini yansıtan modlar ve ezgi içi aralık geçişlerini kullandığı değerlendirilmektedir. Bu dönem içinde bestelediği eserlerden biri olan *Sümfooniline burlesk* (1927-1928) eseri, halk müziği etkilerinin görülebildiği ilk eser olarak nitelendirilmektedir. Bestecinin 7 bölümlü orkestra eseri *Valge öö* (1939), 1 numaralı do minör yaylı dördlüsü (1925), 2 numaralı fa minör yaylı dördlüsü (1931), 1 numaralı senfonisi (1936), solo arp ve orkestra için *Eleegia* (1931), si minör keman konçertosu (1937) bu dönemde bestelediği eserlerdir.

1940 ile 1970 yılları arasındaki yıllar, bestecinin “Tallinn Dönemi” olarak isimlendirilmektedir. Bu dönemdeki bestelerinde bestecinin, yalın bir ifade dili ile Estonya müziği ezgilerini birleştirerek eserlerinde farklı bir üslup yakaladığı değerlendirilmektedir. Orkestra eseri *Laulvad põllud* (1951), Klaverimusika rahvatoonis (1965) ve sol minör *Sümfonielt* (1967) bu dönemde bestelediği eserlerdir. Eller besteci olduğu kadar iyi bir eğitimci olarak kendinden sonra gelen yeni kuşak bestecilere de yol göstermiştir. Pärt, Eller'in eğitimci yönüne ve öğrencilerinin kendi yollarını bulmaları için rehber niteliğinde oluşuna dikkat çekmiştir.

“Kompozisyon öğretmenim Heino Eller'i ve onunla çalışmak için harcadığım zamanı derin bir şükranla düşünüyorum. Öğretim biçiminin mi veya karizmatik kişiliğinin mi beni daha çok etkilediğini söylemek zor. On yıl boyunca, Heino Eller'in cömertliği ve ruhunun asaleti ve eseri, beni bugüne kadar etkilemeye devam eden genel bir resim yaratmak için aklımda birleşti. Bir pedagog olarak her zaman sanattaki modern hareketlere açığı, öğrencilerinin kendi yollarından

gitmelerine izin verdi ve hatta kendi ideallerinden ayrıldıkları yerlerde bile kişisel kararlarına saygı duydu. Kendi çalışmalarımıza karşı sorumluluk duymayı ve kendimize daima sadık kalmayı öğretti” (Pärt, 2012).



Şekil 195: Heino Eller, Tallinn Konservatuvarında Öğrencisi Estonyalı Ünlü Besteci Arvo Pärt ile Birlikte.

Robin, William. 2014. His Music, Entwined With His Faith. The New York Times. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2014/05/18/arts/music/at-heart-of-arvo-parts-works-eastern-orthodox-christianity.html> [16.05.2020]

1940 yılında Heino Eller, Estonya SSR'nin Besteciler Birliği'nin organizasyon komitesinin başkanlığını yapmıştır. Estonya SSR'sinin Değerli Sanat İşçisi (1945), Estonya SSR'sinin Sanatçısı (1957) ve SSCB'nin Halk Sanatçısı (1967) unvanını almıştır. Sovyet Estonya Ödülünü (1948, 1965) ve Lenin Nişanı'nı (1965) kazanmıştır (EMIC, 2010).

4.5.3.1. Keman Konçertosu - Viulikontsert h-moll

Eller, si minör keman konçertosunu 1937 yılında tamamlamıştır. Estonya'nın ilk keman konçertosu olarak bilinen eserin prömiyeri, 12 Mart 1965 yılında Neeme Järvi yönetimindeki Estonya Radyo Senfoni Orkestrası eşliğinde, keman sanatçısı Vladimir Alumaë solistliğinde gerçekleştirilmiştir.

Keman çalan bir besteci olarak Eller'in, keman konçertosu eseri de dahil olmak üzere bu çalgı için 30'dan fazla eser bestelediği bilinmektedir. Eller, eğitim hayatı boyunca orkestralarda oda müziği gruplarında keman çalmıştır. Bestecinin, St. Petersburg'daki eğitim hayatı boyunca çeşitli zamanlarda sinema ve tiyatro orkestralarında keman çaldığı bilinmektedir.

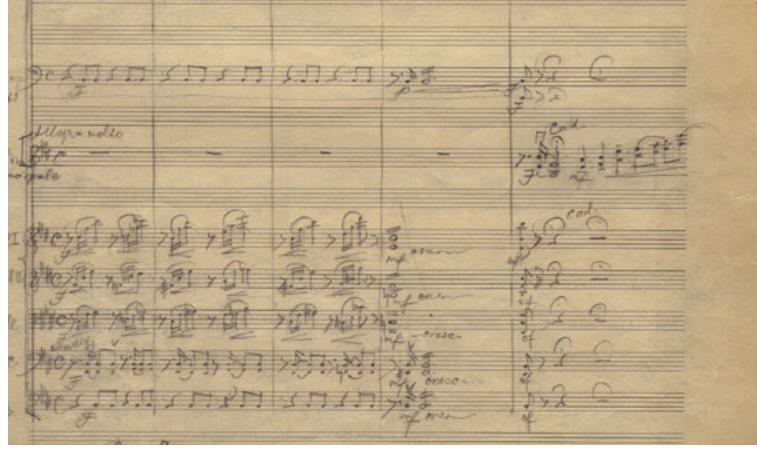


Şekil 196: Eller Oda Müziği Çalışmalarında

Heino Eller - Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. 2020. 13 aastat suurlinnas. <https://virtuaalne.ajaloomuuseum.ee/HeinoEller/?show=suurlinn> [20.05.2020]

Eller'in, tek bölümlü Keman Konçertosu, Frederick Delius ve Ernest John Smeed Moeran'ın keman konçertoları ile Ralph Vaughan Williams'ın *The Lark Ascending* eseriyle aynı rapsodik havaya sahiptir (Barnett, 2018). Keman Konçertosu, büyük ölçüde geç Romantik döneme bağlıdır. Ancak bazı bölümlerde Hindemith veya Stravinsky'nin tonunu yakalayan bir eserdir. Orkestra'nın önemli derecede söz sahibi olmasına rağmen, solo keman ön plandadır. Bu yüzden de solistin performansı çok önemlidir (Loos, 2019).

Eller, keman konçertosu eserini besteciliğinin ikinci dönemi olarak adlandırılan, yeni bir üslup benimsediği dönemde bestelemiştir. Eser, Szymanowski'nin 2 numaralı keman konçertosu gibi monotematik bir eser olarak değerlendirilmektedir. Eser içinde çeşitli tempo değişimleri ile metrik modülasyon unsurlarının sağlandığı görülmektedir. Sibelius, Çaykovski ve Glazunov konçertoları gibi geç romantik etkileri taşıdığı da değerlendirilen eserin, çeşitli unsurlar bakımından halk müziği materyallerini barındırdığı görülmektedir.



Şekil 197: Eller Keman Konçertosu Eskizi

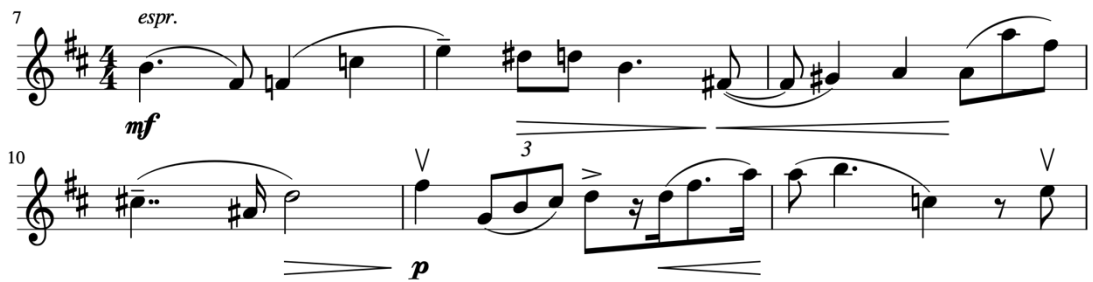
Heino Eller - Eesti Teatri- ja Muusikamuseum. [20.05.2020] Tartu-aastate heliloomingut ja selle esitajaid. <https://virtuaalne.ajaloomuseum.ee/HeinoEller/?show=helilooming>

Eserin başlangıcında yer alan *ad libitum* bölümündeki ezgi yapısı incelendiğinde, halk müziği etkisinin ezgi doğrultusu ve kullanılan diziler yardımıyla sağlandığı görülmektedir. Başlangıçtaki fa# eksenli ezgide *frigyen* heksatonik dizi kullanılmaktadır. Ardından gelen çift seslerde ise eksen sesin değişmediği ve minör pentatonik dizi geçkisi yapıldığı görülmektedir. Oktav seslerden sonra kullanılan dizi yapısı değerlendirildiğinde, heksatonik dizi kullanıldığı görülmektedir. Heksatonik dizi, iki artık 5'li akorun kök seslerinin, minör ikili aralıkla yan yana gelmesiyle oluşmaktadır. Majör ikili aralıklarla biraraya gelen sesler, altı notalık bir diziyi oluşturmaktadır. Heksatonik dizinin simetrik olması sebebiyle, eksen ses etkisi motifler arasında değişken durumda bulunabilmektedir. 19. yüzyıldan itibaren birçok besteci tarafından eserin temasıyla ilgili olarak çeşitli nitelikleri ön plana çıkarmak için kullanılan dizi, müzik cümlesi içindeki fonksiyonel yürüyüşün yarattığı etkiyi azaltmaktadır. Eserin başlangıcındaki bu ezgide de kullanılan seslerle, eksen ses kavramı bu sebepten dolayı değişken durumdadır.



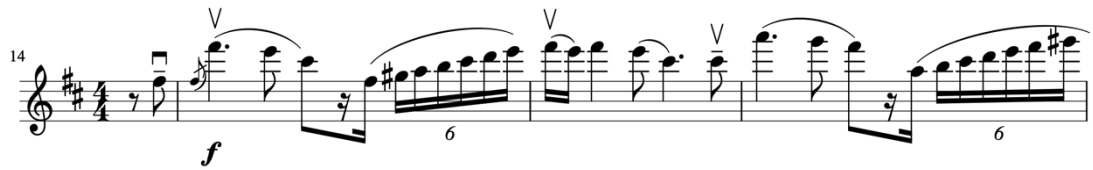
Şekil 198: Eller Keman Konçertosu Giriş Bölümü

Orkestranın da aynı temayı tekrarlaması sebebiyle, eserin teması olarak adlandırılabilen ezgi incelendiğinde, eksensel hareketliliğin ilk örnekte olduğu gibi burada da devam ettiği görülmektedir. Eksen ses olarak si sesinde başlayan ezgi, devamında do# sesinin kullanılmasıyla birlikte re eksenine geçiş yapmıştır. Bu örnekte açıklanan ezgi örneği, 198. ölçüde bu defa fa# ekseninde tekrar kurgulanmış, bahsedildiği üzere belirtilen durumda olduğu gibi bu kez de la eksenine geçiş yapılmıştır. Halk müziği etkisi olarak değerlendirilebilecek durum, motif içerisinde aralıklı geçkilerle üç veya dört sesin kullanılması ile noktalı dörtlük sesin ardından gelen sekizlik sesin kullanılmasıdır.



Şekil 199: Eller Keman Konçertosu Ana Tema

Konçerto'nun başındaki *ad libitum* bölümüne kullanılan oktav geçişleriyle referans gösterilerek örnek ezgide, fa# eksenindeki *eolyen* dizi geçişleri haricinde kullanılan tritonik ifadelerle Estonya halk müziği karakteristiği yansıtıldığı değerlendirilebilmektedir.



Şekil 200: Eller Keman Konçertosu Tritonik Ezgi

Eserin birçok bölümünde, Estonya halk müziğinde sıkça görülen, tritonik, tetratonik ve pentatonik motiflerin bir arada kurgulandığı görülmektedir. Daha çok pentatonik diziyeye doğru giden bu dizisel ilerleyişte, 175. ölçüde tam olarak ters şekilde meydana gelerek, pentatonik dizinin ardından tritonik ezgi gelmiştir. Bu örnekte ise diğer ezgilerden farklı olarak, kullanılan altere sesler vasıtasıyla oluşturulan geçiş ezgisi,

pentatonik bir dizi olarak Japon müziğinde kullanılan *Hirajoshi*¹⁰⁵ dizisidir. Bestecinin, bu durumdan dolayı çeşitli aralıkları kullanması sebebiyle pentatonik dizi içinde farklı tınları elde etmeye çalıştığı değerlendirilmektedir. Ayrıca bir önceki örnekte görüldüğü üzere, *acciaccatura* kullanılarak duyurulan oktav geçkilerle, eserde belirli bir karakteristik etki yaratılmak istenmiştir. Estonya halk müziğinin, Finlandiya halk müziğiyle ortak noktası olarak değerlendirilen, bir sekizlik sesin ardından iki onaltılık sesin geldiği ritmik yapı formu bu örnekte görülmektedir.



Şekil 201: Eller Keman Konçertosu Tritonik ve Pentatonik Ezgi

Monotematik olan eserin belirli bölümlerinde ton değişimleri bulunmaktadır. Örnek ezgi cümlesinde donanımda dört diyez bulunmakta, eksen sesin sol# olduğu ve *frigyen* modunun kullanıldığı görülmektedir. Cümle sonlarındaki seslerin uzatıldığı ezgi, eserin 267. ölçüsünde bu kez fa# ekseninde, mi sesi üzerinde tekrar kurgulanmıştır.



Şekil 202: Eller Keman Konçertosu Frigyen Ezgi

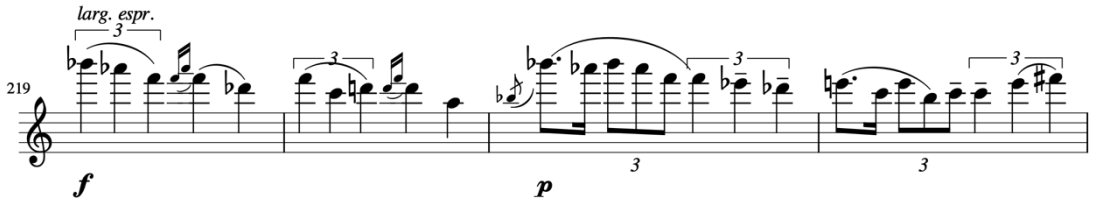
Eserin karakteristik teması olarak değerlendirilebilecek ezgi, mi eksenli pentatonik pentatonik ezgidir. Bu dizi genel olarak 5 modlu Majör pentatonik dizisinin 4. modu olarak kabul edilmektedir. Eserde ayrıca 317. ölçüde la eksenli olarak görülen bu ezgi cümlesindeki üçleme geçkilerde, sırasıyla re armonik minör ve la eksenli *miksolidyen* modu kullanıldığı görülmektedir. Buradaki ezgide yer alan üçleme yapılar incelendiğinde, tek seslerin ardından gelen cümlede üçlü aralıklardan oluşan çift seslerin kullanılmasının, Setu bölgesindeki polifonik şarkı geleneği ile uyumlu olduğu görülmektedir.

¹⁰⁵ Modern *Koto* stiline mucidi olarak bilinen Yatsushashi Kengyoo tarafından 17. yüzyılda geliştirildiği bilinen *Hirajoshi*, Japon halk müziğinde kullanılan *Koto* çalgısının tellerinin akort edildiği sesleri kapsamaktadır. Bu konu hakkında kapsamlı bilgiler içermesi bakımından bkz. Malm, 2015.



Şekil 203: Eller Keman Konçertosu Pentatonik Ezgi

Örnekte görülen ezgide tetratonik motifler içinde, eksen sesin birçok kez değiştiği görülmektedir. Altere seslerin kullanılmasıyla eksen ses reb, la, reb ve mi seslerine geçiş yapmaktadır. Tetratonik ezgiler, özellikle Kuzey Kutbu çevresinde yaşayan çeşitli halkların müziklerinde görülmekle birlikte, Estonya halk müziğinde de bulunmaktadır.



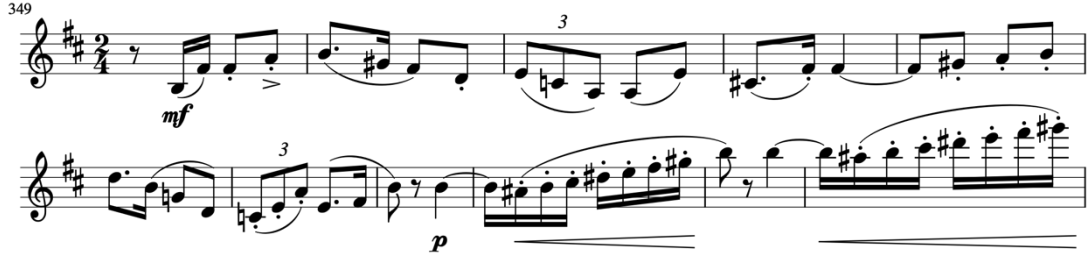
Şekil 204: Eller Keman Konçertosu Tetratonik Ezgi

Halk müziklerinin genel bir özelliği olarak görülen ve metrik modülasyon olarak da ifade edilebilen durum bu eserde de görülmektedir. 20. yüzyılda birçok bestecinin kullandığı bir materyal olan ardıl metrik çeşitlilik, halk müziğinde görülen ağıt veya uzun hava gibi türlerin bir özelliği olarak düzensiz ritim etkisini vermek amacıyla kullanılmaktadır.



Şekil 205: Eller Keman Konçertosu Metrik Modülasyon

Örnek ezgi ile 470. ölçüdeki ezgi yapısı, Şekil 204'te gösterilen ezginin varyantı olarak kurgulanmıştır. Estonya halk müziği içinde aynı isim ve amaçla kullanılan ezgilerin, farklı bölgelerde çeşitlendiği görülmektedir. Si eksenli *doryen* ezgide yer alan onaltılık notalardan oluşan geçkide ise si eksenli *iyonyen* modu kullanılmıştır.



Şekil 206: Eller Keman Konçertosu Ezgi Çeşitlemesi

Örnek ezgi içinde, si eksenli *doryen* dizi kullanılarak tritonik ve tetratonik motiflerin oluşturulduğu görülmektedir. Buradaki tam dörtlü ve onun çevrimi olan tam beşli çift sesler bir arada kullanılmıştır. Dörtlü armoniye dayanan kullanım biçimi, genel olarak Slav ve İskandinav kökenli bestecilerce, halk müziği karakterini ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca Estonya halk müziğinde görülen karakteristik özelliklerden ardıl sekizlik seslerin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 207: Eller Keman Konçertosu Tritonik ve Tetratonik Motifler

Eserin son örneği olarak gösterilen ezgide, si eksen sesli *doryen*, la eksen sesli *miksolidyen* ile pentatonik dizi olarak do eksen sesli *hirajoshi* dizilerinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 208: Eller Keman Konçertosu Mod ile Pentatonik Dizi Karışımı Cümle

Genel itibariyle Eller, eserde Estonya halk müziği karakterini yansıtmak üzere dizisel özellikleri kullanarak modüler bir yaklaşım sergilemiştir. Özellikle heksatonik ifadeleri kullanarak asentrik bir etki yaratan besteci, eserin tematik yapısını belirten ezgilerde tritonik, tetratonik, pentatonik diziler ile çeşitli modları kullandığı

bölümlerde eksen sesleri, çoğu zaman kullandığı subtonik seslerle belirgin hale getirmiştir. Dizi türlerinin çeşitli varyantlarını kullanarak değişik etkiler yakalamaya çalışan besteci, *Hirajoshi* dizisiyle de bu durumu ortaya koymuştur. Ritimsel bakımdan geç romantik dönem konçertolarında görüldüğü gibi çok çeşitli ritmik yapıları kullanan Eller, belirli temalarda karakteristik özellikleri yansıtan ritmik yapıları değerlendirmiştir.

Estonya'da keman çalgısının, zaman içinde halk müziği icra eden çalgı gruplarına eklenen çalgılardan biri olduğu bilinmektedir. Estonya'nın farklı bölgelerinde, bu çalgıyı icra eden kişilerin, çalgıyı günümüz keman tekniğinden çok farklı biçimde çaldıkları görülmektedir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde, çok sesli müzik içinde yer alan çalgıların, diğer halk müziklerinde olduğu gibi, Estonya yerelinde de halk müziği çalgısı olarak teknik bakımdan farklı çalındığı görülebilmektedir. Eller'in bu bakımdan, herhangi bir çalgı tekniğini belirten veya icra stilini yansıtan karakterde etki yaratacak bir ezgiyi kullanmadığı görülmektedir. Bestecinin, eser içinde halk müziği etkisini yansıtan ifadelerinin kullandığı motif ve cümle yapılarıyla sınırlı kaldığı değerlendirilmektedir.

4.6. Letonya Müziği

Letonya, Baltık ülkelerinden biri olarak, bölge itibariyle tarihi süreç içinde birçok farklı etnik grubun yaşadığı bir coğrafyada bulunmaktadır. Bölgedeki varlıkları çok uzun zaman öncesine dayandırılan Letonyalıların, tarihi süreç içinde Avrupa'da büyük bir güç olarak ortaya çıkan ve Alman birliğinin oluşumunda öncü devlet olan Prusya'yı oluşturan kavimlerle soydaş oldukları bilinmektedir.

Letonyalılar 2000 yıldan fazla bir süredir mevcut coğrafyalarında ikamet etmektedir. En yakın etnik soydaşları, Prusyalıları oluşturan eski kavimlerden Galindler, Jatvingler ve Litvanyalılarıdır. Bunlar içinde sadece Litvanyalılar varlıklarını sürdürebilmiştir. Letonya topraklarındaki ilk yerleşimciler Livonyalı veya "Libiesi" ismiyle bilinmektedir (Iwaskiw, 1996). Kursenieki, Semigalya ve Latgalya kavimlerinin bölgenin farklı coğrafyalarındaki varlığından söz etmekle birlikte, Letonyalıların konuştuğu dilin Proto-Hint-Avrupa dil ailesi kökenli olduğu, Livonyalıların ise Fin Ugor dil ailesi kökeninden geldiği bilinmektedir.

Livonyalılar bir zamanlar Letonya'nın bugünkü Kurlandiya ve Vidzeme eyaletlerinin kuzey kesiminde yoğunlaşmış, ancak günümüzde neredeyse sadece 100 kişilik bir topluluk eski dillerini korumuştur. Livonyalılar önemli bir Letonya lehçesinin gelişimine de katkıda bulunmuştur (Iwaskiw, 1996).

Letonyalıların, 10. ve 11. yüzyıllarda gerçekleşen Slav ve İsveç baskılarıyla Kurlandiya bölgesinin kıyılarına ilerlemeleri sonucunda buldukları bölgeye yerleştikleri değerlendirilmektedir.

1200 yılındaki Alman haçlılarının fethinden sonra, Letonya ve Estonya, Livonya adı altında, Roma Katolik Kilisesi'nin askeri kardeşliği olan "Livonya Birliği" tarafından yönetilmiştir (Muktupāvels, 2020). 1300'lü yıllara kadar Letonya halkı yarım düzine bağımsız ve kültürel olarak farklı krallıkta yaşamıştır. Bu durum, beraberinde daha etkili silahlar ve savaş deneyimi gibi olanaklara sahip olan Alman liderliğindeki haçlıların fethini hızlandırmıştır (Iwaskiw, 1996).

Tarihsel süreç içinde çeşitli zamanlarda Alman nüfuzuna maruz kalan Letonya'da, ticari ilişkiler sonrasında yapılan misyonerlik faaliyetleriyle birlikte ülkede varlık gösteren Almanlar, din üzerinden otoritenin kurulmasında etkili olmuş, bunun sonucunda da Letonya halkının Hristiyanlığı benimsemesini sağlamıştır. "Livonya Birliği" adı altında uzun bir süre yönetilen ülke, Almanların baskıcı tutumu sonrasında üç parçaya bölünerek Kurlandiya, Livonya ve Riga olarak Polonya-Litvanya Birliği hakimiyeti altına girmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise İsveç kralı II. Gustav Adolf'un bölgeyi fethetmesiyle bölgenin güneydoğusu haricinde çoğunluk İsveç yönetiminde kalmıştır. Birçok kez bölgeyi ele geçirmek için girişimde bulunan Rusların ise 18. yüzyılda bu amacına ulaştığı bilinmektedir. Rus yönetimi altında Alman soylularının ekonomik ve kültürel faaliyetlerini sürdürdükleri, yerel politikadaki egemenliklerini de devam ettirdikleri görülmektedir.

"19. yüzyılın ikinci yarısında Letonyalılar ulusal bilincin yeniden canlanmasını sağlamıştır. Letonya kültürünün gelişimiyle bu kültürün Almanlaştırma ve Ruslaştırma çalışmalarından korunması ihtiyacına önem verilmiştir. Letonya merkezli yeni bir seçkin sınıf ortaya çıkmış, Letonyalıları yerel konularda söz sahibi olma konusunda daha fazla katkıda bulunmaya çağırmıştır. Bu dönem ilk Letonya uyanışı olarak bilinmektedir" (Iwaskiw, 1996).

Almanya'da ortaya çıkan "Genç Almanyalılar" hareketinin bir benzeri olarak Genç Letonyalılar¹⁰⁶ hareketi çevresinde toplanan aydın sınıfın, bu dönemde aktif olarak rol oynadığı değerlendirilmektedir.

¹⁰⁶ *Jaunlatvieši*.

“Johann Gottfried Herder ve Johann Gottlieb Fichte gibi Alman milliyetçilerinin yazılarından esinlenen Letonyalı aktivistler, Baltık bölgesindeki Alman kültürel hegemonyasına karşı meydan okumuş ve Letonya'nın uyanışını görev olarak görmüştür. Bu ilk dönemin kültürel milliyetçiliği, Baltık vilayetlerinde 1905 Devrimi'ne kadar kendisini siyasi bir milliyetçiliğe (bağımsızlık çağrısına) dönüştürmemiştir” (Plakans, 2008, 183).

1917'de gerçekleşen Rus Devriminin ardından Riga'da düzenlenen Letonya Ulusal Siyasi Konferansı'nda özerklik taleplerinin dile getirildiği bilinmektedir. Fakat bu taleplere karşın aynı yılın eylül ayında Alman ordusu Rus ordusunu yenerek¹⁰⁷ Riga'yı ele geçirmiştir.

Letonya 1918'de siyasi bağımsızlığına kavuşmuş, 1940'ta Sovyetler Birliği tarafından işgal edilmiş ve 1991'de bağımsızlığını yeniden kazanmıştır (Muktupāvels, 2020).

“11 Ağustos 1920'de Sovyet Rusya ile imzalanan barış antlaşması belirleyici bir adım olmuştur. Bu antlaşmanın ikinci maddesinde: ‘Rusya, Letonya devletinin bağımsızlığını ve egemenliğini koşulsuz olarak tanıır ve gönüllü olarak Letonya halkı ve bölgesi üzerindeki tüm egemenlik haklarından feragat eder’ ifadesi yer almıştır. Letonya 1921'de Milletler Cemiyeti'ne üye olmuştur” (Iwaskiw, 1996).

Letonya, ilerleyen yıllarda istikrarlı bir yönetim yapısı geliştirememesi, demokrasi kültürünün toplumsal tabanda yer bulamaması ve yaşanacak olan II. Dünya Savaşı gibi sebeplerden ötürü bağımsızlığını yirmi yıl kadar sürdürebilmiştir.

Letonya'nın resmi dili Letonca olmasına rağmen Rusça ülkede konuşulan dillerden biri olarak varlığını sürdürmektedir. Litvanca gibi Hint-Avrupa dil ailesinin Baltık grubuna dahil olan Letonca, cümle yapısı itibarıyla Almancaya benzemektedir. Ülkenin doğusunda yer alan ve Latgalya olarak isimlendirilen bölgede yaşayan Latgalyalıların kendilerine özgü dili ve kültürleri bulunmaktadır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra etnik olarak Rus ve diğer Slav kökenli halkın yoğun göçleri nedeniyle, ülke nüfusunun yaklaşık olarak yarısı Letonca konuşmamaktadır. Bununla birlikte, etnik olarak Letonya kökenli olanların çoğunluğu Rusça konuşabilmekte ve birçoğu da Almanca bilmektedir (Iwaskiw, 1996). Letonya geleneksel kültürü, muhafazakar yapısını korumuştur. Litvanca ile eski Hint-Avrupa dili olarak kabul edilen Letonca, bin yılda çok az değişime uğramıştır (Muktupāvels, 2020).

Letonya kültürü, folklordan ve insanların topraklarına bağlılığından güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Hristiyan ritüelleri genellikle eski geleneklerle iç içe olmuş, pagan

¹⁰⁷ *Mazā Jugla* nehri kenarında yapılan savaş, *Jugla Savaşı* olarak isimlendirilmiştir. Letonya'nın bağımsızlığını elde etmesindeki süreci hızlandıran gelişmelerden biri olan bu savaşla ilgili detaylı bilgi için, bkz. Dunn, 2020.

geometrik sembolleri ise uygulamalı sanatlarda açıkça kendini göstermiştir (Iwaskiw, 1996).

20. yüzyılda ulusal kültürün yaratımı doğrultusunda yapılan çalışmalarda folklorun diğer alanlarından da yardım alınarak bütünleşik bir yapıda millî kültürel varlıkların sunulduğu görülmektedir.

“19. yüzyıl Avrupası için tipik olan ulusal hareket ilk olarak Baltık-Alman toplumuna ulaşmış ve yerel halk arasında da yayılmıştır. Estonya, Letonya ve Litvanya ulusal hareketleri geçen yüzyılın ortalarında ve ikinci yarısında güçlenmiştir. Bu yüzyılın başında birçok ulusal kurum oluşturulmuş ve iki dünya savaşı arasındaki bağımsızlık yılları, çağdaş ulusların oluşumunda en belirleyici dönem olmuştur” (Lippus, 1999).

“20. yüzyılın başında ve Krišjānis Barons, Fricis Brīvzemnieks, Andrejs Pumpurs ve diğerlerinin çabalarının bir sonucu olarak, milliyetçilerin argümanlarının doğru olduğunu kanıtlamak için çeşitli folklorik materyaller kullanılmıştır. Barons, Letonya halk şarkılarını, Brīvzemnieks halk masallarını toplamaya ve yayımlamaya başlamıştır. Pumpurs ise toplanan folklorik materyaller arasında bir destan bulunmadığı anlaşıldığından bir ulusal destan yazmıştır” (Plakans, 2008).

19. yüzyılda ulusal kültür oluşturma çabaları doğrultusunda yerel kültürel unsurların da kullanılmasıyla belirli bir mesaj veya fikirsel oluşumu sağlamak için destan gibi metinlere yaygın bir biçimde başvurulduğu görülmektedir. Letonya’da da buna benzer bir durumun varlığı belirtilmektedir.

“On dokuzuncu yüzyıl Avrupa’sında birkaç ulusal destan yaratılmış ve bunların her biri benzer süreçlerle, ancak farklı bir metinsel ve ideolojik çerçeveye arka plana sahip olarak oluşturulmuştur. Örneğin, Letonya ulusal destanı *Lāčplēsis*¹⁰⁸, Andrejs Pumpurs tarafından büyülü ve etiyolojik öyküler, efsaneler ve halk şarkıları da dahil olmak üzere Letonya folklorundan çeşitli alıntılara dayanan mısralarda geçmektedir” (McCormick, White, 2011, 800).

20. yüzyılda bağımsız bir devlet oluşumu sayesinde kurumsallaşma çalışmalarının başladığı görülmektedir. Bu anlamda müzik alanında da gerçekleşen yapılanma çalışmalarının halk müziği alanını da etkilediği ve folklor arşivi kurulması için birtakım çalışmaların yürütüldüğü anlaşılmaktadır.

¹⁰⁸ Pumpurs, destanı ilk yazdığından tanrılar tarafından kahraman olarak seçilen kahramanına *Lāčausis* (Ayının Kulakları) ismini vermiştir. Destanda bir ayı tarafından yetiştirilen ve kulakları ve gücü bir ayıya benzeyen kahramanın ismini daha sonrasında *Lāčplēsis* (Ayının katili) olarak değiştirmiştir. Halkını kötülüklerden koruyan ve onlar için savaşan bir kahraman olarak betimlenen *Lāčplēsis* ve destanla ilgili daha kapsamlı bilgiler içermesi bakımından bkz. Osmond, Cimdiņa, 2007.



Şekil 209: Olgerds Krūmiņš'in *Lāčplēsis* Çizimi,1920.

LNB Digitālā bibliotēka. 2013. Lāčplēsis - DOM PIEEJA. <https://dom.lndb.lv/data/obj/6005.html> [20.08.2020]

Letonya devletinin 1918’de kurulması, Letonya müzik deneyimi için önemli ve kalıcı bir altyapı oluşturma fırsatı sağlamıştır. Letonya Devlet Konservatuarı ve 1919’da Letonya Ulusal Operası ile 1926 yılında Letonya Ulusal Senfonisinin temeli olan Letonya Radyo Senfoni Orkestrası kurulmuştur (Plakans, 2008, 181).

“Letonya Folklor Arşivi 1924 yılında kurulmuştur. Arşivin kurulmasına sebep olan millî bilincin oluşturulması çabası, Oskar Loorits ve çağdaşları tarafından üç büyük esere yansıtılmıştır. Bunlar; Krišjānis Barons tarafından derlenen “Letonya Halk Şarkıları I-VI” (1894-1915), Ansis Lerhis-Puškaitis tarafından toplanan ve yayımlanan “Letonya Halk Efsaneleri ve Masalları I-VII” (1891-1903) ve editörlüğünü Andrejs Jurjāns’ın yaptığı “Letonya Halk Müziği Materyalleri I-VI” (1894-1926) eserleridir” (Naithani, 2019).

Bu süreç, Sovyet Birliği döneminde yeni Ruslaşma¹⁰⁹ dalgaları tarafından kesintiye uğramıştır. Bu nedenle, Baltık bölgesinde sanat müziği tarihi eskiye dayanmakta olup ulusal müzik kavramı 150 yıldan daha kısa bir süre önce ortaya çıkmıştır (Lippus, 1999).

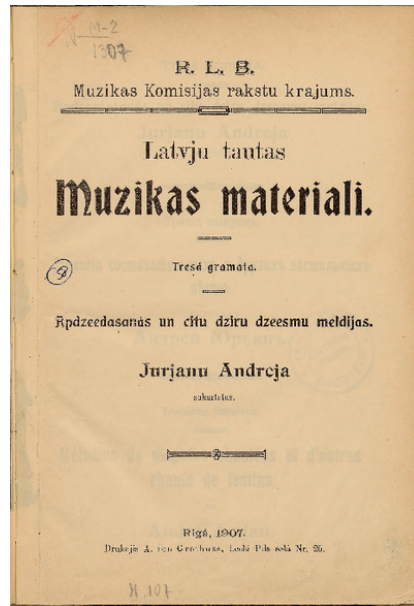
Folklor üzerine yapılan araştırmaların bir kolu olarak Letonya kültürünü tanımlayıcı çalışmalardan biri olan halk müziği derleme çalışmaları sonucunda çeşitli bölgelerde birçok halk şarkısı derlenmiştir. Tarihi süreç içinde bu çalışmaların Herder’le başladığı, Letonya’nın kırsal bölgelerinin kültürünü ve dini inanışını betimlediği anlaşılmaktadır. Öte yandan *Daina* geleneğinin muhafaza edildiği görülmekle birlikte Jurjāns ve Barons’un eserlerinin önemi vurgulanmaktadır.

¹⁰⁹ Rusya’nın farklı milletler üzerinde kurduğu hakimiyeti, ürettiği politikalarla onları asimile etme çalışmalarını ve “Russification” terimini anlatması bakımından, bkz. Staliunas, 2007.

16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadarki dönem içinde Baltık Alman yazarları tarafından Letonya köylülüğünün ve ruhani kültürünün örnekleri olarak sıkça kullanılmış olan bu metinleri, toplamak, yazıya dökmek ve yayımlamak için ciddi çabalar, Herder 'in 18. yüzyılın sonunda yapmış olduğu çalışmalara kadar başlamamıştır (Plakans, 2008, 73).

“Günümüze ulaşan Letonya halk şarkılarının en eski yazılı belgeleri 1584 ve 1632 tarihlidir. Alman din adamları Gustav von Bergmann ve Friedrich Daniel Wahr tarafından derlenen Leton halk şarkılarının ilk koleksiyonları 1807’de yayımlanmıştır. 19. yüzyıldaki modernleşme hareketlerine rağmen Letonyalılar, çoğunlukla *Daina* geleneklerini korumayı başarmış ve nesilden nesile aktarmıştır” (Bula, 2015).

“Letonya halk şarkıları ve enstrümantal melodilerin kapsamlı sistematik koleksiyonu 1870’lerde başlamıştır. Jurjāns’ın altı ciltlik *Latvju tautas muzikas materialī*¹¹⁰, adet ve geleneksel bağlamlar ve saha gözlemleri ile 1.100’den fazla öge içermektedir. Benzer şekilde, Barons’un altı ciltlik Letonca halk şarkıları metinleri olan *Latvju dainas*¹¹¹ koleksiyonu temel yapıtlar olmaya devam etmektedir” (Muktupāvels, 2020).



Şekil 210: Jurjāns’ın Letonya Halk Müziği Materyali Eseri, 1894.

Europeana. [20.08.2020] Latvju tautas mūzikas materiāli. 3.grāmata. Europeana: <https://www.europeana.eu/lt/item/97/413672>

Letonyalıların pagan dünya görüşünü yeniden yapılandırmak için en verimli kaynağı, hayatta kalan önemli sözlü gelenekleri ve özellikle kısa lirik şarkıları (genellikle dört satır) olan *daina* olmuştur. Bir milyondan fazla metin ve varyantları ile 30.000 kadar ezgi, dünyadaki en zengin sözlü arşivlerden biridir (Kalnins, 2015).

Feodal düzenin ortadan kalkmasıyla birlikte ülkede, toplum içindeki farklı sınıfsal katmanların etkisini yitirmesi sonucunda, millî unsurların halk tarafından benimsenip popülerleştiği ve kırsalda yer alan müzik geleneklerinin şehir kültürüne yansıdığı

¹¹⁰ Letonya Halk Müziği Materyalleri.

¹¹¹ *Daina* adıyla bilinen bu şarkılar Letonya kültürünün ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Altı ciltlik *Latvju Dainas* (1895-1914) isimli eserde Barons, derlediği 217.996 halk şarkısını yayımlamıştır.

görülmüştür. Bu durumun bir sonucu olarak halk şarkılarının çeşitli müzik toplulukları için çok sesli düzenlenmesiyle birlikte folklorik elementlerle, yerleşik koral kültürün bir araya getirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

“Uzun süren siyasi tartışmalardan sonra, 1804’te I. Alexander, reformun başlangıcını belirleyen Livland Köylü Yasası’nı imzalamıştır. Yasa, köylülerin artık toprak sahiplerine değil, genel ikamet alanlarına bağlı olduklarını, ikamet bölgesini terk etmelerine izin verilmeyeceği, toprak ağalarının ise artık köylüleri satma veya satın alma hakları bulunmadığını öngörmüştür. Bu orta derecede liberal ve eşitlikçi yasa, köylü nüfusu içinde çeşitli kategoriler yaratmıştır” (Zake, 2007).

“19. yüzyılın ortalarından itibaren serflik sisteminin ortadan kalkmasıyla, Letonya sosyal hayatı gelişim göstermiştir. Şarkı söyleyen topluluklar ülke çapında ortaya çıkmış, birlik ve milliyetçilik hissini yansıtacak bir repertuar aranmıştır. Letonya halk şarkılarının çok sesli düzenlenmesi bu amaca hizmet etmiş, bu yüzden giderek daha fazla besteci halk müziği materyalini bestelemiştir” (Muktupāvels, 2020).

Jānis Cimze bu dönemde yapmış olduğu düzenlemelerle ön plana çıkan bestecilerden biri olmuş, koral müziğin gelişimine yaptığı katkıların yanı sıra sekiz bölümden oluşan *Dziesmu rotas*¹¹² isimli eserinde birçok halk şarkısını düzenleyerek yayımlamıştır.

“Letonya halk müziği araştırmalarının ilk dönemi, 1860’ların sonlarına, “Ulusal Uyanış” olarak adlandırılan zamana dayanmaktadır. Bu dönemde folklor ve halk müziği, sanatta ulusal bir stilin temeli olarak kabul edilmiştir. Cimze tarafından düzenlenen çalışma, sistematik halk müziği koleksiyonunun başlangıcı olmuştur. Bu, 130 yıldan fazla bir süredir Letonya korolarının kitlesel bir hareketi olarak milli birlik ve kimlik için önemli bir faktördür. Cimze, korolar için yaklaşık 350 düzenleme yayımlamıştır” (Boiko, 1994).

Jurjāns’ın halk müziği ile ilgili yapmış olduğu bilimsel çalışmaların haricinde, halk şarkısı derleme çalışmalarına aktif olarak katıldığı ve yapılan çalışmaların bir sistem dahilinde oluşturulmasında da önemli bir rol sahibi olduğu bilinmektedir. Çok yönlü bir müzik insanı olması ve değerlendirmelerindeki nesnel bakış açısı sebebiyle Jurjāns’ın çalışmaları büyük önem taşımaktadır.

“Jurjāns, Letonya müziğinin seçkin bir figürü olmuştur. Kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren halk şarkıları derlemeye başlamış ve 1894 yılında 2.700 halk ezgisi toplamıştır. El yazmaları, koro şarkılarının yükselişinin geleneksel halk müziği repertuarını etkilemeye başlamasından önceki döneme gönderme yaptığı için önemlidir. Dinsel ezginin varlığının önemini ve Letonya halk şarkıları geleneğindeki rolünü ilk fark eden Jurjāns olmuştur” (Sneibe, 2002).

O dönemin bir başka önemli bestecisi ve etnomüzikoloğu, Emilis Jūlijs Melngailis, toplayabildiği tüm halk müziğini sadece Letonya’dan değil, aynı zamanda Livonya, Yahudi ve diğer etnik gruplardan da toplamıştır (Pūtelis, 2004).

“Melngailis, Letonya kültüründe bir besteci, koro şefi, folklor koleksiyoncusu ve müzik eleştirmeni kimlikleriyle eş benzeri olmayan biri olarak yer almıştır. Geleneksel halk müziğinden büyük ölçüde etkilenen parlak diatonik müzik stiline sahip ‘Letonyalı’ bestecisi olarak kabul edilmiştir. Topladığı ezgilerin çoğu 1920’lerde ve 1930’larda kaydedilmiştir” (Sneibe, 2002).

“Çok yönlü bir sanatçı olan Jāzeps Vītols’un çalışmaları Leton müziğinde yeni bir çığır açmıştır. Üstün nitelikteki kompozisyonları opera dışında hemen hemen her alana yayılmıştır. Senfonileri, koro çalışmaları ve solo eserleri, örneğin ulusun yeniden uyanışını simgeleyen vatansever vokal

¹¹² Şarkı Antolojisi.

şiiiri “Gaismas pils” gibi eserleri Letonya klasikleri haline gelmiştir. Letonyalılar ona ulusal operanın kuruluşunu da borçludur” (Gottlieb, 1939).

Letonya’da Avrupa’daki müzik kültüründen farklı olarak çalgı müziği yerine vokal müziğin gelişim gösterdiği değerlendirilmektedir. Müzik kültürünün bu şekilde yönlenmesi, gelecekte yapılacak olan şarkı festivalleri için bir altyapı geliştirmiştir.

Yüzyıllar süren Rus-Alman hakimiyeti süresince, Letonyalılar müzik aletlerini edinme araçlarından yoksun serfler iken, doğanın onlara özgürce verdiği tek enstrüman olan seslerini kullanmışlardır. Böylece, Avrupa’nın geri kalanında enstrümantal müziğin en yüksek gelişimine ulaştığı sırada Letonya’nın tamamen şarkıyla değiştiği ortaya çıkmıştır (Gottlieb, 1939).

“19. yüzyılın ikinci yarısında ‘Ulusal Uyanış’, Letonya müzik dünyasına daha büyük bir organizasyon getirmiştir. Almanya örneğine göre düzenlenmiş bölge şarkı festivalleri yapılmaya başlanmış ve ilk genel ‘Letonya Şarkı ve Dans Festivali¹¹³’ 1873 yılında Riga’da 1.003 şarkıcıdan oluşan karma bir koronun (Livonya’dan 34 ve Kurlandiya’dan 11 yerel şarkı topluluğu) katılımıyla düzenlenmiştir” (Plakans, 2008, 181).

1873’te düzenlenen ilk Letonya Şarkı Festivali, zaman içinde birinci sıradaki siyasi bir etkinlik haline gelerek ulusun yeniden uyanışını ve birliğini simgelemiştir. Daha sonra yapılan festivaller, bağımsızlık isteklerine odaklanarak ve binlerce katılımcıyı dahil ederek, merkezi ve ulusal bir müzikal etkinlik statüsünü kazanmıştır (Muktupāvels, 2020).

4.6.1. Letonya Halk Müziği

Letonya, kültürel anlamda bölgesel bakımdan değerlendirildiğinde; Kurlandiya, Latgalya, Vidzeme gibi bölgelerin diğer bölgelerden farklı özellikler gösterdiği bilinmektedir. Bu bölgelerin kent kültüründen uzak ve izole bir biçimde olmaları, farklı kültürlerle temas içinde bulunmamaları kendi kültürel yapılarını korumalarını sağlamıştır.

“Letonya’nın Lutheran ve Roma Katolik kiliselerinin bulunduğu bölgelerdeki müzik uygulamaları aynıdır, ancak Latgalya ve ülkenin geri kalan kısmı arasında müzik tarzı ve repertuarında büyük farklılıklar vardır. Genel olarak, geleneksel şarkı söyleme Latgalya ve güneybatı Kurlandiya’da daha iyi korunmaktadır. Son lirik ve diğer popüler stiller Vidzeme ve Kurlandiya’nın çoğunda, özellikle orta, kuzey kısımda ve Riga Körfezi boyunca yaygındır. Kırsal Letonya’da şarkı söylemek çoğunlukla kadınların ilgi alanına girmektedir” (Muktupāvels, 2020).

Toplu olarak şarkı söyleme kültürü, özellikle kırsal kesimlerde belirli günlerde düzenlenen törenlerin vazgeçilmez bir ritüeli olarak görülmektedir. Şarkı söyleyen

¹¹³ *Vispārējie latviešu Dziesmu un Deju svētki.*

grubun içinde, söylenen şarkıların sözlerini iyi bilen, gruba ses ve sözleri ilk olarak duyuran bir lider şarkıcının bulunduğu görülmektedir.

“Latgalya’da yarı profesyonel kadın şarkıcılar düğünlere davet edilmiştir. Cenaze şarkılarının hristiyan töreni ile güçlü bir ilişkisi bulunmaktadır. İlahiler ve ayinler evde, mezarlığa giderken ve mezarda söylenmektedir. 1800’lerin sonlarında değişen sosyal ve ekonomik koşulların sonucu olarak, geleneksel şarkı söyleme geleneği kentleşmiş alanlardan kaybolmuştur. Kırsal bölgelerin çoğunda, geleneksel ritüeller hala devam etmekte ve şarkı söylemek, mevsimlik yapılan etkinliklerde hala kullanılmaktadır” (Muktupāvels, 2020).

Letonya halk müziğinin, arkaik dönemde yaşanan pagan kültüründen etkilendiği değerlendirilmiştir. Kırsal bölgelerde yaşayan insanların takvimsel ritüellerde müziği bir araç olarak kullanması ve belirli gelenekler üzerinden gerçekleştirilen müziğin sunumu bu değerlendirmeleri doğrulayan unsurlar olarak görülmektedir.

Letonya ve Litvanya halk müziği, modern pagan dinî hareketlerinde büyük önem taşımakta ve çeşitli işlevleri yerine getirmektedir. Modern Baltık pagani için geleneksel din ve geleneksel müzik ile dinî gelenek ve müzik geleneğinin neredeyse eşanlamlı olduğunu söylemek abartı olmamaktadır (Strmiska, 2005).

Letonya halk müziği üzerine yapılan değerlendirmeler incelendiğinde, genel olarak halk müziği ile ilgili yapılan, özellikle derleme ve yayımlama gibi çalışmaların çok eski bir geçmişe dayanmadığı görülmektedir. Ülkenin siyasal durumunun da buna etki ettiği görülmekle birlikte, yirminci yüzyılda sosyalist düzende farklı milletlerin bir arada yaşamasından dolayı, birlik kaygısının ön plana çıkarılmasıyla izin verilerek bazı çalışmaların devam ettirildiği bilinmektedir.

Cimze’nin *Dziesmu Rota* isimli eseri gibi halk müziği ile ilgili yapılan ilk çalışmalarda çok sesli halk şarkıları düzenlemelerinin popülerleştiği görülmektedir. Öte yandan dönem itibariyle Letonya popüler müziğinde genel olarak Alman etkisi görülmekte, bazı bölgelerde ise Polonya müziğine benzeyen şarkıların popülerleştiği değerlendirilmektedir.

Yapılan halk müziği çalışmalarının bir sonucu olarak, *Daina* ezgileri ortaya çıkmış ve Letonya halk müziğinin karakteristik özelliklerini ortaya koyan, metin itibariyle de kuşaklar arası bir iletim aracı olan yapısıyla Letonya halk müziğinin temeli olarak değerlendirilmiştir.

“Letonca halk şarkısı metninin temel formu olan *Daina*, kafiyeli olmayan iki beyitten oluşan kısa, kendine özgü bir dördüktür. Bu metinlerin yaklaşık yüzde 95’i sekizlik trokaik ölçülerde olmak üzere, geri kalanı ise daktiliktir. Bu tekdüzelik, basit veya bileşik ikiliden karmaşık asimetrik ve karışıklara kadar çok çeşitli ölçülerle (5/8, 5/4, 7/8, 6/4=2/4+4/4, 7/4 ve diğerleri) kontrast oluşturmaktadır. Her dördük kısa olmasına rağmen şarkı saatlerce sürebilir” (Muktupāvels, 2020).

En karakteristik ezgiler asimetrik ritimler: 5/4, 5/8, 7/4, vs. göstermektedir. Daha eski olanlar ortaçağ kilise müziğinin stiline dayanmaktadır. Yalnızca Batı'nın etkisini gösteren son dönemlerdeki şarkılar Majör-minör sistemdedir (Gottlieb, 1939).

Daina, genellikle iki kısma bölünmüş kısa bir dörtlükten oluşan nispeten katı bir formata sahiptir. Birincisi, ikincisinin bir antitez, açıklama veya detaylandırma sağlayabileceği bir tezi ifade etmektedir. *Daina* şiirleri ritimsiz ve liriktir. Estetik etkilerine tematik içerik ve dil ritimleri yoluyla ulaşılmaktadır (Bunkše, 1979).

Metin olarak, *Daina* yerel mitolojiyle ilgili olmakla birlikte çoğu benzer formun aksine, efsanevi kahramanlar bulunmamaktadır. Hikayeler genellikle hristiyanlık öncesi dönemdeki tanrılarla birlikte insan yaşamı, özellikle de en önemli üç olay olan doğum, düğün ve ölüm gibi konuları işlemektedir (Muktupāvels, 2020). Sadece uzun süredir yok olan geleneksel bir yaşam biçiminden değil, aynı zamanda varoluş prensiplerini, kainata ve insanlığın varlık sürecindeki yerini derin dinî görüşünü ilettikleri için de *Daina* dikkat çekmektedir. Şarkıların bazıları antik çağa, Hint-Avrupa kabilelerinin Baltık topraklarına geldiği döneme kadar uzanmaktadır (Kalnins, 2015). *Daina* çoğunlukla duygu olarak liriktir. Nadiren hikaye anlatır, ancak gerçekleştirilen ritüeller hakkında yorumlar yapar, duyguları ifade eder veya halk bilgeliğini nütelî sözlerle yoğunlaştırır (Muktupāvels, 2020). *Daina*'nın Letonya yaşamındaki merkezi rolü uzun süredir Leton kültürünün ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Bu benzersiz Letonya fenomeni gelenek, edebiyat ve sembolizm olmak üzere üç temel unsurda açıklanmaktadır (Bula, 2015).

İskandinav ve Baltık ülkelerinin geleneksel müzik çalgılarının bazıları Letonya'da da kullanılmaktadır. Estonya'da *Kannel*, Finlandiya'da ise *Kantele* ismiyle bilinen çalgı Letonya da *Kokle*¹¹⁴ ismiyle adlandırılmaktadır. Tel sayısı beş ile on iki arasında değişen çalgı diğer kullanılan bölgelerde olduğu gibi genellikle şarkılara eşlik edilmek üzere kullanılmaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde çalgı icrasının genel olarak azalmakla birlikte sadece belirli bölgelerde *Kokle* geleneğinin devam ettirildiği görülmektedir. Bu çalgı haricinde kırsal bölgelerde çeşitli üflemeli çalgıların, dört veya beş sesli ezgilerin bulunduğu repertuarı farklı işlevlerde kullanılmaktadır.

Tarihi kaynaklara göre, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar genellikle düğünlerde ve diğer törenlerde de dans için kullanılan çalınan tek çalgı olarak *dūdas* veya *somas stabules*

¹¹⁴ Latgalya bölgesinde *Kūkle* olarak bilinmektedir.

olarak isimlendirilen gaydanın kırsal hayatta özel bir rolü bulunmaktadır (Muktupāvels, 2020).

“16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar basılı kaynaklarda ve *Daina* sözlerinde yaygın olarak bahsedilen *dūdas* icracıları, özellikle düğünlerde çiftlik ve meyhane gibi mekanlarda şarkı söyleyip dans eden *Spilmani* olarak isimlendirilen çalgıcılar arasındadır. Din ve sivil baskılara maruz kalan bu çalgılar, Letonya'nın güneybatısında birkaç düzine ezginin kaydedildiği 20. yüzyılla birlikte ortadan kaybolmuştur” (Jaremko-Porter, 2001).

Keman muhtemel olarak 1650 ve 1700 yılları arasında bölgeye gelmiştir. Özellikle *dūdas* gibi eski çalgıların yavaş yavaş popülerliğini yitirmesiyle ve bu çalgıların repertuarlarının bir kısmının keman tarafından icra edilmesiyle, 1800'lerde ve sonrasında en popüler halk müziği çalgısı haline gelmiştir (Muktupāvels, 2020). Kemanın bir halk müziği çalgısı olarak popülerlik kazanmasıyla eğlence müziğindeki yeri bakımından *dūdas*'ın konumuyla özdeşleştirildiği görülmektedir. Bu dönemde bu müziğin tipik özelliği olarak solo keman icrasının ön plana çıktığı, fakat daha sonra çevre müzik kültürlerinin etkisiyle diğer çalgıların da eklenmesiyle toplu müzik icrasının geliştiği değerlendirilmektedir.

“Solo keman icrası, en karakteristik müzik yapısı haline gelmiş ve Letonca terim *Spelmani* icracısı da temel anlamı itibariyle olmasa da geleneksel olarak solo keman icracısını işaret etmiştir. 1850'lerden sonra kırsal bölgelerdeki kemancılar *Kokle*, akordiyon, mandolin, gitar, kontrbas ve perküsyon gibi diğer enstrümanlarla birlikte çalmaya başlamıştır” (Muktupāvels, 2020).

4.6.2. Karakteristik Özellikler

Letonya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesi için gerekli kaynak, 1999-2002 yılları arasında Letonya Müzik Akademisinin yürüttüğü *Latviešu tautas dziesmu midi failu arhīva*¹¹⁵ isimli projenin veritabanından elde edilmiştir. Projede otantik olarak nitelendirilen ezgilerin haricinde, Letonya'nın; Kurlandiya, Zemgale, Sēlija veya Augšzeme, Vidzeme, Latgola isimleriyle bilinen bölgelerindeki ezgiler ayrı biçimde kategorize edilerek sunulmuştur. Letonya'nın Zemgale ve Sēlija gibi kültürel bölgeleri aynı zamanda Litvanya ile komşu olduğundan bu bölgeler ayrı biçimde değerlendirilmiştir. Sunulan bu ezgilerin incelenip değerlendirilmesiyle karakteristik özellikler belirlenmiştir.

Letonya halk müziği olarak bilinen *daina*'nın karakteristik özelliği, basit ölçü haricinde bileşik ve aksak ölçülü ritimlerin varlığı, bölgenin en önde gelen metrik karakteristik özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel itibariyle Letonya halk müziğindeki ritmik yapılar değerlendirildiğinde ise, ikili sekizlik ses grubunun halk

¹¹⁵ Litvanya halk müziği eserlerini dijital biçimde barındırması bakımından “Letonya Halk Şarkısı Midi Dosya Arşivi” isimli projenin internet sitesinden (<http://www.music.lv/MIDI/>) yararlanılmıştır.

ezgilerinde çoğunlukla yer aldığı görülmektedir. Metrik karakteristik şarkı örneği, Latgalya bölgesinden derlenen bir düğün şarkısı olarak bilinmektedir. 5/8'lik şarkı örneğinin ise Melngailis tarafından Kurlandiya bölgesinde bulunan Talsi kasabasından derlendiği bilinmektedir.



Şekil 211: *Tumsā mani tautas veda* Ezgi Örneği



Şekil 212: *Ģērbies, saule, sudrabota* Ezgi Örneği

Genel itibariyle Letonya halk şarkıları, Majör ve minör dizilerin fonksiyonel yapılarını içinde barındırsa da, minör ezgilerde yeden ses Majör ikili aralıkla tonik sese ulaşmaktadır. Karakteristik örneği Kurlandiya bölgesinden Melngailis tarafından derlenmiştir.



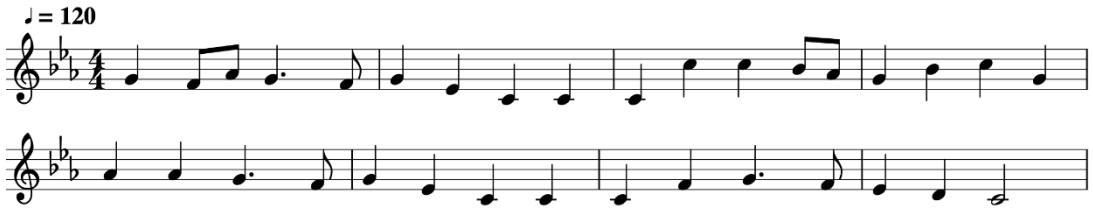
Şekil 213: *Lai bij grūte, kam bij grūte* Ezgi Örneği

Letonya halk müziğinde, özellikle kendine özgü kültürel özelliklerini, şarkı icrasında da ortaya koyan Latgalya bölgesinde, *drone* eşlik biçimiyle grup içinde lider şarkıcıya eşlik edildiği görülmektedir. Kurlandiya bölgesinde, Majör ezgi yapısı sıkça görülmekte, Vidzeme bölgesinde ise bir vuruşun ikiye bölündüğü hareketli ritmik yapılar karşımıza çıkmaktadır. Karakteristik özellik olarak belirtilen Majör yapıdaki örneğin Kurlandiya Bölgesindeki Gudenieki Köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 214: *Strauja, strauja upe tecēj'* Ezgi Örneği

Genel olarak halk müziğinde tonal ezgi biçimi görülmekle birlikte, bazı ezgilerdeki ses aralıkları bakımından Slav¹¹⁶ ve Alman halk müzikleri ezgilerine benzeyen yapılar göze çarpmaktadır. Bu durum özellikle danslarda daha çok kendini göstermektedir. Özelliği yansıtan örnek ezginin, Zemgale bölgesindeki Sventajā'dan derlendiği bilinmektedir.



Şekil 215: *Suņi rēja, vilki kauca* Ezgi Örneği

Letonya halk müziği ezgilerinde görülen bir diğer karakteristik özellik ise, ezgilerin dört veya beş sestem oluşması durumudur. Tonal diziler üzerinden sadece belirli seslerin kullanılmasıyla oluşan bu ezgi yapısı, karakteristik özellik olarak değerlendirilebilmektedir. Örnek olarak seçilen ezginin, Vidzeme bölgesinden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 216: *Arājiņi, ecētāji*¹¹⁷ Ezgi Örneği

Halk dansları ezgilerinde rastlanan genel bir özellik olarak aynı sesin tekrarlandığı motif yapısı özellikle Doğu Avrupa kökenli halk danslarında sıkça görülebilmektedir. Letonya halk müziğinde de, Vidzeme bölgesinde olduğu gibi bu tür ezgi yapısına sahip

¹¹⁶ Rus folklorunu ve Slav halk müziğini, tarihsel geçmişiyle birlikte geniş bir coğrafya üzerinden ele alması bakımından, bkz. Olson, 2004.

¹¹⁷ Jurjāns'ın Letonya Halk Müziği Materyalleri eserinin ikinci cildinde yer alan 58 numaralı ezgi olduğu bilinmektedir.

halk ezgilerine rastlanmaktadır. Bu özelliği yansıtan ezgi örneğinin Vidzeme bölgesinden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 217: *Ko tu raudi, kas tev vainas?* Ezgi Örneği

Özgün kültürel yapısını koruyan bölgelerden biri olarak Latgalya bölgesi, halk müziği alanında da bu özelliğini göstermektedir. Bölge müziğinin bir diğer karakteristik özelliği olarak çift sesli ezgiler, icra stili olarak kanonik bir yapı oluşturmaktadır.



Şekil 218: *Apsveikuma un vēlējuma dziesma*¹¹⁸ Ezgi Örneği

Halk müziği ezgilerinde genel olarak rastlanılan bir durum olarak, cümleler arasındaki eksen değişimi durumu, Letonya halk müziğinde görülebilen karakteristik özelliklerden biridir. Özelliği yansıtan ezgi örneğinin Sēlija veya Augšzeme olarak adlandırılan bölgeden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 219: *Kupla liepa izaugusi* Eksen Değişimi Gösteren Şarkı Örneği

4.6.3. Jāzeps Vītols

Jāzeps Vītols, 26 Temmuz 1863 yılında Vidzeme bölgesinin en büyük şehri olarak nitelendirilen Valmiera'da, sekiz çocuklu Vītols ailesinin beşinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Vītols'un Babasının ilkokul öğretmeni olduğu ve öğretmenlik eğitimi alırken keman ve piyano eğitimi aldığı bilinmektedir. Ablasından küçük yaşta

¹¹⁸ Şarkının sözleri Latgalya lehçesinde söylenmektedir. Tebrük ve dilek şarkısı olarak işlevsel bir şarkı olduğundan, duruma göre sözleri şarkı söyleyen kişi tarafından değiştirilebilmektedir.

piyano dersleri almaya başlayan Vītols'un, zaman içinde daha nitelikli bir müzik eğitimi almak üzere yönlendirildiği değerlendirilmektedir. Özel olarak piyano ve keman dersleri haricinde müzik teorisi dersleri de alan Vītols, St. Petersburg Konservatuvarı sınavlarını kazanarak bu okulda eğitimine başlamıştır.

Vītols'un Rimsky-Korsakov'un öğrencisi olarak iyi bir dereceyle konservatuardan mezun olduktan sonra, aynı kurumda öğretmen ve daha sonrasında profesör olarak çalışmaya başladığı bilinmektedir. Bu dönem içinde Jurjāns ile birlikte halk müziği derleme çalışmalarına katılmıştır.

“Aslında, Rimsky-Korsakov ve Konservatuardaki diğer ileri gelenler, daha sonra fakülteye katılması istenen Vītols'tan çok etkilenmiştir. Vītols, 1886-1918 yılları arasında Konservatuarda öğretmenlik yapmış, 1901'den itibaren ise profesör olarak görev yapmıştır. Bu süre zarfında beste yapmak ve St. Petersburger Zeitung (1897-1914) gazetesi için müzik eleştirisi yapmakla ilgilenmiştir” (Cummings, 2020).

Yapılan birçok değerlendirmede Rimsky-Korsakov'un stilini öğrencilerine aktardığı bahsedilen Vītols'un öğrencileri arasında Sergei Prokofiev ve Nikolai Miaskovsky gibi besteciler yer almaktadır.

Vītols'un Bolşevik ihtilalinin ardından Letonya'ya döndüğü ve burada çalışmalarına devam ettiği bilinmektedir. Riga'da yaşamını sürdürmeye başlayan Vītols, popüler müzik yayıncılığı yapan Neldner firmasının telkinleriyle Letonya halk şarkılarının çok sesli düzenlemelerini yapmıştır.

“Vītols, Letonya Operası'na yönetmen olmak için 1918'de yeni bağımsız Letonya'ya dönmüştür. Ancak bu pozisyon ona uymamış ve Aralık 1918'de istifa etmiştir. Neldner Müzik Yayıncılığı'ndan, halk şarkıları düzenlemesi için bir teklif almış ve bu görevi büyük bir zevkle yapmıştır. 100 halk şarkısının ilk versiyonu oldukça başarılı olmuş ve kendisinden ikinci bir 100 halk şarkısı düzenlemesi yapılması istenmiştir” (Wolverton, 2003).

Vītols'un halk müziği çalışmalarının aslında St. Petersburg'da bulunduğu süre içinde de devam ettiği görülmektedir. Burada kurup yönettiği çeşitli korolarla birlikte Letonya Hayırseverlik Derneği Korosu ile birçok etkinlik düzenlediği ve bu koronun repertuarının çoğunun kendi çalışmaları olduğu bilinmektedir.

Bağımsız Letonya'da kurumlaşma hareketinin bir parçası olarak müzik alanındaki ülkenin ilk üniversitesinin kurulmasında öncülük eden Vītols, Letonya'nın en eski okullarından biri olan ve Letonya Konservatuvarı ismiyle kurulan bu okulda ilk rektör olarak görev yapmıştır.

1919'da Letonya Müzik Konservatuvarı'nı kurmuş, 1919'dan 1935'e ve yine 1937'den 1944'e kadar Rektör ve Kompozisyon Bölümü Başkanı olarak görev yapmıştır. 1958'de onun onuruna kurum, Jāzeps Vītols Lativjas Muzikas Akademija olarak

yeniden isimlendirilmiştir. 1923'te Letonya besteciler Cemiyetinin kurucularından biri olmuştur (Wolverton, 2003).

Konserlerde sıklıkla piyanist ve koro şefi olarak yer almaya devam etmiştir. Letonya Evangelist Luteryan Kilisesi için 1922'de yazmaya başladığı ilahi kitabı, Vītols'u 1923'e kadar meşgul etmiştir (Wolverton, 2003). Letonya Konservatuari'nın çok aktif bir profesörü ve aynı zamanda Rektörü olan Vītols, Letonya Üniversitesi'nde başlangıçta onun için tamamen yeni ve bilinmeyen bir *terra incognita*¹¹⁹ alan olan kilise müziği tarihi konusunda ders vermeyi kabul etmiştir (Jonāne, 2018).



Şekil 220: Vītols, Gaujiena'da 70. Yaşgününde *Gaismas pils* İsimli Eserini Yönetirken, 1933.

Jāzepa Vītola muzejs "Anniņas." 2020. Par tradīciju. Vitoleni.lv
http://www.vitoleni.lv/?page_id=6214 [05.09.2020]

"1940 yılında Letonya, Sovyet güçleri tarafından işgal edilmiştir. Vītols, Konservatuar rektörü olarak istifasını sunmuş, ancak yetkililer tarafından reddedilince kalmaya ve okulu yönetmeye devam etmek zorunda kalmıştır. 1941 Alman işgali başlangıçta bir rahatlama gibi görünmüş, ancak kısa süre sonra karışıklıklar ortaya çıkmıştır. Konservatuar binası bir askeri hastaneye dönüştürülmüş ve tüm müzik eğitiminin evlere taşınması gerekmiştir. Erkek öğrencilerin çoğu askere alınmış ve konservatuar adeta bir kadın kurumu haline gelmiştir" (Wolverton, 2003).

Letonya'nın savaş öncesi siyasi partilerinin temsilcileri tarafından kurulan, Letonya Merkez Konseyi'nin 17 Mart 1944 tarihinde yayımlanan muhtırasında¹²⁰ Vītols'un da imzası bulunmaktadır. Savaşın yaratmış olduğu gelişmelerin, Vītols'un 1944 yılında

¹¹⁹ Kavram, aşına olunmadık yer, konu veya durum olarak çevrilmektedir. İç bölgeleri keşfedilmemiş kıta veya bilinmeyen yer anlamlarında da kullanılabilir.

¹²⁰ Letonyalılar, II. Dünya Savaşı'nda Sovyet ve Alman işgallerine karşı direnmiş ve bağımsızlıkları için mücadele etmiştir. 17 Mart 1944 yılında, Letonyalı 189 siyasi lider ve toplumun ileri gelenleri tarafından imzalanan Letonya Merkez Konseyi Muhtırası'nda, Letonya Cumhuriyeti'nin egemenliğini yeniden sağlanması ve bir hükümet kurulması gerekliliği dile getirilmiştir. Bu muhtıra, Almanların yenilgisine karşısında Sovyetlerin tekrar bölgeyi işgalinin önünün kesilmesi amacını taşıyan bir girişim olarak değerlendirilmektedir. Bölgenin bahsedilen dönemdeki tarihini incelemesi açısından, bkz. Trencsenyi, 2018.

Almanya'ya kaçmasına ve yaşamının son dört yılını eşi ile birlikte Kuzey Almanya'daki Flensburg'da geçirmesine neden olduğu bilinmektedir.

Vītols'un özellikle her zaman sorunlu olan sağlığı da işgal döneminde kendisine birçok aksaklık yaşatmıştır. 1944'te, Sovyet ordularının Riga'ya doğru ilerlemesiyle Vītols, Almanya'ya göç etme kararını vermiştir (Wolverton, 2003). Besteci'nin, 24 Nisan 1948'de Lübeck'te hayatını kaybettiği bilinmektedir.

“Vītols'un 850 bestesi arasında bir oratoryo, iki kantat, koro ve orkestra için bir balad, bir senfoni, uvertür ve senfonik şiirler, koro için 103 eser, bir yaylı çalgılar dördlüsü, piyano sonatı ve piyano için 80 çeşitli eseri bulunmaktadır. Piyano eşlikli 92 şarkı, Letonya halk şarkılarının 300'den fazla aranjmanı, keman, viyola, çello ve org çalgı grupları için eserleri bulunmaktadır” (Gravitis, 1995).

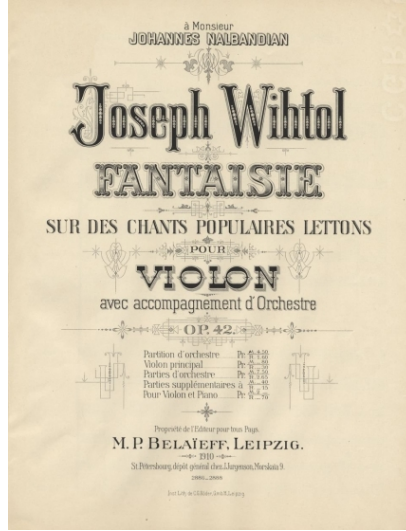
Vītols'un eserleri, klasik formların dengesi, genişletilmiş dramatik gelişim, programatik içerik, ince enstrümantasyonlar ve sofistike kontrastlarıyla karakterize edilmektedir. Bu olağanüstü özellikler, St. Petersburg Konservatuarı'ndaki Rimsky-Korsakov ile olan ilişkisine atfedilebilir (Gravitis, 1995). Vītols'un tarzı, öğretmeni Rimsky-Korsakov'un etkisini göstermekte, ancak Letonya halk unsurlarını da ortaya koymaktadır. Aynı zamanda büyük eserlerde net formlar ve parlak orkestrasyon duygusu yaratmaktadır (Cummings, 2020). Vītols'un, yeni gelişen akımlara karşın gelenekçi bir stili benimsediği ve öğrencilerine aktardığı görülmektedir.

Piyano sonatı (1885), yaylı çalgılar dördlüsü (1885) ve senfoni (1888) besteleyen ve 300'den fazla Letonya halk şarkısı düzenlemesi yapan ilk büyük Letonyalı besteci olan Vītols, genellikle Letonya bestecilik ekolünün babası olarak kabul edilmektedir (Cummings, 2020).

Vītols, özellikle büyük formlu eserlerinde görülen orkestrasyon dehasına karşın, bestelemiş olduğu koral eserleriyle de ön plana çıkmaktadır. Özellikle *Gaismas pils* isimli eseri, şarkı festivallerinin en popüler eserlerinden biridir. Besteci, 1926'da 6. Letonya Şarkı Festivali'nin organizasyon komitesinin başkanlığını yürütmüş, 1930'dan sonra da Letonya Şarkı Festivali Derneği'nin yönetim kurulu başkanlığı görevini üstlenmiştir. Uzun yıllar boyunca koro şefliği yapması sebebiyle, 1997 yılından bu yana beş yılda bir Jāzeps Vītols Uluslararası Koro Şefliği Yarışması düzenlenmektedir.

4.6.3.1. Letonya Halk Şarkıları Fantezisi - Fantāzija vijolei par latviešu tautasdziesmām, Op. 42

Eserin, 1908 yılında keman ve piyano için Fantezi¹²¹ olarak bestelendiği ve bestecinin St. Petersburg Konservatuarı'ndan arkadaşı Johannes Nalbandian'a¹²² adandığı bilinmektedir.



Şekil 221: Fantezi Eserinin Leipzig'de Basılan İlk Notası¹²³, 1910.

Museum of Music History. 2013. Exhibitions: Past Images of the Month https://www.momh.org.uk/exhibitions-detail-photo.php?cat_id=5&prod_id=294&type=sub&id=957 [21.09.2020]

1910'da Vihtols, fantezinin orkestrasyonunu yapmış ve Op. 42 olarak yayımlamıştır. Fantezi formu konçerto ile benzerlik göstermektedir. Konçerto türü o zamanlar Letonya'da pek bilinmediğinden, bu eserde öne çıkan keman partisi, konçerto yazımı için bir emsal oluşturmuştur (Gravitis, 1995).

Eser birinci bölüm *Allegro non troppo*, ikinci bölüm *Molto moderato, mesto* ve üçüncü bölüm *Allegro* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümdeki keman solosunun başlangıcında yer alan mi eksenindeki heksatonik motifin, benzer şekilde la ekseninde kurgulandığı ve ana cümleye geçiş için oluşturulan bir köprüye bağlandığı görülmektedir.

¹²¹ İtalyanca *fantasia* şeklinde nitelendirilmektedir. Düş gücünden kaynaklanan özgür formda, şiirsel çalgı müziği parçası olarak tanımlanmaktadır. Dönem olarak açıklanması bakımından, bkz. Say, 2005.

¹²² Bazı kaynaklarda Ovanes Nalbadjan şeklinde belirtilmiştir.

¹²³ Bestecinin, Alexander Glazunov ve Anatoly Lyadov ile olan dostluğu sayesinde yayıncı Mitrofan Petrovich Belyayev ile çalıştığı ve onun firmasından çeşitli eserlerini yayınladığı bilinmektedir.

Birinci ezgiye geçişte temponun değiştiği ve *Poco meno mosso* ♩: 92 şeklinde ifade edildiği görülmektedir. 31. ölçüde yer alan ve re teli üzerinde çalınması işaret edilen eserin ilk ezgisi yukarı çıkıcı yönlü doğal re minör sesler içermekte, devamında ise inici olarak si♭ sesiyle sol eksenli havasını yansıtmaktadır. Ezginin devamında, inici yönlü harekette kullanılan si♭ sesi ile re eksenli minör tonuna tekrar geri dönüldüğü görülmektedir. Halk müziği ezgilerinin genel karakteristik özelliklerinden biri olan ve Letonya halk ezgilerinde de rastlanılan cümleler arasındaki eksen değişimi durumu, burada farklı olarak motif içinde görülmektedir. Bölümün ilerleyen kısmında 161. ölçüde ezgi bir kez daha aynı eksen ve tonalitede tekrarlanmıştır.

2 *Poco meno mosso* ♩ = 92

Şekil 222: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi I. Bölüm I. Ezgi Örneği

Birinci ezgideki gibi, değişen temayı belirtmek amacıyla ikinci ezgiye geçişte tekrar temponun değiştiği ve *Andantino* ♩:92 olarak belirtildiği görülmektedir. 69. ölçüde yer alan, re ve la telleri üzerinde çalınması belirtilen ikinci ezgi, la eksenli doğal minör seslerle oluşturulmuştur. Aynı ezgi 77. ölçüde *flajöle* tekniğiyle tekrar seslendirilmiştir. 91. ölçüde aynı biçimde tekrarlanan bu ezginin, 199. ölçüde ise sol ekseninde minör tonda tekrar kurgulandığı, 220. ölçüde ise orkestranın temayı tekrar belirtmesinden önce tekrar sol ekseninde ezginin çeşitlendirildiği görülmektedir.

Andantino ♩ = 92
con espressione

Şekil 223: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi I. Bölüm II. Ezgi Örneği

Fantazinin ilk bölümünde yer alan ezgilerden ilkinin Latgalya bölgesinden *Apkart kalnu gaju* (Dağ Yürüyüşü) isimli halk şarkısı, ikinci ezginin ise Kurlandiya

bölgesinden *Tumsa nakte zala zale* (Zala Zale'de Karanlık Gece) isimli halk şarkılarından esinlendiği değerlendirilmektedir.

Fantazinin ilk bölümü iki tema arasında bir kontrast oluşturacak şekilde inşa edilmiştir. Bunlar; romantik *Apkart kalnu gaju* ve *Tumsa nakte zala zale* isimli halk ezgileridir (Gravitis, 1995).

Apkart kalnu gaju isimli halk şarkısı, eserin birinci ezgisiyle karşılaştırıldığında sadece cümle sonlarındaki aşağı yönlü inici hareketin benzer olduğu görülmektedir. Majör tondaki ezginin, hem tonal bakımdan, hem de ritim ve ifade bakımından değiştirildiği gözlemlenmektedir.



Şekil 224: *Apkart kalnu gaju* Şarkı Örneği

Tumsa nakte zala zale isimli halk şarkısının karşılaştırılmasında ise çıkıcı ve inici ezgisel yürüyüşün benzer olduğu, bestecinin ritimsel bakımdan ezgiyi değiştirdiği, cümle sonundaki bitişi ise aynı aralıkla bitirdiği görülmektedir.



Şekil 225: *Tumsa nakte zala zale* Şarkı Örneği

İkinci bölümün 13. ölçüsünde yer alan ezginin, bölümün tek halk müzik etkisi taşıyan ezgisi olduğu ve bölüm içinde iki kez tekrarlandığı görülmektedir. Sol ekseninde olduğu görülen ezgide, Letonya halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olan minör ezgi içinde tonik sese ulaşılmada yeden sesin Majör ikili aralıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu özelliğin yanında, ezginin minör özelliği yansıtmasına karşın, Letonya halk müziği karakteristik özelliklerinden bir diğeri olan dört sesle kurgulanan ezgi özelliğini taşıdığı da görülmektedir.



Şekil 226: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi II. Bölüm I. Ezgi Örneği

Bu bölümde yer alan ezgi, Jurjāns'ın *Daina* koleksiyonunda yer alan bir halk şarkısıdır. Bu tema üzerine Vītols de 1891 yılında, *Ej, saulīte, drīz pie Dieva Litvanya Halk Şarkısı Teması Üzerine Çeşitlemeler*, Op. 6 isimli eserini yazmıştır. Ezginin değiştirilmeden eser içinde kullanıldığı görülmektedir.

İkinci bölüm hem trajik hem de melankolik olan, *Ej, saulite, driz pie Dieva* (Git, güneş, yakında Tanrı'ya) bir yetim şarkısıdır (Gravitis, 1995).



Şekil 227: Ej, saulite, driz pie Dieva Şarkı Örneği

Eserin son bölümündeki ilk ezgi, 14. ölçüde yer almaktadır. Çift seslerle başlayan ezginin öncesinde, keman ve orkestra karşılıklı olarak birbirlerini yanıtlamalarının ardından gelen bu ezgide, keman solosunda çift seslerin ve akorların kullanıldığı görülmektedir. Ezgi re ekseninde ve tonal olarak Majör yapısındadır. 83. ölçüde re ve la eksenleri üzerine tekrar kurgulandığı görülmektedir.



Şekil 228: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi III. Bölüm I. Ezgi Örneği

İkinci ezgi ise 105. ölçüde yer almaktadır. Majör yapısında görülen ezgi re ekseninde kurgulansa da, Litvanya halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan beş sesli ezgi yapısını sergilediği görülmektedir. Bu ezgi bölüm içinde bir kez kullanılmıştır.



Şekil 229: Vītols Letonya Halk Şarkıları Fantezisi III. Bölüm II. Ezgi Örneği

Eserin üçüncü bölümünde yer alan ilk ezgide, Kurlandiya bölgesinden *Redz, kur jaj div bajari* (Şu iki efendiye bakın), ikinci ezgide ise yine Kurlandiya bölgesinin Talsi şehrinden *Gani dzina, govīs mava* (Çobanlar) isimli halk şarkılarının kullanıldığı değerlendirilmektedir. Bu şarkılardan *Redz, kur jaj div bajari* isimli ezgi incelendiğinde, bestecinin ilk ezgi içinde çift seslerin eklenmesiyle birlikte ezgiyi süslediği ve ritimsel bakımdan çeşitli ritmik ifadeleri kullandığı görülmektedir. *Gani dzina, govīs mava* isimli ezginin aktarımında ise, ikinci ezgi içinde ritimsel yapı bakımdan birçok çeşitleme yapılmıştır.

Fantezinin son bölümü yine iki şarkıya dayanıyor, ancak bu sefer kontrast yerine birbirlerini tamamlıyorlar. Cesur ve dinç *Redz, kur jaj div bajari* ve neşeli köylü şarkısı *Gani dzina, govīs mava* keman ve orkestra için parlak pasajların Leton halklarının coşkusunu ve iyimserliğini yansıttığı koda doğru bir araya geliyor (Gravitis, 1995).



Şekil 230: *Redz, kur jaj div bajari* Şarkı Örneği



Şekil 231: *Gani dzina, govīs mava* Şarkı Örneği

Genel itibariyle değerlendirildiğinde, Vītols'un Letonya halk müziği ezgilerini kullanarak bestelediği bu yapıtta, belirlediği ezgilerin çeşitli varyantlarını değerlendirdiği görülmektedir. Eser içinde kullanılan keman tekniğinin romantik

dönem konçertolarının genel karakteristik özelliklerini yansıttığı söylenebilmektedir. Tonal bakımdan geleneksel bir yapının izlendiği görülen eser içinde, Letonya halk müziğini yansıtan karakteristik özelliklerin, belirlenen ezgiler üzerinden aktarılmaya çalışıldığı değerlendirilmektedir.

4.7. Litvanya Müziği

Litvanya, kültürel anlamda diğer Baltık ülkeleriyle benzer özelliklere sahip olmakla birlikte, tarihi süreç içinde Polonya ile kurduğu birlikle Doğu Avrupa’da geniş bir coğrafyaya egemen olmuştur. Bölgeye çok eski çağlarda yerleşmiş kavimlerden biri olan Litvanyalılar, Avrupa’daki en eski yerleşimcilerden biri olarak değerlendirilmektedir.

“Tarihsel kayıtlarda Litvanyalılardan nispeten nadiren bahsedilmesine rağmen, en az 4.000 yıldır Baltık Denizi’ne komşu olarak yerleşmiş olan Avrupa’nın en eski halkları arasındadır. Ataları, M.Ö. 3000 civarında orta Rusya’nın Volga bölgesinden Baltık Denizi’ne göç etmiştir. Bu Proto-Baltik kabileler, nihayetinde M.Ö. 7. ile 2. yüzyıllar arasında şu anda Litvanya toprakları olarak bilinen yerde yaşamaya başlamıştır” (Frucht, 2005).

Litvanya tarih sahnesinde ilk kez ismini liderleri Mindaugas zamanında duyurmuştur. Mindaugas, Hristiyanlığı benimsemiş ve kral olarak monarşik sistemi getirmiştir. Daha sonraki süreç içinde soyluların Mindaugas’a karşı cephe alması sonucunda monarşi ortadan kaldırılmış ve paganizme geri dönmüştür.

“Bir ulus olarak Litvanya, Dük Mindaugas’ın önderliğinde 1230’lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Mindaugas, günümüzde Letonya’nın bazı kısımlarını fetheden Töton Şövalyelerinin saldırılarına karşı kendilerini savunmak için Prusya’nın akraba kabileleri ile Litvanyalı kabilelerini birleştirmiştir. Mindaugas 1251’de Hristiyanlığı kabul etmiş ve 1253’te kral olmuştur” (Iwaskiw, 1996, 177-178).

Uzun bir zaman Polonyalılarla birlikte kurmuş oldukları birliğin bir parçası olan Litvanyalılar, Doğu Avrupa’da geniş bir alanda söz sahibi olmuştur. II. Władysław Jagiełło ismiyle Polonya tacı giyen Litvanya büyük dükü Jogaila’nın, ülkenin Hristiyanlaştırılmasını sağladığı bilinmektedir.

“14. yüzyılın sonunda Litvanya, Baltık Denizi’nden Karadeniz kıyılarına kadar uzanan büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. 1386’da Jogaila’ya Polonya tacı teklif edilmiştir. Taç karşılığında Jogaila, Litvanya’yı Hristiyanlaştırma sözü vermiştir. Litvanya, Avrupa’da Hristiyan olan son pagan ülkesi olmuştur. 1410’da Tannenberg Savaşı’nda Cermen Şövalyelerini yenmiş ve doğuya doğru Cermen yayılmasını durdurmuştur” (Iwaskiw, 1996, 178)

Litvanya-Polonya birliği, kültürel anlamda Litvanya’nın yüzünü batıya dönmesine neden olmuş, birçok alanda bu durum kendini göstermiştir. Bu dönem içinde Litvanya soyluları arasında lehçe asil bir dil olarak görülerek kullanıldığı, Litvanca’nın ise kırsal kesimlerde konuşulduğu bilinmektedir.

Litvanya, Polonya ile siyasi birliğini sürdürmüştür. 1569'da Litvanya ve Polonya, başkenti Krakow olan Polonya-Litvanya Topluluğu olan tek bir devlette birleşmiş ve sonraki 226 yıl boyunca Litvanya, Polonya'nın kaderini paylaşmıştır. Aynı zamanda eğitim ve kültürel alanda Batılı modellere kapılarını açmıştır (Iwaskiw, 1996:178).

18. yüzyılda Litvanya toprakları Rusya tarafından ele geçirilmiş, Rusya'nın kendi topraklarında yaşayan diğer milletler üzerinde uyguladığı Slavlaştırma politikaları kapsamınca Litvanya kültürünün yasaklanmasına yönelik bir dizi yaptırım uygulamaya konulmuştur.

“1795'te Litvanya Rusya tarafından ilhak edilmiş ve 19. yüzyıl boyunca çarlık hükümeti Litvanya milliyetçiliğini Litvanca dilinde herhangi bir kitabın basılmasını ve hatta genel olarak Latin alfabesinin kullanılmasını yasaklayan bir politika başlatmıştır. Bu politika, 1905'te Rusya'da çarlık rejimine karşı ayaklanmaya kadar devam etmiş ve bu da Rus kontrolü altındaki milletlere karşı birçok reform yapılmasına yol açmıştır. Yine de, Litvanya 1918'de bağımsızlığını elde edene kadar Ruslaştırma Programı sona ermemiştir” (Goertzen, 2000).

“Polonya ile iki yüz yıldan fazla birlik halinde kaldıktan sonra, 18. yüzyılda Litvanya, Avrupa haritasından bir devlet olarak kaybolmuş ve Rus İmparatorluğu'nun kuzey-batı kısmına dönmüştür. En zor dönem, Rusya hükümetinin Litvanya basını ve okullarını yasakladığı 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk yılları (1864-1904) olmuştur” (Petrauskaite, 2017).

“Rusya İmparatorluğu, Polonya'nın Litvanyalılar üzerindeki etkisini ortadan kaldırmış ve Rus sosyal ve politik kurumlarını getirmiştir. Çarlık yönetimi altında, Litvanya okulları, Latin harfli Litvanca yayımlar yasaklanmış ve Roma Katolik Kilisesi ciddi şekilde bastırılmıştır. Bununla birlikte, kısıtlayıcı politikalar yerli kültür kurumlarını ve Litvanca dilini etkisiz kılmada başarısız olmuştur” (Iwaskiw, 1996, 178).

Litvanya'da serflik sisteminin uzun süre bölgede kaldığı bilinmektedir. Rus yönetiminin baskıcı tutumu karşısında soyluların da desteği ile birlikte Litvanyalıların isyan ettikleri belirlenmiştir.

Litvanya daha kırsal olduğundan, serflik ancak 1861'de, Letonya ve Estonya'dan yıllar sonra kaldırılmıştır. Ayrıca (Lehçe konuşan) Litvanyalı soyluların da dahil olduğu 1863 Polonya isyanı vahşice bastırılmıştır (Goertzen, 2000).

Litvanya halkının 1905 devriminde Ruslardan özerklik talep ettiği bilinmektedir. Rus yönetiminin devrim sonrasında kendi topraklarındaki hakimiyetini pekiştirmesi sonucunda bu talep reddedilmiştir. I. Dünya Savaşı'nın Litvanya topraklarını ele geçirme planları yapan Almanya ve Rusya devletleri açısından olumsuz sonuçlanmasıyla Litvanya'nın bağımsızlık söylemlerinin vücut bulduğu değerlendirilmektedir.

Almanya'nın Litvanya'yı bir Alman himayesi olmaya ikna etme girişimi başarısız olmuştur. 16 Şubat 1918'de Litvanya tam bağımsızlığını ilan etmiştir. Ülke hala bu günü Bağımsızlık Günü olarak kutlamaktadır (Iwaskiw, 1996, 178). Litvanya bu

tarihten itibaren I. Dünya Savaşı süresince bölgedeki diğer devletlerle savaşmak zorunda kalmış, bu sürecin sonunda da bağımsızlığını uzun süre koruyamamıştır.

Rus yönetiminin bölgede yürüttüğü politika kapsamınca aldığı kararlarla birlikte yarattığı kültürel baskı ve Litvanya'nın yapmış olduğu bu mücadelelerin, millî kimliğin oluşumuna katkı sağladığı değerlendirilebilmektedir.

Modern Litvanya kimliğinin oluşumunu belirleyen en erken değişim, Litvanya'nın Rus İmparatorluğunun bir parçası olduğu 19. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. 1861'de serflikin kaldırılması, 1863 Polonya-Litvanya ayaklanması ve onu izleyen Litvanyaca yayımların yasaklanması cezası bu değişime işaret eden tarihler olmuştur (Nakienė, 2018).

“Litvanya ulusal bilincinin gelişimi, oldukça farklı iki evrim döneminden geçmiştir. İlki 18. yüzyılın sonunda başlamış, Polonya ve Litvanya'da Rusya'ya karşı 1863-1864 ayaklanmasına kadar sürmüştür. Diğer ise 19. yüzyılın başında, liderlerinin çoğu batı Litvanya'daki Žemaitija'dan (Samogitia) geldiği için Samogit-Litvanya hareketi ortaya çıkmıştır. Hareket genel olarak Litvanya dilini, eğitimini ve kültürünü yüceltmıştır” (Pivoras, 2020).

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, çok uzun süreli olmasa da Litvanya bağımsız olmuş ve kültürünü tekrar koruyarak geliştirebilmiştir. 1990'da ise Litvanya'nın bağımsızlığı restore edilmiştir (Petrauskaite, 2017).

Diğer Baltık ülkelerine karşıt bir durum olarak Litvanya'nın, kültürel bakımdan Alman kültürü yerine Polonya kültüründen daha çok etkilendiği değerlendirilmektedir. 16. yüzyıldan başlamak üzere soylu sınıfı tarafından Batı Avrupa'daki yeniliklerin takip edildiği bilinmekle birlikte, birçok Litvanyalı'nın Polonya başta olmak üzere Avrupa'da eğitim aldığı görülmektedir. Litvanyalıların kültürel anlamda muhafazakar tutumlarına Rusların slavlaştırma politikalarının ve kendi dillerine olan bağlılıklarının etken olduğu değerlendirilmektedir.

Baltık bölgesinde Lutheran kilisesi ve Alman kültürü hakimken, Katolik kilisesi Litvanya kültürünün entegre bir parçası olmuştur. Litvanya, tarihinde diğer Baltık ülkelerinden daha çok Polonya ile ilişkilidir (Lippus, 1999). Litvanya ve Polonya halklarının eski benzer tarihsel kaderleri, Litvanya yaratıcı gücünün bozulması, Litvanya dilinin ölüme mahkum edilmesi gibi nedenler, Polonyalı romantiklerin Litvanya halk şarkılarına ilgi duymalarına neden olmuştur. Bu ilgi, 1831 ve 1863 ayaklanmalarıyla daha da cesaretlendirilmiştir (Harrison, 1932).

Litvanya dilinin Avrupa'daki diller içinde, bağlı olduğu dil grubu itibarıyla en eski dillerden biri olduğu değerlendirilmektedir. Rus yönetiminin de uyguladığı yasaklar

karşısında Litvanyalıların dillerini muhafaza etmek için çaba gösterdikleri anlaşılmaktadır.

“Litvanyaca’nın Avrupa’da mevcut en eski dillerden biri olduğuna inanılan, bilim insanları tarafından Avrupa’da konuşulan tüm dillerin evrimleştiği orijinal dil olan Proto-Hint-Avrupa unsurlarının çoğunu en az değişikliklerle muhafaza ettiği düşünülmektedir. Bu nedenle, dünya çapında birçok dilbilim programında incelenmiştir. Dillerine duydukları milliyetçi gurur, Litvanyalılar arasında ona güçlü bir bağlılık ve onu koruma kararlılığı oluşturmuştur” (Frucht, 2005).

“Baltık kabilelerinin yerleşik yaşam tarzı, muhtemelen Baltık mitolojisinin eski Hint-Avrupa mitolojisine özgü bir dizi özelliğe sahip olduğunu ve bunun unsurlarının folklorda hala bulunduğunu göstermiştir. Litvanya dili, Hitit, eski Yunanca ve Sanskrit gibi nesli tükenmiş veya şu anda konuşulmayan dillere özgü birçok morfolojik özellik ile, hala konuşulan Hint-Avrupa dilleri arasında eski ses sistemini en güçlü şekilde korumuştur” (Eidintas ve diğ., 2016).

Rusça resmi dil haline gelmiş ve bir gün Litvanyaca ile değiştirileceği umuduna karşın okullarda öğretilmiştir. Moskova’daki merkezi hükümet, Letonya, Estonya ve Polonya gibi diğer ülkelerde olduğu gibi Litvanya’nın siyasi, ekonomik ve kültürel hayatını kontrol etmiştir (Folstrom, 1998). Hakim olduğu topraklardaki egemenliğini zaman içinde yitirdiği için Litvanya dilinin kullanım alanının da süreç içinde daraldığı görülmektedir. Daha sonrasında Rusya’nın Litvanya’yı ele geçirmesiyle Litvanya dilinin kullanımının daha da azaldığı görülmektedir. 20. yüzyılda egemen olan slav kültürüne karşın Litvanya’nın kırsal bölgelerinde kendi dillerini ve kültürlerini muhafaza ettikleri değerlendirilmektedir.

Litvanya’da müziğin tarihsel süreci incelendiğinde ise diğer Baltık ülkelerinde olduğu gibi, pagan ritüellerinde kullanılan müziğin, Hristiyanlığa geçişle birlikte ayinlerde söylenen Gregoryan ilahileriyle din üzerinden araçsal bir evrim geçirdiği görülmektedir. Bu dönem içinde kilise müziğine koşut olarak koro kültürünün geliştirilmesi amacıyla kilise müziği üzerinden bir müzik eğitimi verildiği bilinmektedir. Böylelikle Orta Avrupa müzik kültürünün Litvanya’ya aktarımı sağlandığı değerlendirilmektedir.

Litvanya müziği sanatı kadar eskidir. Halk müziğinin gelişimi üzerinde büyük etkisi olmuştur ve düzenli olarak yapılan büyük şarkı festivallerinde söylenen koro şarkıları son derece popüler olmaya devam etmektedir (Iwaskiw, 1996). Tarih boyunca, Litvanya halkı zengin bir şarkı, dans ve geleneksel kostüm kültürü geliştirmiştir. Sovyetler Birliği, Litvanya’da halk müziğinin söylenmesini caydırmaya çalışmasına rağmen müziğin Litvanya’da kültürel olarak baskın bir yaşam özelliği olarak kalmasına izin vermiştir (Folstrom, 1998).

Litvanya’da halk şarkılarının popülerleşmesi durumu 18. yüzyılda kısmen lokal olarak görülse de, halk müziği üzerinden milliyetçi unsurların ortaya konulması durumu ancak 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Toplumsal bilincin gelişmemesi ve Rus yönetiminin ağır baskısının bu duruma neden olduğu değerlendirilmektedir.

Herder’in *Volkslieder* eserindeki halk şarkısının ulusal-romantik kullanımı, Litvanya’da yankılanmıştır. Herder’in koleksiyonları, muhtemelen çok sayıda Litvanyalı’nın Almanca konuşulan ülkelerde bulunması nedeniyle sekiz Litvanya halk şarkısı metni içermektedir. Ancak Litvanya’da milliyetçi hareket, komşu Baltık ülkelerinden daha sonra yerleşmiştir (Goertzen, 2000).

Litvanya’da millî bilincin oluştuğuna dair emarelerin 20. yüzyılda görüldüğü değerlendirilmektedir. Bu dönemde anadilde yasağın kaldırılması ile birlikte yapılan birçok sanatsal etkinliğin bu durumu oluşturduğu düşünülmektedir. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında ulusal canlanma hareketinin çok etkin olduğu, bunun sonucu olarak da Litvanya müziğinde milliyetçi unsurların ön plana çıkarıldığı bilinmektedir.

Litvanya’da toplu biçimde şarkı söyleme kültürünün ve koro konserlerinin daha eski zamanlara dayandığı değerlendirilmektedir. Rus yönetimi idaresinde verilen kararlarla bu konserlerin engellenmeye çalışıldığı bilinmektedir.

İlk bilinçli milliyetçi Litvanya koro konserleri 1890’larda Doğu Prusya’nın Litvanya topraklarında yapılmıştır. Bu tür konserlere Rus kontrolündeki Litvanya’da izin verilmemiştir (Goertzen, 2000). Bağımsızlığın ilan edilmesi ve birçok müzik kurumunun kurulmasıyla birlikte Litvanya kültürel ortamının canlılık göstermeye başladığı gözlemlenmiştir.

“Diğer uluslarda olduğu gibi, folklor Litvanya ulusal bilincinde önemli bir rol oynamıştır. Rus İmparatorluğu’nun baskısına karşı yükselmeye başlayan ve 1904’ten sonra Litvanya dilini kullanma yasağı kaldırıldığında güçlü bir ivme kazanan gizli korolar da aynı derecede önemli olmuştur. Lirik, etkileyici ve dolgun sesli şarkılar Vincas Kudirka¹²⁴, Česlovas Sasnauskas, Mikas Petrauskas, Juozas Tallat-Kelpša, Stasys Šimkus ve Juozas Naujalis tarafından yazılmıştır” (Katinaitė, 2010).

“Litvanya kültürü, 1905’ten 16 Şubat 1918’deki bağımsızlık ilanına kadar olan görece özgürlük döneminde çiçek açmıştır. Ülkenin en ünlü ressamı ve bestecisi Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, eserlerini bu dönemde üretmiştir. Romantik olarak, güçlü bir *panteist*¹²⁵ duygu ile aşılınmış doğa resimlerini yorumlayarak, Litvanya kültürünün pagan unsurlarını vurgulayan eserler bestelemiştir” (Frucht, 2005).

¹²⁴ Bestecinin 1898’de bestelediği *Tautiška giesm* isimli eser, Litvanya bağımsızlığını ilan ettikten sonra resmi millî marş olarak kabul edilmiştir.

¹²⁵ İlk olarak John Toland tarafından 1705 yılında *Socinianism Truly Stated* isimli kitabında kullanıldığı bilinen terim, Tanrı’nın tüm evrenle özdeş olduğunu savunan felsefi yaklaşımı savunmaktadır. Bu konuda daha geniş kapsamlı bilgi için, bkz. Mander, 2020.

Avrupa’da adından söz ettirmiş bir besteci ve ressam olarak Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Litvanya sanatında önde gelen isimlerden biri olmuştur. Čiurlionis, 1907 yılında kurulan Litvanya Sanat Derneği’nin kurucuları arasında yer almıştır. Çok yönlü bir sanatçı olarak ülkesinde resim ve müzik alanında birçok etkinliğin düzenlenmesinde öncü olmuş, piyanist ve orkestra şefi olarak birçok konser vermiştir. Bestecinin Litvanya halk müziğini incelediği ve bu konuda makale yazdığı bilinmektedir. Çok sayıda halk müziği ezgisi derleyen Čiurlionis, bu ezgileri çok sesli hale getirmiştir.

“Kendi eserinin ve genel olarak Litvanya sanatının ulusal karakteri her zaman Čiurlionis’in dikkatinin merkezinde olmuştur. 1909’da yazdığı makalede, profesyonel müziğin ulusal karakteri geleneksel olarak halk müziğinin özelliklerinin kullanımıyla ilişkilendirilmiştir. Bu şekilde Čiurlionis, Litvanyalılığı ve müzikal milliyetçiliği bir bütün olarak karakterize etmiştir” (Bruveris, 2016).

Bağımsızlık döneminde, devlet sanat kurumları kurulmuş; tüm sanatlarda hızlı ve yaratıcı bir halk etkinliği başlamıştır. Siyasi ve kültürel yaşam, geçici başkent dar alanı olan Kaunas’ta¹²⁶ yoğunlaşmaya zorlanmıştır (Bruveris, 2016). Litvanya müziği tarihinde ayrı bir bölüm, müzik hayatının ilk kez devlet himayesiyle desteklendiği bağımsız Litvanya (1918-1940) dönemidir. Bu durum, müzik okulu sisteminin gelişmesine ve Kaunas’ta opera ve senfonik orkestranın kurulmasına neden olmuştur (Droba, 1933).

“1933’te kurulan konservatuvar, müzik kültürünün gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Konservatuara ek olarak, Litvanya dört müzik yüksek okulunu, üç sanat okulunu, iki pedagojik müzik okulunu, çocuklar için seksen müzik okulunu, beş senfoni orkestrasını, ortaçağ ve çağdaş müzik topluluklarını ve uluslararası olarak tanınan bir yaylı çalgılar dördlüsünü desteklemiştir” (Iwaskiw, 1996).

O yılların en önemli figürü, Leipzig konservatuvarı mezunu ve Kaunas’taki konservatuvarın kurucusu Juozas Gruodis’ti. Buradaki tek kompozisyon öğretmeni olarak çok sayıda müzisyen yetiştirmiş ve haklı olarak Litvanya bestecilik ekolünün kurucusu olarak görülmüştür (Droba, 1933). Litvanya’daki ilk kompozisyon profesörü olan Gruodis’in, Ulusal Litvanya Besteciler Okulu’nu kurduğu ve aynı zamanda Besteciler Birliği’nin kurucularından ve başkanlarından biri olduğu bilinmektedir. Gruodis, Şarkı Festivalleri hareketini desteklemiş ve ülkedeki müzik kültürü seviyesini yükseltmeye büyük katkıda bulunmuştur. Bu dönemde yapılan faaliyetlerle birlikte karşılıklı etkileşimin çoğalmasıyla sanatçıların birbirlerini destekledikleri ve

¹²⁶ 1920-1939 tarihleri arasında başkent Vilnius ve Doğu Litvanya’nın bir bölümü Polonya tarafından işgal edilmiştir.

bu şekilde çeşitli sanat dallarında gelişimin sağlanarak kültürel ortamın Kaunas üzerinden dönüşüm geçirdiği değerlendirilmektedir.

Litvanya geleneksel müziğinin kurumsal düzeyde öğretilmesi, 1945 yılında ünlü Litvanyalı etnomüzikolog Jadvyga Čiurlionytė'nin girişimi ile Konservatuar'da özel bir geleneksel müzik kursunun açılmasıyla başlamıştır. Derleme çalışması 1950'de başlamış; başlangıçta sadece öğrenci müzikologlar katılmıştır (Astrauskas, Urbanavičienė, 2002).



Şekil 232: 1928 Yılında Kaunas'ta Düzenlenen Şarkı Festivali.

Šimtmečio belaukiant: Reikšmingiausi Pirmosios Lietuvos Respublikos. 2020. Istorinė Lietuvos Respublikos Prezidentūra Kaune: <http://istorineprezidentura.lt/balsavimas2/rezultatai.php?visi=irasai&rodyti=irasa&irasas=237> [02.09.2020]

Koro hareketi, 1918'de Litvanya bağımsız bir devlet haline geldiğinde daha da aktif hale geldi ve Baltık Devletlerine özgü bir fenomen olan şarkı festivallerini üretti. İlk Şarkı Festivali, 86 katılımcı koro ile 1924'te Kaunas'ta düzenlenmiştir (Katinaitė, 2010). UNESCO'nun 2003 yılında, Litvanya'nın Şarkı Festivali geleneğini, Estonya ve Letonya ile birlikte "İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirasının Başyapıtı" olarak ilan ettiği ve 2008 yılında da "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi"ne eklediği bilinmektedir.

4.7.1. Litvanya Halk Müziği

Litvanya halk müziği ile ilgili yapılan araştırmalarda müzik pratiğinin, etkileşim içinde bulunduğu diğer kültürlerle, yaşam biçimiyle ve inanışlarla olan bağı net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Birçok alanda olduğu gibi kültürel anlamda da benzer yönleri bulunan Baltık ülkelerinden Letonya'da bulunan halk şarkılarına *Daina*, Litvanya'da ise *Daino* ismi verilmiştir. Birlikte şarkı söyleme kültürü ve bunun

sonucunda gelişen Şarkı festivaleri de müzik alanındaki benzerliklere örnek olarak verilebilmektedir.

Litvanya halk *Daino*'sunun varlığı kesin olarak ilk kez 9. yüzyılda belirlenmiştir. Daha sonra elde edilen bir dizi kanıt, *Daino*'nun halihazırda 15. ve 16. yüzyıllarda yaygın olduğunu göstermektedir. Bugün o dönemin motifleri ve şiirsel formülleri de halk şarkıcıları vasıtasıyla kayıt altına alınmıştır (Harrison, 1932). Etnik, kültürel ve tarihi bağlar nedeniyle Litvanyalılar, Letonyalılar, Belaroslular, Polonyalılar, Ukraynalılar, Ruslar ve diğer ilgili ulusların şarkılarında ortak özellikler vardır. Güneydoğu Litvanya ve Belarus, Kuzey Litvanya ve Letonya, Estonya ve Finlandiya'nın komşu bölgelerinin şarkılarında benzer tür ve anlatım araçları bulunabilir (Sauka, 2003).

Baltık ülkelerinde Hristiyanlığın benimsenmesinden önceki dönemlerde ve yeni bir akım olarak günümüzde de görülmeye başlanan¹²⁷ Paganizm inancı da yaşamın belirleyici bir ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Pagan ayinlerinde bir araç olarak kullanılan müziğin, halk müziğini de etkilediği değerlendirilmektedir.

Prusya Pagan ayinlerinin yerleşik ritüellerinde, ayinlerin rahipleri ve şarkıcıları şarkı söylemiştir. Müzik, pagan ayinlerinin önemli bir bölümünü oluşturmuş; Litvanya halk müziğindeki paganizm kalıntıları 20. yüzyıla kadar ayakta kalmıştır (Karaşka, 2016).

Litvanya halk müziği, özellikle *Sutartinės* denilen çok sesli halk şarkılarıyla özgünlüğünü göstermektedir. 2010 yılında "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesi"ne dahil edilen bu şarkılar, ülkenin kuzey doğusunda yer alan ve beş etnik bölgesinden biri olan Aukštaitija bölgesinde söylenmektedir.

Sutartinė denilen arkaik polifonik şarkılar Litvanyalıların ulusal gururu olmuştur. 1930'larda, sadece birkaç yaşlı kadın tarafından söylenmesine rağmen, ulusal kültürün bir sembolü haline gelmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra *Sutartinė* neredeyse tamamen tükenmiş, ancak 1960'larda halk uyanışı hareketi dalgasıyla yeniden hayata döndürülmüştür (Nakienė, 2018). *Sutartinė*, Litvanya polifonik şarkı literatürünün önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Seslerin iç içe geçmesinden kaynaklanan polifonik ve çoklu ritmik kalıplara dayanmaktadır. Genellikle iki ses aynı anda icra edilmekte ve çoğunlukla disonans yani ikili aralıklı uyumsuz sesler yaratılmaktadır (Ambrazevičius, 2017). Ezgisel hareket, birçok kez tekrarlanan ses ve dar ezgisel

¹²⁷ Neo-Paganizm olarak isimlendirilen bu akım Litvanya'da *Romuva* olarak isimlendirilmektedir. *Romuva*'da dahil olmak üzere Pagan inancını çok yönlü olarak incelemesi bakımından, bkz. York, 2016.

eğrilerle genellikle minimaldir. Bu tür hakkında en dikkat çekici olan şey, epeyce örneğin bir dizi uyumsuz ikili aralık içermesi ve hatta paralel ikililer içinde hareket edebilmesidir (Goertzen, 2000). Litvanya’da *Sutartinė* adı verilen orijinal çok sesli şarkılarla ilgili çalışmalar 19. yüzyılın başlarında başlamış, ancak 20. yüzyıla kadar ciddi yayımlar ortaya çıkmamıştır (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2012).

Litvanya halk müziğinde *Sutartinė* haricinde, ağıt olarak bilinen *Rauda* ile birlikte ayinlerde söylenen ilahi türünde *Giesmė* bulunmaktadır. *Daino*’lar ise, yaşam içindeki önemli günler ile döngüsel zamanlar için söylenen şarkılar olmak üzere, kendi içinde çeşitli alt türlerden oluşmaktadır. Avrupa’da halk müziklerinin popülerleşmesi sonucunda Litvanyalı *Daino*’ların da içinde bulunduğu birçok halk şarkısı koleksiyonunun yayımlandığı ve Stravinsky’nin Bahar Ayini isimli eserinin başlangıcındaki Fagot solusunda bu ezgilerden birini kullandığı bilinmektedir.

Litvanya folkloruna dair araştırmaların bölgedeki diğer devletlere göre daha geç başladığı görülmektedir. Bu durumun sebebi olarak, Doğu Avrupa’da bu alanda yapılan çalışmaların uygulanması için gerekli toplumsal bilincin sağlanamaması ve Rus yönetiminin bölge kültürüne karşı baskıcı tutumu gösterilebilmektedir.



Şekil 233: Litvanya Edebiyatı ve Folklor Enstitüsü’nün Litvanya Folkloru Derleme Çalışması

Lithuanian Folklore Archives. 2018. Lithuanian Folklore Archives of the Institute of Lithuanian Literature And Folklore: <http://www.traditionarchives.org/archives/lithuanian-folklore-archives/> [08.09.2020]

Folklor araştırmalarına dair ilk faaliyetlerin Litvanya Bilim Derneği tarafından düzenlendiği bilinmektedir. 20. yüzyılın başında gerçekleştirilen bu girişimlerin bir sonucu olarak 1930’lu yıllarda kurulan heyetler aracılığıyla halk ezgilerinin derlendiği

görülmektedir. Daha sonrasında gelişen süreç içinde daha sistematik bir yapıda halk şarkılarının derlendiği ve kapsamlı bir arşiv oluşturulduğu bilinmektedir.

“Litvanya halk müziğinin gelişimi yaklaşık yüz yıldır belgelenmiştir. 1908–1909’da ilk Litvanya halk melodileri, St. Petersburg Üniversitesi’nden ve Litvanya dili, tarihi, arkeolojisi ve folkloruyla ilgili araştırmaları bulunan Profesör Eduard Wolter tarafından balmumu silindirlerine kaydedilmiştir. Silindirlerin bir kısmı St. Petersburg’da tutulurken, bir diğeri Berlin Phonogramm Archiv’de saklanmaktadır” (LLTI, [01.09.2020]).

Litvanya halk müziğinde çok çeşitli çalgılar kullanılmaktadır. Bu çalgılarla ilgili bilgiler içeren yazılı kaynakların, 16. yüzyıldan başlamak üzere çalgıların icrası, çalgı topluluklarının yapısı ve müzik kültürü içindeki yeri ile ilgili bilgiler verildiği görülmektedir.

Litvanya halk şarkısı ezgisi ilk kez 1634 yılında Karaliaučiai’de Frydričas Gedkantas tarafından notaya alınmıştır. Litvanya etnik müzik koleksiyonları 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren yayımlanmaktadır (Karaška, 2016). Litvanya, yerli ve ithal müzik aletleri açısından zengindir. En çok bilinen telli çalgı, komşu ülkelerde de görülen, yerel bir sitar türü olan kanklės’tir (Goertzen, 2000).

Litvanya halk müziğinde üflemeli çalgı çeşitlerinin daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. Bölgeye özgü bir pan flüt çeşidi olan *Skudučiai* de yöresel halk müziği çalgılarından biridir ve bu çalgıyla icra edilen birçok halk müziği eseri bulunmaktadır.

“Litvanya’da bulunan diğer telli çalgılar arasında, Macar *cimbalom* ve *psaltery* gibi çeşitli boyutlarda vurmali santur çeşitleri bulunmaktadır. Yaylı teller arasında nadir bulunan *manikarka* (kilisede icra edilen tek telli bir çello) ve köprü olarak içi hava ve bezelye dolu bir keseye sahip daha nadir olarak kullanılan *boselis* yer almaktadır. Yeniden canlanma öncesinde sözlü gelenekte sık kullanılan tek yaylı telli çalgı olan deri yüzlü bir kemanın yerini büyük ölçüde modern keman almıştır” (Goertzen, 2000).

19. ve 20. yüzyıllarda yerel müzik aletlerinin ve eski müzik türlerinin varlığının gelenekleri kaybolmuş, orijinal işlevini kaybetmiştir (Karaška, 2016). Yirminci yüzyılda popüler hale gelen akordiyonlar, genellikle yaylı telli çalgılar ve klarnet türü ile kırsal müzik topluluklarında çalınmıştır (Goertzen, 2000).

Baltık bölgesinde yaygın olarak çalınan bir santur türü olan *Kanklės*, diğer Baltık ülkelerinde olduğu gibi Litvanya’nın karakteristik ulusal çalgısı olarak değerlendirilmektedir. Zaman içinde değişen müzik kültüründe varlığını kaybetmeye başladığı görülen çalgıya ilgi günümüzde tekrar kendini göstermektedir.



Şekil 234: Folklorist Petras Lapienė *Kanklės* Tellerini Takarken, 1936.

Ypatingas žanras – Sutartinės. 2020. Lmta.lt http://projekta-muzika.lmta.lt/media/vadoveliai_2/Vadovelis_1/I_dalis/5.Ypatingas_zanras_sutartines/index5.htm [09.09.2020]

Polonyalı tarihçi Polinski, *Kankles*'in 16. yüzyılın sonuna kadar Litvanya'da en popüler enstrüman olduğunu ve ardından kaybolmaya başladığını belirtmektedir. O zamandan önce, çalgı ülkenin asaletini ve büyük düklerin saraylarını süslemiştir (LITANUS, [02.09.2020]).

Litvanya müziğine sonradan dahil olan kemanın ise 19. yüzyılda popüler hale geldiği görülmektedir. Halk müziği topluluklarındaki yerini zaman içinde sağlamlaştıran çalgının, çeşitli çalgılarla birlikte müzik topluluklarında icra edilmeye başladığı bilinmektedir. Yapısal olarak farklı olan yerel kemanın ise modern kemanın gelişiyile birlikte tamamen ortadan kaybolduğu değerlendirilmektedir.

Halk müziği keman icrası geleneğinde bir veya iki keman bulunan küçük topluluklar popüler olmaya devam etmiş ve birçok kemancı eski bölgesel ve yerel tarzların ayırt edici özelliklerini korumuştur (Kirdienė, 2008). Yerli keman, modern kemana benzer, ancak f delikleri yerine tellerin hemen altındaki çerçeve bir deri ile kaplıdır. Üretilen ton oldukça güzel ve kemanın tonunu andırmaktadır (LITANUS, [02.09.2020]). Letonya halk müziğinde keman çalgısı repertuarında daha çok polka formundaki eserlerin bulunduğu ve dansa eşlik yapacak şekilde çalgı icrasının gerçekleştirildiği görülmektedir.

4.7.2. Karakteristik Özellikler

Litvanya halk müziğinin karakteristik özellikleri, genel olarak Litvanya'nın kültürel bölgeleri olarak nitelendirilen; Aukštaitija, Žemaitija (Samogitia), Dzūkija, Suvalkija ve Mažoji Lietuva bölgelerinde icra edilen müziğin karakteristik özellikleri bakımından birbirinden ayrıştığı görülmektedir.

Litvanya'daki her etnografik bölge, kendine özgü müzik türlerine, vokal ve enstrümantal performans tarzlarına sahiptir (Bartolome, 2019). Litvanya halk müziğinde bölgesel farklılıklar bulunsa da, genel olarak halk müziğinde işlenen temalar bakımından diğer Baltık ülkeleriyle uyumlu olduğu görülmektedir. Diğer ülkelerden farklı olarak, Litvanya halk müziğinin *Sutartinė* ismiyle bilinen polifonik şarkıları, yapısal bakımdan en özgün tür olarak nitelendirilmektedir.

Litvanya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde, Litvanya Müzik ve Tiyatro Akademisi'nde Müzikoloji Departmanına bağlı Etnomüzikoloji bölümünün internet arşivi¹²⁸ ve Litvanya Edebiyat ve Folklor Enstitüsü'nün, folklorist Zenonas Slaviūnas'ın ilgili eserlerini¹²⁹ kullanarak hazırlamış olduğu internet sitesi kaynak olarak kullanılmıştır.

Litvanya halk müziğinin karakteristik özellikleri değerlendirildiğinde, halk müziğinin polifonik stildeki icrası olarak nitelendirilen *Sutartinė*, öncelikli olarak Litvanya halk müziğinin en özgün formu olarak karşımıza çıkmaktadır. İki veya daha fazla sesle söylenen bu şarkıların icrasında, belirli ezgisel yapıların kullanılmasıyla ana ezgiye eşlik edilmektedir. *Sutartinė* icracıları genel olarak, kısa bir müzik cümlesini farklı sözlerle tekrarladığından, eşlik eden ezgilerin yapısal özellikleri de birbirine benzemektedir. Eşlik eden ezgideki fonksiyonel yürüyüşler bazen disonans sesler meydana getirmektedir. Litvanya Folklor Arşivi'nden örnek olarak gösterilen *Įšvedu Ozį*¹³⁰ isimli ezginin, Kaunas'ta kaydedildiği bilinmektedir.

¹²⁸ Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius: <http://folkloras.lmta.lt/en/>

¹²⁹ Sutartinės. Lithuanian Polyphonic Folksongs (1958–1959): <http://www.sutartines.info/>

¹³⁰ *Pabaiskas Sutartinė* olarak da bilinmektedir.



Şekil 235: *Sutartinė Örneği İşvedu Ožj Ezgi Örneği*

Sutartinė yapısal özellikleri değerlendirildiğinde, bazılarının çeşitli metrik değerleri de içinde barındırdığı görülmektedir. Majör ikili aralıkların da seslendirilerek disonans etki yarattığı görülen örnek ezginin Biržai bölgesinde yer alan Gavėniškis köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 236: *Mano vainikas, judabra Dvejinė Ezgi Örneği*

Sutartinė, ezgi yapısı itibariyle halk müziğinin minimal bir formu olarak görülebilmekte, aynı ezginin tekrarlanmasından ötürü ise müziğin önem bakımından metnin arkasında olduğu ve metnin önemini vurgulamak için kullanıldığı değerlendirilebilmektedir. Öte yandan kısa müzikal cümlelerin, ana ezgiye eşlik etmede kolaylık sağladığı, standart bir eşlik yürüyüşü geliştirmede kolaylaştırıcı bir etken olduğu gözlemlenebilmektedir. Örnek olarak gösterilen *Kazilio* isimli ezgi örneğinde, tipik bir *Sutartinė* eşliği görülebilmektedir.



Şekil 237: *Kazilio Ezgi Örneği*

Genel olarak değerlendirildiğinde, Letonya halk müziğindeki bazı karakteristik özelliklerin, komşu Litvanya halk müziğinde de gözlemlendiği söylenebilmektedir. Bu özelliklerden biri olan dört, beş veya altı sestem oluşan ezgiler, Litvanya halk müziğinde de görülmektedir. Örnek ezgi olarak verilen, *Siūsčiau paslalė* isimli şarkıda

da si eksenindeki lokriyen ezgide beş sestem oluşmaktadır. Altı sestem oluşan *Mani šioki* isimli şarkı, la eksenli eolyen modundadır.



Şekil 238: *Siūsčiau paslaļi* Ezgi Örneği



Şekil 239: (Kalba) *Mani šioki* Ezgi Örneği

Letonya halk müziğinde görülen, ikili sekizlik ses grubundan oluşan ritmik yapıların, ezgi motiflerinde ardıl olarak kullanılması durumu Litvanya halk müziğinde de karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak gösterilen *Daina* formundaki *Kai aš buvau neženotas* isimli ezginin, Marijampole eyaleti sınırları içinde yer alan Puskepuriai isimli köyden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 240: *Kai aš buvau neženotas* Ezgi Örneği

Letonya halk müziğindeki *Daina*'larda görülen 5/8'lik metrik değerler Litvanya halk müziğinde de karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak gösterilen *Sėdziu už stalo rymau* isimli ezginin, Prienai şehri yakınlarındaki Stakliškės köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 241: *Sėdziu už stalo rymau* Ezgi Örneği

Bir başka ortak karakteristik özellik olarak değerlendirilen, motif içinde aynı seslerin ardıl olarak kullanılması durumu, Litvanya halk müziğinde de görülmektedir. Örnek olarak gösterilen *Tai raibumai genelio* isimli *Daino* ezgisindeki *fermata* işaretleri, kayıttaki kaynak kişi olan Juzė Zubkauskienė'nin motif sonlarındaki bazı sesleri uzatmasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan ezgi, 9/8'lik ölçü gibi değerlendirilebilse de, burada sözden kaynaklanan bir uzatmadan dolayı 4/4'lük metrik değerle gösterilmiştir.



Şekil 242: *Tai raibumai genelio* Ezgi Örneği

Letonya'daki çift sesli *Daina* ezgilerine benzer biçimde Litvanya Halk müziğinde de *Sutartinė* ezgilerinden ayrı olarak çift sesli ezgiler karakteristik özellik olarak değerlendirilebilmektedir. Örnek olarak gösterilen *Lakštingalėle, gražus paukšteli* isimli ezginin kuzeyde bulunan Panevėžys ilçesine bağlı Panemunėlis kasabasından derlendiği bilinmektedir.



Şekil 243: *Lakštingalėle, gražus paukšteli* Ezgi Örneği

Halk müziklerinde görülen karakteristik özelliklerden biri olarak eksen değişimi durumu, Litvanya halk müziğinde tonal değişim olarak karşımıza çıkmaktadır. Eksen sesin üçlüsünde meydana gelen alterasyon sonucunda farklı tonal karakter oluşmaktadır. Örnek olarak seçilen *Voi volunge volungele* isimli ezginin, ülkenin güneydoğusunda bulunan Klaipėda şehri yakınlarındaki Kūlpėnai köyünden derlendiği bilinmektedir.



Şekil 244: *Voi volunge volungele* Ezgi Örneği

4.7.3. Juozas Gruodis

Litvanya müziğinin önde gelen bestecilerinden Juozas Gruodis¹³¹, 1884 yılında Zarasai şehri yakınlarındaki Rokėnai köyünde doğmuştur. Bu bölge Aukštaitija etnik bölgesi içinde yer almaktadır.

Gruodis, neslinin en özgün Litvanyalı bestecilerinden biri, önde gelen kompozisyon öğretmeni ve Litvanya kompozisyon okulunun kurucusudur. 14 yaşında org çalmaya ve 15 yaşında beste yapmaya başlamıştır. Gruodis, Nikolay Ladukhin'den armoni ve Alexander Ilyinski'den polifoni dersleri almıştır (Kazlauskaitė, 2019). Gruodis'in, Raguvėlė, Utena, Kuktiškės, Alanta gibi şehir ve kasabalarda org çaldığı, çeşitli koro ve orkestraları yönettiği bilinmektedir. 1915 ile 1916 yılları arasında Moskova Konservatuari'nda eğitim almış, 1920 ile 1924 yılları arasında ise Leipzig Konservatuari'nda Stephan Krehl, Paul Graener, Sigfrid Karg-Elert ile çalışma imkanı bulmuştur.

1915 sonbaharında Moskova Konservatuari'na girmiş, ancak I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve bozulan sağlık durumu nedeniyle eğitimi bir süre uzamıştır. Bu dönemde, genç besteci, son derece popüler hale gelen "Her yer çok sessiz" ve "Büyüler" şarkılarını bestelemiştir (Kazlauskaitė, 2019).



Şekil 245: Şefler Juozas Tallat-Kelpša ve Juozas Gruodis ile Kaunas Devlet Tiyatrosu Orkestrası.

Lithuanian National Museum of Art. 2020. Valstybės teatro orkestras su dirigentais. https://www.limis.lt/greita-paieska/perziura/-/exhibit/preview/64965068?s_id=4cVMs9HyrT8OXU9i&s_ind=169&valuable_type=EKSPONATAS [11.09.2020]

¹³¹ Litvanya dilinde Juozo Gruodžio şeklinde yazılmaktadır.

Mezun olduktan sonra Kaunas Devlet Tiyatrosu'nda üç yıl süresince şeflik yapan Gruodis, bu süre içinde Kaunas Müzik Okulu'nda da çalışmaya başlamıştır. Dönem Avrupa'sındaki birçok kentte yaygın hale gelen Konservatuar yapısındaki bir kurumun, Kaunas'ta kurulması çalışmalarının mimarı olmuştur. Kurduğu bu okul, Litvanya'da üniversite düzeyinde müzik eğitimi veren ilk kurum özelliğini taşımaktadır.

Kaunas Konservatuari'nin açılış töreni 1 Nisan'da Devlet Opera Binası'nda gerçekleşmiştir. Törene Litvanya Cumhurbaşkanı Antanas Smetona, Bakanlar, yabancı büyükelçiler, kilisenin onur üyeleri ve Letonya Konservatuari Rektörü Jāzeps Vītols da dahil olmak üzere birçok konuk katılmıştır (Petrauskaite, 2020). Bestecinin, rektörlük görevi yaptığı ve aynı zamanda kompozisyon bölümünde ders verdiği bu okulun ismi, 1948 yılında Kauno Juozo Gruodžio Konservatorija olarak değiştirilmiştir.



Şekil 246: Gruodis Kompozisyon Sınıfı Öğrencileriyle

Dainauskienė, Gražina. 2013. Kompozitorių kalvė minės 85 metų sukaktį. KL.lt <https://klaipeda.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/zvaigzdes-ir-pramogos/kompozitoriu-kalve-mines-85-metu-sukakti-600775> [12.09.2020]

Gruodis'in Litvanya halk müziğiyle ilgilendiği ve bu alanla ilgili çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Halk ezgilerini eserlerinde soyutlayarak kullanan bestecinin Litvanyalı bestecilere ilham kaynağı olduğu değerlendirilmektedir.

“Gruodis, eski Litvanya halk müziğine büyük ilgi duymuştur. Monodik ezgiler ve polifonik *Sutartinės* gibi ezgilerin sık sık düzenlemelerini yapmış ve sonunda ılımlı modernizm ile Litvanya halk müziğinin unsurlarını, Béla Bartók ve Leoš Janáček stiline benzer estetik ilkelerle birleştirerek kendi bireysel stilini geliştirmiştir. Gruodis'in yaklaşımı uzun zamandır birçok Litvanyalı besteci için güçlü bir etki yaratmıştır” (Nakas, 2019).

Gruodis savaşlar arası Litvanya'daki en önemli figür olmuştur. Geç romantizmin zengin geleneğini sürdürdüğü senfonilerini düzenli olarak yazan ilk Litvanyalı bestecidir (Nakas, 2019). 1930'da Letonya ve 1932'de Helsinki konservatuarları'nın Onursal üyesi seçilmiştir. 1945'ten 1948'deki ölümüne kadar Teori ve Kompozisyon bölümü başkanlığını yürütmüştür (Kazlauskaitė, 2019). Antanas Rachionas, Vytautas Klova, Juozas Karosas gibi Litvanyalı besteciler Gruodis'in öğrencileri arasında yer almıştır.

Gruodis'in eser listesi daha sonra çeşitli formlar tarafından desteklenmiş olsa da, icracı ve yayımcıların özellikle ilgisini vokal müziği çekmiştir. Modernizmin aşırı bir örneği olan "Senfonik Prolog" (1923) eseri, Kaunas'ta çok ateşli tartışmalara neden olmuştur (Kazlauskaitė, 2019).

Gruodis'in, 1924 yılındaki yaylı dördlüsü, 1933 yılındaki *Jūratė ir Kastytis* isimli Bale eseri, 1928 yılındaki *Gyvenimo šokis* ve 1939 yılındaki *Iš Lietuvos praeities* isimli senfonik şiirleri, 1945 yılındaki *Simfoninės variacijos*, 1936 yılındaki Senfoni Orkestrası için *Siuita Nr.1 iš baleto "Jūratė ir Kastytis"* ve *Siuita Nr.2 iš baleto "Jūratė ir Kastytis"* süit eserleri, bestelediği en önemli eserler olarak değerlendirilmektedir. Bunların haricinde çeşitli enstrümantal eserler, solo ve koro şarkıları, Litvanya halk şarkılarının çok seslendirilmesi gibi çalışmaları bulunmaktadır.

4.7.3.1. Keman Sonatı - Sonata smuikui ir fortepijonui

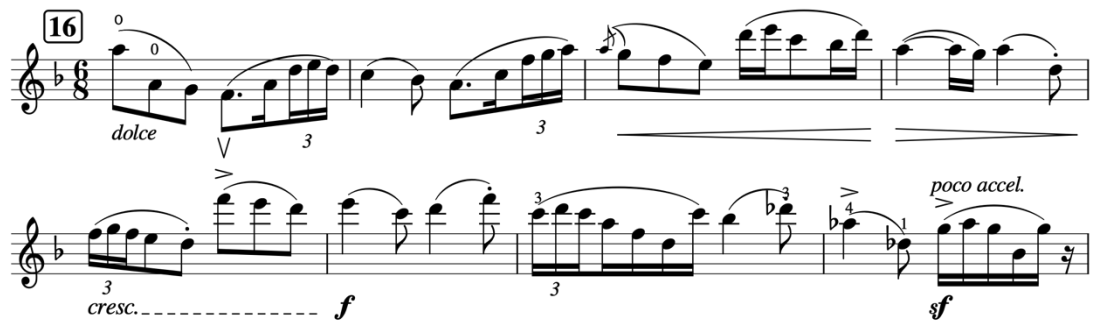
Gruodis'in bu eseri 1922'de Leipzig'de bestelediği bilinmektedir. Eser sırasıyla, *Allegro ma non troppo*, *Adagio quasi Andante*, *Scherzo*; *Allegro scherzando* ve *Finale Allegro moderato* olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Gruodis'in eserinde Litvanya halk müziğinin temalarını kullanarak kendi stiliyle özdeşleştirmeye çalıştığı görülmektedir.

"Keman ve Piyano için re minör sonatı, Gruodis'in Litvanyalı bir besteci olarak bu türde bestelemiş olduğu ilk büyük eseridir. Genel olarak eser, samimi lirizmi, dramatik tutkulu anları ve hatta haylaz şakacılığı birleştirir. Bestecinin Leipzig'deki öğrenci günlerinden kalma bir eser olarak, gençlik coşkusu ve yaşama sevinci ortaya çıkmaktadır" (Buttall, 2015).

Eser, Gruodis'in bu formda yazdığı tek yapıt olarak bilinmektedir. Keman ve piyano ikilisi için çeşitli besteleri olan bestecinin, birçok Litvanya halk müziği temasını, kendi üslubunu kullanarak geç romantik dönem stilinde bu sonata aktardığı gözlemlenmektedir.

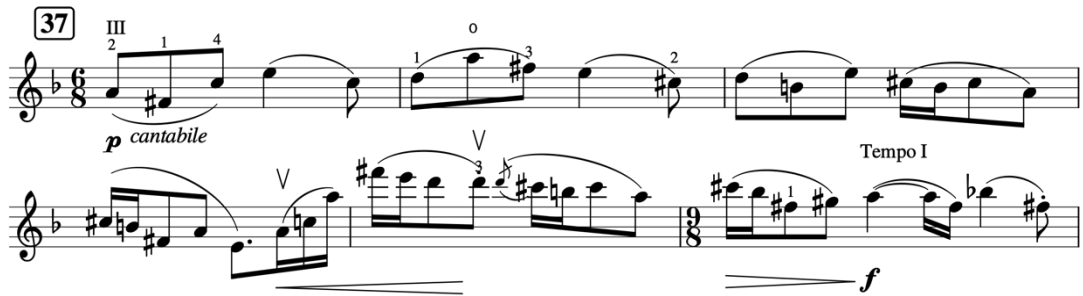
Eserin başlangıcında, piyano partisindeki akor ve arpej seslerinden oluşan başlangıç temasının duyurulmasının ardından gelen keman solusunda romantik dönem sonatlarında görülen *legato* yapısındaki ezginin, lirik karakterdeki yapısı ön plana çıkmaktadır. Burada örnek verilen ilk ezgide, tonal olarak minör karakterde belirtilen yapı *dolce* olarak ifade edilmiş, ezgi içersinde kullanılan üçleme yapılarla ezgide süslemeler yapılmıştır.

Eserin birinci bölümünde örnek olarak gösterilen ilk ezgi incelendiğinde, geçici ve işleyici seslerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Tonal olarak değerlendirildiğinde, ezginin başlangıçta fa eksenli iyonyen modunda olduğu, la sesiyle birlikte re eksenindeki eolyen moduna geçiş yaptığı görülmektedir. Kullanılan sesler itibariyle minör karakterdeki ezgide görülen bu eksensel değişim, çeşitli halk müziklerinde olduğu gibi Litvanya halk müziğinde de görülen karakteristik bir özelliktir.



Şekil 247: Gruodis Keman Sonatı I. Bölüm 1. Ezgi Örneği

İkinci ezgi örneğinde, la eksenli bir heksatonik yapı kullanılmakta, altere seslerle birlikte tonal değişimin sağlandığı görülmektedir. Majör karakterdeki bu ezgi cümlesinin bitiminde, farklı bir eksene geçilmiş ve metrik değer değişmiştir. Ezginin *Motule mano* isimli Litvanya halk şarkısından esinlenerek oluşturulduğu bilinmektedir.



Şekil 248: Gruodis Keman Sonatı I. Bölüm 2. Ezgi Örneği



Şekil 249: Litvanya Halk Şarkısı *Motule mano*

Eserin ikinci bölümündeki ezgi örneği tonal bakımdan incelendiğinde, la eksenli eolyen modunda olduğu, sonrasında ise si ekseninde tekrar kurgulandığı görülmektedir. Eksen değişimi genel olarak halk müzikleri ezgilerinde görülen bir özellik olarak, Litvanya halk müziğinde de görülen karakteristik özelliklerden biridir. Örnek ezgide Letonya ve Litvanya halk müziklerinde görülen ikili sekizlik ses gruplarından oluşan ritmik yapılar ve motif içinde ardıl olarak aynı seslerin kullanılması durumu karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 250: Gruodis Keman Sonatı II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Final bölümü olarak isimlendirilen dördüncü bölümde yer alan örnek ezgi tonal olarak incelendiğinde, ilk cümlede re olan eksenin, ikinci cümlede mi olarak değiştirildiği görülmektedir. Burada da motif içinde ikili sekizlik ses gruplarından oluşan ritmik yapılar ve motif içinde ardıl olarak aynı seslerin kullanılması durumu, karakteristik özelliğin yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Eserin bu bölümü içinde bu tema farklı sesler üzerinde kurgulanarak tekrarlanmış, eksensel değişiklikler bu bölümlerde de görülmüştür.



Şekil 251: Gruodis Keman Sonatı IV. Bölüm 1. Ezgi

197 Maestoso $\text{♩} = 80$

ff *poco mosso* *sempre ff* *meno mosso* *mf*

Şekil 252: Gruodis Keman Sonatı IV. Bölüm Tema Tekrarı Örneği

Gruodis'in bu bölüm içinde kullandığı ve bölümün ana teması olan ezgi, 1925-1926 yılları arasında yapılan derleme çalışmalarında, Panevėžys ilçesine bağlı Biržai bölgesindeki Klausučiai köyünde derlenmiş olan *Man čiučulis, man miegelis* isimli *Sutartinės* ezgisinden alıntılanmıştır.

Yine *Sutartinės*'in otantik melodisi, finalin ana temasını, esasen daha lirik bölümlerle serpiştirilmiş iyi uysal bir bölümü oluşturur. Bu, kromatik armoninin daha sağlam bir diyatonik bitişe yol açtığı, özellikle etkileyici bir koda ile sonuçlanmaktadır (Buttall, 2015).

I
II

1. 2.

Şekil 253: *Man čiučulis, man miegelis* Ezgi Örneği

Gruodis'in bu eserinde, kimi zaman Litvanya halk müziği ezgilerinin yapısal özelliklerini, kimi zaman da belirtildiği üzere halk şarkılarını ve bu şarkıların motiflerini veya aynı ritmik yapı ve ses aralıklarını kurgulama yoluyla Litvanya halk müziği karakterini aktardığı görülmektedir. Bestecinin kullandığı tonal dil de bu tavrı destekleyici bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Çeşitli modlar üzerinden eksensel değişikliklerle sağlanan bu üslup, romantik dönemin farklı tınısal özellikleriyle harmanlanmıştır. Eserde kullanılan çalgılama stili de keman tekniği bakımından romantik dönem üslubuyla uyuşmaktadır. Çeşitli ritmik yapıların aynı karakteri yansıtması bakımından bölümler içinde farklı yerlerde süsleyici olarak farklı sesler üzerinde kullanıldığı, zaman zaman metrik modülasyona başvurulduğu, fakat birim değer değiştirilmediği gözlemlenmiştir.

4.8. Türk Müziği¹³²

Anadolu, Asya ve Avrupa kıtalarını birbirine bağlayan bir geçit olması ve tarih boyunca birçok devlet yönetimi altında farklı kültürlerden insanların bir arada yaşadığı bir yer olmasından dolayı, topraklarında kültürel bir hazine barındırmaktadır. “Küçük Asya” da olarak isimlendirilen bu coğrafyada yaşayan medeniyetler, tarih öncesi zamanlardan başlamak üzere, çeşitli lisan ve yaşayış biçimlerini kuşaklar arasında aktararak kültürel gelişimi sağlamıştır. Yaşanan savaşlar, yıkılan ve yeniden kurulan devletlerle birlikte bölge içindeki insan sirkülasyonu, bu gelişime katkıda bulunan etmenlerden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Türkler, kökeni Asya’ya dayanan bir millet olarak uzun bir yolculuğun ardından bu coğrafyaya gelmiştir. Bu yolculuk sırasında değişen inançları ile birlikte, zamanın ganimete dayalı ekonomik düzeni sebebiyle bir hedef olarak gösterilen Batı’ya yönelimleri sonucunda Anadolu topraklarında hakimiyet kurmuştur. Bu süreçte farklı milletlerle etkileşim içinde olan Türkler, hem Orta Asya geleneklerini, hem de karşılaştıkları medeniyetlerden edindiklerini Anadolu’ya taşımıştır.

Türklerin ilk anavatanları, Altay dağları yöreleri ve Moğolistan’dır. Yaşamları kabileler halinde olmuş ve zamanla bu kabileler batıya doğru göç etmeye başlamıştır. Sonraları Müslümanlığı benimseyen bu kabilelerden birisi olan Selçuklular, 11. Yy’da Buhara yönünden gelip Anadolu’yu ele geçirmiştir (İncirci, Kolland, 1982). Bu tarihten itibaren bölgede kalıcı etnik unsurlardan biri olan Türklerin, bölgedeki diğer halklarla bir araya gelişi ve kültürel alışveriş içine girmeleri, diğer alanlarda olduğu gibi müzik alanında da kendini hissettirmiştir. Orta Asya müzik geleneğinde kullandıkları çalgıları taşıyarak Anadolu coğrafyasına getirmeleri bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir.

Türklerin Anadolu ve Trakya bölgeleri olmak üzere bu bölgedeki tam hakimiyeti, Osmanlı Devleti’nin hem Batı, hem de Doğu’da kazandığı topraklarla birlikte sınırlarını üç kıtaya yaymasıyla gerçekleşmiştir. Çok uluslu bir imparatorluk olarak Osmanlı Devleti, tek bir çatı altında çeşitli kültürleri barındırarak farklı kültürlerin

¹³² Tezin üretildiği kültür coğrafyası olması hasebiyle, bölgenin tarihine, kültürüne, müziğine dair sayısız nitelikli çalışma bulunmaktadır ve her bir araştırma yönelimi için farklı farklı perspektiflerden eklemlenilecek/destek alınacak sayısız metin vb. dökümana ulaşmak mümkündür. Çalışmayı yavaşlatmamak ve odağından uzaklaşmamak adına bu girizgahta sadece çok kısa bir özet vermekle yetinilecek; çerçeve direkt süreçlerin ilgili müzikal izdüşümlerine yönlendirilecektir.

etkileşim içinde bulunmalarını sağlamıştır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde, Osmanlı hakimiyeti altındaki müziklerin ve müzik geleneğinin de genel olarak, birbirine bağlı farklı bileşenlerden oluşarak bu kültürel etkileşim alanını yarattığı söylenebilmektedir.

“Türk müziği tarih boyunca, Batı müziğinden farklı bir ses sistemi içinde, kendi geleneğindeki makam ve usul yapısında gelişmiştir. Geleneksel Türk müziği, Orta Asya’ya dayalı askeri müzikle birlikte Anadolu’ya gelene dek Türklerin geçtiği coğrafi yörelerden, İslam sonrasında İran ve Arap sanatından ve Osmanlı İmparatorluğu’nun yayıldığı alandaki zengin kültür birikiminden etkilenmiştir” (İlyasoğlu, 2009).

Osmanlı imparatorluğu sınırları içinde icra edilen müzik türlerinden Klasik Türk Müziği, gerek geleneksel yapısı, gerekse de farklı etnik müziklerin etkilerini içinde barındırması bakımından ön plana çıkan müziklerden biridir. Klasik Türk Müziği, makam sistemine dayalı bir müzik olarak monodik yapısıyla eğitim şekli ve icra stili bakımından gelenekselliğini koruyan bir müzik türü olarak değerlendirilebilmektedir. Tarihsel süreç içinde, şehir yaşantısında yer edinmiş ve Osmanlı kent kültürünü yansıtan bir müzik türü olarak nitelendirilmiştir. Genel olarak İslam üzerinden Müslim-Gayrimüslim olarak vatandaşların sınıflandırıldığı imparatorluk içinde yaşayan her insanın bu müzikle bağdaş olduğu, bu müziğe büyük katkı sağlamış olan Dimitrie Cantemir ve Hamparsum Limonciyan örneklerinden anlaşılmaktadır¹³³. Bu bakımdan değerlendirildiğinde yaşanan dönem içinde kavram olarak “Osmanlı Müziği” veya “Osmanlı Klasik Müziği” şeklinde nitelendirilebilmektedir.

Osmanlı müzik kültürü içinde önemli bir yere sahip olan bir diğer müzik türü, Osmanlı dinî müziğidir. Müslüman bir devlet olarak İslami geleneklerin ön planda tutulduğu toplum içinde, din üzerinden varlığını sürdüren çeşitli öğretilerin, zaman içinde kendine özgü ritüeller oluşturduğu görülmektedir. Osmanlı dinî müziği, bu ritüeller üzerinden belirli üslup ve form özelliklerini, makamsal yapıyı kullanarak kendi müzikal karakterini oluşturan bir tür olarak göze çarpmaktadır. Bu tür içinde Tasavvuf müziği, özellikle ön planda olan ve kutsal sayılan ney çalgısı gibi çeşitli çalgıların kullanıldığı bir tür olarak, diğer islam kökenli dinî müzik türlerinden ayrılmaktadır.

Orta Asya kökeninden gelen Türklerin, islam dinini kabul etmeden önce Şaman inancına bağlı oldukları ve bu kökten kaynaklanan vurmali çalgıların etkisindeki askeri müzik geleneğini Osmanlı İmparatorluğu’nun Mehter müziğine aktardıkları bilinmektedir (İlyasoğlu, 2009). Avrupa’da belirli bir dönem içinde Türk müziği

¹³³ Konuyla ilgili olarak Avrupa’dan gelip Osmanlı Müziği’ne katkı sağlayan müzisyenleri incelemesi bakımından, bkz. Yöre, 2008 ve Kutlay Baydar, 2010.

akımının popüler hale gelmesini sağlayan Mehter müziği ise, Osmanlı devlet geleneğinde kendine yer edinen bölgedeki müzik türlerinden biridir. Zaman içinde kendine özgü kurallarla birlikte, yapısal büyüklüğü ve merasim şekli gibi özellikleri belirli esaslara dayandırılan Mehteran takımı, bilhassa sefer zamanlarındaki katkılarıyla Yeniçeri askeri yapısı içinde önemli bir konuma sahip olmuştur. 19. yüzyılda yeniçerilerin kaldırılmasıyla bu topluluğun lağvedilmesi, Osmanlı devleti içinde Orta Avrupa müziği geleneklerinin yerleşik bir düzen almasına ön ayak olmuştur.

“Beethoven’in 9. Senfoni’sinin son bölümü, ‘Atina Yıkıntıları’ ve ‘Egmont’ müziklerinin kimi bölümleri, Mozart’ın ‘Türk Konçertosu’ adıyla anılan keman konsertosunun son bölümü La Majör (çeşitlemeli) klavye sonatının *Rondo alla turca* bölümü bu etkinin izlenim yoluyla gerçekleşmesinin başlıca örnekleri arasındadır. Mozart’ın sözü geçen Rondo’sunda sol el ritmi davul düm-tek’lerine, sağ el melodisi de zurna melodisine benzetilmiştir” (Mimaroglu, 2006, 207-208).

“Padişah II. Mahmut, 1826’da Yeniçeri Ocağı’nı dağıtıp yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye’yi kurmuş ve Yeniçeri Mehterhane’sini kaldırarak ‘Muzika-yi Hümayun’u oluşturmuş; başına da İtalya’dan Giuseppe Donizetti’yi getirmiştir. Sonradan ‘Paşa’ ünvanı alan Donizetti’nin kurduğu topluluk, yalnız askeri bando değil, aynı zamanda, saray bandosu olarak da görev yapmıştır. Donizetti Paşa bu müzikçiler topluluğuna 1846’da yaylı sazlar bölümü ekleyerek Batı tarzında bir orkestra da oluşturmuştur” (İlyasoğlu, 2009, 295).

Bu tarihten itibaren, daha önceleri de Osmanlı Klasik Müziği’ne ilgi duyan ve çeşitli eserler besteleyen Osmanlı Padişahlarının, çok sesli müzikle ilgilendikleri, birçoğunun piyano ve keman gibi çalgıların eğitimini aldığı ve bu alanda besteler yaptığı görülmektedir. Dönem içinde, Avrupa’nın saygın sanatçılarının İstanbul’a getirtildiği, saraylarda ve konser salonlarında dinleti gerçekleştirdikleri bilinmektedir.

“Sultan Abdülmecid Batılı anlamda müzik öğrenen ve piyano çalan ilk padişah olmuştur. Dolmabahçe Sarayı’nda küçük bir tiyatro yaptırmış ve 1859’da yabancı sanatçıların oynadığı bir Opera temsiliyle salonun açılışını gerçekleştirmiştir. Bu dönemde Batı’nın kimi ünlü besteci ve yorumcuları İstanbul Sarayı’na konser vermeye gelmiştir” (İlyasoğlu, 2009).

Osmanlı Devleti hakimiyeti altında yaşayan halkların bağımsızlık talepleri, gelişen süreç içinde yaşanan ayaklanmaları ve bunun sonucunda da bağımsızlıklarını ilan etmelerine kadar varan gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bu durumun sonucunda imparatorluğun çok çeşitli etnik yapısı bozulmuştur. Eski yönetim pratiğinin değişmesi gerektiği anlamına gelen bu gelişme karşısında, geride kalan toprakları kaybetmemek adına farklı ideolojik söylemler geliştirilmiştir. Bu söylemlerden biri de, Avrupa’daki eş düşünce ve söylemler doğrultusunda hareket eden ve çeşitli alanlarda kendini gösteren *Pantürkist* harekettir. Türk milletini, Orta Asya tarihi üzerinden destanlaştırarak¹³⁴ yücelten, her alanda belirli bir millî bakış açısıyla olması veya

¹³⁴ Bu dönem içersinde Göktürk, Oğuz, Manas ve Ergenekon gibi birçok destanın, bu işlevi sebebiyle kullanıldığı görülmektedir.

yapılması gerekenleri beyan eden bu grubun geliştirmiş olduğu bazı fikirlerin, Kurtuluş Savaşı ruhunun oluşması başta olmak üzere Cumhuriyet dönemi devlet yapılanmasını da etkilediği değerlendirilmektedir. Bu yapılanmanın bir kolu olarak Sanat ve Müzik kurumlarının vasfı hususunda gerekli adımların atılmasına öncelik verildiği, özellikle müzik alanına ayrı bir hassasiyet gösterildiği görülmektedir. Dönem içinde yapılan yenilikler kadar, Osmanlı Devleti döneminden kalan müzik kurumlarının dönüştürülmesi ve yeni bir çerçevede sunulması, Cumhuriyet ideolojisinin ön plana çıkarılmasını sağlamıştır. Bu bakımdan yapılan bu hamlelerle erk değişiminin vurgulandığı değerlendirilmektedir.

1920'lerde Mustafa Kemal Atatürk ve arkadaşları, yeni ulus devleti olan laik Türkiye Cumhuriyeti'nde toplumsal değişimi sağlamak için çeşitli ideolojik kampanya ve kurumsal reformlar başlatmıştır (Markoff, 2002).

“İlk işlerden biri olarak, İstanbul'da 1917'de kurulan ve halka açık ilk müzik eğitim kurumu olan Dârü'l-elhân (Nağmeler Evi), Cumhuriyet'le birlikte yeniden şekillenerek bir konservatuvara dönüşmüştür. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, Atatürk 1924'te, Muzika-yi Hümayun'u İstanbul'dan Ankara'ya çağırılmıştır. Bundan sonra bu topluluk Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını almış, Batı müzik tarihinin başyapıtlarından oluşturduğu programlarıyla düzenli konserler vermeye başlamıştır” (İlyasoğlu, 2009, 297).

“Milliyetçiler, millî kimlik inşasında en önemli hammaddenin folklor ürünleri olduğunu savunmuşlar ve bu ürünlerin bir birleşeni olan halk müziği üzerine olan çalışmalar bu dönemde başlamıştır. Bu çalışmalar çoğunlukla halk müziği, ve bu müziğin millî kimliğin inşasındaki yeri üzerine yapılan tartışmalardan ibarettir. Kültür ve müzik, ulusal kimliğin inşası ve medeniyete ulaşmak adına en önemli sorulardan biri olarak görülmüştür” (Balkılıç, 2015, 131).

Cumhuriyet'in kurumsal yapılanması sırasında, alanla ilgili çeşitli uzmanlardan görüş alındığı ve bu görüşlere göre yapısal düzenin oluşturulduğu görülmektedir. Bu doğrultuda yazılan raporlardan ilkinin Macar asıllı keman sanatçısı Licco Amar'ın kaleme aldığı, daha sonrasında ise kendisinin Amar Yaylı Dörtlüsü grubunda viyola çalan ünlü besteci Paul Hindemith'in detaylı raporlar hazırladığı bilinmektedir¹³⁵. Hindemith vasıtasıyla, Carl Ebert'ten Ankara Konservatuvarı bünyesinde kurulacak olan Opera bölümünün kurumsal yapısıyla ilgili yardım alındığı, Ernst Praetorius'un Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yöneterek bu orkestranın gelişimine katkıda bulunduğu ve Eduard Zuckmayer'in müzik eğitiminin yapılanmasında önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir.

“1935'te ünlü Alman besteci Paul Hindemith müzik yaşamını ve müzik eğitim kurumlarını yeniden düzenlemek için Ankara'ya davet edilmiştir. Onun aracılığıyla aynı yılın sonbaharında

¹³⁵ Hindemith ilk raporunda, kurulacak olan konservatuvarın yapısıyla ilgili çok detaylı bilgiler vermiştir. Belirtilen raporlarda ayrıca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve çalgılarının onarımına yönelik bilgilerle birlikte, Türkiye'de müziğin nasıl geliştirilebileceği ile ilgili fikirler ifade edilmiştir. Hindemith'in hazırlamış olduğu raporları detaylı olarak incelemesi bakımından, bkz. Kahramankaptan, 2013.

Ernst Praetorius, Carl Ebert ve Eduard Zuckmayer gibi uzmanlar da Ankara'ya gelmiştir. Yine Hindemith'in hazırladığı bir öğretim raporu uyarınca 1 Kasım 1936 tarihinde Ankara Devlet Konservatuarı'nın açılışı gerçekleşmiştir" (İlyasoğlu, 2009).

Gerekli kitlesel dönüşümün yerellikten yararlanarak sağlanabileceğini düşünen halkçı ideoloji, Halkevlerini açarak halkın her yerde erişebileceği bir mahalli nitelikte bir konservatuar modeli geliştirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda toplumsal yaşamla ilgili yönlendirmelerin yapıldığı, ideolojik olarak sunulan "Kadim Anadolu" vurgusuyla tarih öncesi zamanlar üzerinden belirli çıkarımların elde edildiği Halkevleri dergilerinde, Anadolu'nun kimliğini yeniden belirlemek misyonuyla millî kültür yaratımı temaları işlenmiştir. Bu bağlamda ulusal müziğin kimliğinin belirlenmesinde, Osmanlı müziğinin Türk müzik kültürünü yansıtmadığı ve asıl olanın halk müziği olduğu ve halk müziğinin Türklerin gerçek müzik kültürünü yansıttığı imajı çizilmiştir. Bu bağlamda dönem içinde uygulanan müzik politikalarıyla birlikte, bir yandan batı müzik kültürü ve geleneklerinin yüceltildiği, diğer yandan da kırsal müzik kültürünün ön plana çıkarılmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir.

Yeni bir kimliğin inşası ve yönelinen "ulusal çıkarlar" doğrultusunda, bir yandan köken ve "öz kimlik" peşinde hareket edilmiş; diğer yandan da, kaçınılmazlığı görülen sentez ve eklemlenme süreçleri ivme almaya başlamıştır (Maral, 2016, 447).

"1932'de açılan Halkevleri'ndeki kültürel faaliyetler arasında halk müziğinin toplanması, korunması, öğretilmesi ve yürütülmesi de yer almıştır. Türkiye'nin önde gelen birçok halk müziği uzmanı, ilk müzik derslerini bu merkezlerde, Anadolu halk müziği ile dansının korunması için kurulan amatör folklor kulüpleri, dernek ve cemiyetlerinde almıştır" (Markoff, 2002).

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik politikaları 1934 yılı¹³⁶ ve sonrası olmak üzere iki dönem üzerinden incelenmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde, ideolojik politikaların halka yansıtıldığı, yurtdışından dahil olmak üzere uzman görüşleriyle yapılanma sürecinin planlandığı ve alan çalışmalarıyla halk müziği derlemelerinin yapıldığı bilinmektedir.

Bu dönemde yapılan folklor çalışmalarının, sadece öz müziği ve kültürü araştırmak için yapılmadığı, Cumhuriyet ideolojisine koşut olarak Türklerin Orta Asya ile bağının vurgulanması ve bunu destekleyici argümanların geliştirilmesi için de kullanıldığı değerlendirilmektedir. Böylelikle imparatorluk coğrafyasının gereği olarak öne sürülen İslamcılık ve Osmanlıcılık ideolojilerine karşılık, vatan ve kadim bir

¹³⁶ Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te yaptığı Meclis açılışı konuşmasında yer alan, Müzik İnkılabı ile ilgili istenen sonuçların elde edilemeyişi değerlendirmesine yönelik olarak, müzik politikalarını geliştirmek ve yeni kararlar almak üzere bir komisyon oluşturulmuştur. Bu dönem içindeki müzik politikalarını detaylı incelemesi bakımından, bkz. Balkılıç, 2009.

medeniyet beşiği olarak Anadolu kavramının yüceltilerek ulus devlet kimliği yaratılmaya çalışılmıştır.

Türk halk müziği derleme gezileri, Dârü'l-elhân'daki müzik eğitimcilerinin 1926'da Anadolu'ya gönderilerek gittikleri yerlerdeki halk ezgilerini toplamaları ile başlamıştır. Bu faaliyetler sırasında kayıt cihazı kullanılarak ezgilerin kayıt altına alındığı ve Bartók'un İstanbul'da bulunduğu süre içerisinde bu kayıtları incelediği bilinmektedir.

“1926 yılında Dârü'l-elhân müzik direktörü Yusuf Ziya Demirci'nin de katılımıyla bir derleme gezisi bu kurum tarafından düzenlenmiş ve bu gezide kayıt cihazı olarak Almanya'dan getirilen bir monograf, türkü derlemeleri için kullanılmıştır. Dârü'l-elhân'ın adının değiştirilmesi ile birlikte gezileri İstanbul Konservatuarı düzenlemeye başlamıştır. Bu geziler 1929 yılına kadar sürmüş ve toplamda 15 nota broşürü yayımlanmıştır” (Balkılıç, 2009, 85).

Dârü'l-elhân'ın Anadolu derlemelerinin birinci defterinde yer alan yöresel ezgi notalarının üzerine; Uşşak, Hüzam, Gülizar gibi makam adlarının yazılması öncelikle bir zorunluluk olarak belirlemiştir. Sonraki notalarda bu türden isimlendirmeler hem yetersiz hem de anlamsız bulunduğu için kullanılmamıştır (Duygulu, 2018, 44).

Halk müziğinin derlenmesiyle ilgili çalışmalar ilerleyen zaman içinde ilk olarak konservatuar yapısındaki müzik okulları eliyle yapılmış, İstanbul Belediye Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarının ismi ön plana çıkmıştır. Daha sonrasında ise kurumsal kimlikleriyle Ankara Radyosu ve TRT Müzik Daire Başkanlığı, Millî Kütüphane, İstanbul Radyosu, İzmir Radyosu ve Erzurum Radyosu gibi kurumlar da çalışmalara dahil olmuştur.

“Alan araştırması niteliğinde yapılan ciddi derleme çalışmalarına İstanbul Belediye Konservatuarı öncülük etmiş Ankara Devlet Konservatuarı ise 1937-52 yılları arasında her yıl yaz aylarında belirli bir kadroyla Anadolu'da geziler düzenlemiştir. İzleyen yıllarda Ankara Radyosu ve TRT Müzik Daire Başkanlığı, Millî Kütüphane, İstanbul Radyosu, İzmir Radyosu ve Erzurum Radyosu gibi kuruluşlar da derleme çalışmalarına katkıda bulunmuştur” (Say, 2005, 522).

1937 yılında Almanya'dan getirilen kayıt makineleriyle birlikte derleme çalışmalarında kayıt alınmaya başlandığı görülmektedir.

“Eğitim Bakanlığı, 1937 yılında, Almanya'dan hem elektrik hem de akümülatörle çalışan ses kayıt makineleri getirtmiş ve ilk derleme gezisi, aynı yılın yaz aylarında yapılmıştır. İlk derleme kurulu Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin gibi üç besteciden ve Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve teknisyen Arif'den oluşmuştu. 1939 yılı derleme çalışmasına konservatuar derleme kurulu üyeleri dışında, özel olarak Ahmet Adnan Saygun da katılmış ve Çorum Alacahöyük dolaylarından ezgiler derlenmiştir” (Büyükyıldız, 2015).

1936 yılında Bartók, Ankara Halkevi'nden davet alarak Türkiye'ye gelmiş, İstanbul, Ankara, Adana ve Osmaniye'de Türk halk müziği ile ilgili çalışmalar yapmıştır.

Bartók'un daha önce de Mısır'da katıldığı Kongre¹³⁷ sırasında Orta Doğu müziği ile ilgili bilgiler edindiği, Kodály'ın aksine derleme çalışma alanını genişleterek farklı coğrafyaların müzikleriyle ilgili çalışmalar içine girdiği bilinmektedir. Bu bağlamda Türkiye'deki müzikle ilgili olarak Mahmut Ragıp Gazimihal'in kaleme aldığı bir makalenin, Bartók'un Türkiye'ye gelişine sebep olduğu değerlendirilmektedir.

“Bartók'un Türkiye'ye geliş öyküsü ise 1935 yılında Saygun ve Gazimihal'in Macar bir müzikolog olan Bence Szabolci'nin Anadolu müziğini Arap ve İran etnolojisi etkisi altında gösteren bir makalesini fark etmeleri ve Gazimihal'in bu makaleye cevaben Szabolci'ye kendisinin yazdığı 'Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri Meselesi' başlıklı bir makaleyi göndermesine dayanmaktadır. Bu yazı Bartók'un da ilgisini çekmiş ve besteci Türkiye'ye gelmek istemiştir” (Aracı, 2001, 86).

Bartók açısından bakıldığında ise, Rusya'da yapmış olduğu çalışmaların bir devamı olarak, orada yaşayan farklı etnik kökenli insanların müziğinin etkilerini Anadolu coğrafyasındaki izini araştırmak ve Macar halk müziğiyle karşılaştırmak üzere Türkiye'ye geldiği anlaşılmaktadır.

“1936 yılında, Ankara Üniversitesi Öğretim Üyesi Dr. László Rásonyi'nin önerisi üzerine, Halkevi Ankara Şubesi tarafından Ankara'da birkaç ders vermeye, Ankara orkestrası'nda solist olarak konser vermeye ve uygun şekilde seçilmiş köylerde Türk Halk Müziği üzerine bazı araştırma çalışmaları yapmaya davet edildim. Bu daveti memnuniyetle kabul ettim, çünkü uzun zamandır Türk Halk müziğini ilk elden incelemek ve özellikle eski Macar ve Eski Türk Halk Müziği arasında bir ilişki olup olmadığını öğrenmek istedim” (Saygun, 1976).

Bartók daha önce yapmış olduğu gezilerde elde ettiği verilerle ilişkili olarak Türkiye'de yapacağı çalışmaların kendisine farklı coğrafyalardaki halk müziği benzerliklerinin tanımlanması konusunda yardım edeceğini düşünmüştür.

“Bir yandan eski macar musikisi ile Çeremiş (Mari) halkının musikisi, öte yandan Eski Macar musikisi ile Rusya'nın Kazan bölgesinde yerleşen Türk-Tatar halkının musikisi arasındaki karşılaştırmalar bu değişik halkların halk musikileri arasında belirgin bir ilişki bulunduğu sonucunu verdiğinden, söz konusu soruya bir cevap bulmak belki de kaçınılmaz hale gelmişti, Türk halk musikisinde benzer bir ezgi dağarcığı bulunup bulunmadığını bilmenin büyük önem taşıdığı anlaşılıyordu, çünkü bu konuda geniş kapsamlı sonuçları varılıp varılmayacağı bunun bilinmesine bağlıydı” (Bartók, 2017).

Bartók, Türk halk müziğiyle ilgili yapmış olduğu çalışmalar ve vermiş olduğu konferans, seminer ve dinletiler haricinde, Türk müziğinin geleceği, kurumların yapısı ve işleyişle ilgili yapılması gerekenlerle ilgili olarak rapor hazırlamıştır. Bu raporda belirgin biçimde halk müziğinin otantik karakterinin korunması gerektiğine dikkat çekmiştir.

“Bartók, bir halk musikisi arşivi kurulmasının, Türk musikisi bakımından olduğu kadar, beynelmül nokta-i nazardan da pek arzuya şayan olduğunu söyledikten sonra arşivin gayesini şöyle tesbit etmektedir: a) Köylü musikisini yerinde ve mahalinde yani bizzat köylerde, mekanik cihazlarla plaklara almak ve bunları muhafaza etmek. b) Alınan parçaları mümkün olduğu kadar

¹³⁷ 1932 yılında yapılan Kahire Arap Müziği Kongresi'nin, Béla Bartók, Paul Hindemith, Henri Rabaud, Erich von Hornbostel, Robert Lachmann ve Curt Sachs gibi müzisyen, müzikolog ve bestecileri bir araya getirdiği bilinmektedir.

tam olarak notaya geçirmek. c) Bu malzemeyi sistematik bir tarzda tanzim etmek. d) Bu sistematik şekilde tanzim edilen malzemeyi neşretmek” (Balkılıç, 2015).

Bartók, yeni yapılanan Cumhuriyet'in halk müziğinin, bu alanda uzmanlaşmış kadrolar sayesinde doğru tanımlanıp, geliştirilebileceğini düşünmüştür. Bu düşüncenin kökeninde Macaristan örneği ve ülkesinde değişen ve gelişim gösteren halk müziği algısının bulunduğu değerlendirilebilmektedir.

Gazimihal'e göre, Bartók Batı müziği tekniğini ve halk müziğini bilen reformcular sayesinde yeni bir müzik yaratmanın mümkün olduğuna inanmıştır. Bunun için de ilk önce saf, bozulmadan kalmış köylü havaları tetkik edilmiştir (Balkılıç, 2015, 110).

Bartók Türkiye'de yapmış olduğu çalışmalarla ilgili olarak çeşitli yayımlar yapmıştır. Elde ettiği verilere göre bazı Türk halk müziği ezgilerinin eski tip Macar halk şarkılarıyla benzerlikler gösterdiğini belirtmiştir. Gerek örnek ezgilerin ve derleme için gidilen yerlerin az oluşundan, gerekse de kültürel farklılıklardan dolayı elde edilen verilerin sağlıklı bir sonuca ulaşamadığını da belirtmiştir. Benzerlikler ve tarihsel bağın işaret ettiği yönde bazı tespitlerde bulunduğu görülmektedir.

“Bartók, Türkiye çalışması sonunda derlediği türkülerin yaklaşık yüzde 20'sinin eski Macar türkülleri ile benzerlik gösterdiğini belirtmiştir. Bu durum Türk ve Macar türkülerin tümünün birbirine benzer olmadığını göstermektedir. Bartók'un bu araştırması Türk-Macar kardeşliğini mutlak bir şekilde ispatlamasa da Macar Bilimler Akademisi Büyük Türk Dünyası Halk Ezgileri Arşivine yaklaşık yüzden fazla ses kaydı kazandırmıştır” (Ayan, 2011).

Bartók, Türk halk ezgilerinin ezgisel yapısının aşağı yönlü olarak ilerlediği ve bu tip ezgilerin Macar halk müziğinde görülmediği yönünde bir değerlendirme yapmıştır. Öte yandan Macar ezgilerinde görülenin aksine Türk halk müziği ezgilerinin her zaman eksten sesle son bulduğunu belirtmiştir. Türk ezgilerinin daha fazla süsleyici nota barındırdığı ve pentatonik olmadığı yönünde görüş bildiren Bartók, öte yandan köken itibarıyla pentatonizmin ortak nokta olabileceğini düşünmektedir.

“Bartók Türkiye'de yapmış olduğu çalışmalarının bilimsel yönünü şöyle açıklar: ‘Tüm yetersizliklere rağmen yapılan çalışmayı ilginç ve değerli kabul ediyorum ve inanıyorum ki, bunlar çok önemli ilmi bilgilerdir. En önemlisi, tam bir karaktere dayanan melodi teşkilinin ortaya çıkarılışıdır ki, bu stil gezdiğimiz bölgede daima karşımıza çıkmıştır. Toplanan 90 türkünün 20'si bu gruba dahildir. Bunların inisi bir seyir izlemeleri bazı eski Macar melodileri ile bir benzerlik meydana getirmektedir. Melodi en yüksek sestem aşağıya doğru düşmekte ve türkünün sonuna doğru en kalın sese ulaşmaktadır. Macar tipinden farkı bu melodi tipinin oktav sesinden başlamayıp onlusundan başlamasıdır. Macar melodilerinin sonu bazen bir iki ses karar perdesinin altına düştüğü halde Türk melodileri daima en kalın karar sesinde son buluyor. Türk melodileri motif süslemeleriyle Macar melodilerine nazaran daha zengindir ve pentatonik değil *doryen* istikametindedir. Buna rağmen pentatonik dizinin her ikisinin menşei olacağı düşünülebilir. Çok anlamlı bir husus da birkaç süsleme hariç Arap etkilerinin hiç bulunmamasıdır” (Şenol, 2006).

Cumhuriyet ideolojisinin ana fikirlerinden biri olarak, Türklerin Orta Asya ile bağlarının vurgulanması hususunda, Asya müziğinin karakteristiği olan pentatonik

yapının, Türk halk müziğinde varlığının ispatlanması, bir dönem yapılan çalışmaların amaçlarından biri olmuştur. Bu konuda Ahmed Adnan Saygun da “Türk Halk Müsikisinde Pentatonizm¹³⁸” isimli bir kitapçık yayımlamıştır. Bu çalışmada yer alan, “Pentatonizm: Türk’ün Müsikideki damgasıdır” ve “Pentatonizm nerede varsa: a) Orada oturanlar Türk’türler” gibi bazı ifadelerin, belirli bir kanaat doğrultusunda destekleyici öznel değerlendirmeler olduğu anlaşılmaktadır.

“Kemalist kadroların pentatonizm iddiaları büyük ölçüde Béla Bartók’un Macar halk müziği üzerine olan tezlerinden kaynaklanmıştır. Ankara Halkevi’nde, pentatonizm ve Türk-Macar halk müziklerinin benzerlikleri üzerine konferanslar vermiştir. Bartók ve erken cumhuriyet dönemi folklor araştırmaları değerlendirildiğinde, el değmemiş saf halk müziğinin Pentatonik yapıdan ileri geldiği görüşü Orta Asya referanslarıyla birlikte, Macarlarla ortak köken birliği düşüncesi haricinde politik milliyetçilik işaretleri taşıdığı değerlendirilebilmektedir” (Balkılıç, 2015, 110).

Türk halk müziği ezgilerindeki pentatonizm varlığı konusunda çeşitli görüşler dile getirilse de, yapılan araştırmalar sonucunda bu yönlü değerlendirmelerin sağlıklı olmadığı görülmektedir. Süsleyici ifadelerin de işaret ettiği bir durum olarak ezgi yapısında bulunan seslerin yanaşık biçimde olmasından dolayı genel itibarıyla pentatonik karakterli ezgilerin, bölgeye gelen Asya kökenli toplulukların halk ezgilerinde bulunduğu düşünülmektedir.

“Türkiye’de yüz yılı aşkın bir süredir devam eden halk müziği derlemelerinde elde edilen çok sayıdaki ezgi arasında Asya Pentatonikleri ile ilişkilendirebilecek ezgi neredeyse yok gibidir. Altaylar’dan Kırım’dan ve Asya’nın çeşitli bölgelerinden Türkiye’ye göç eden Türklerin ve diğer toplulukların müziklerinde ise bu türden Pentatonik nitelikli ezgilere rastlanır. Fakat bunlar kendi içlerinde yaşattıkları müzikler dışında Türkiye’de bir müziksel etkinlik oluşturabilmiş değillerdir” (Duygulu, 2018, 55).

Halk müziği derleme çalışmalarına gereken ilginin gösterilmesine karşın, keşfedilen ezgilerin notasyonun yapılması, sınıflandırılması ve diğer ezgilerle karşılaştırılması hususunda gerekli çalışmaların yapılmadığı anlaşılmaktadır.

“Müziğin ve yine aynı bağlamda daha sonraları halk danslarının yeni millî -devleti temsil etme özelliği Avrupa modeliyle paralellikler kurularak keşfedilmiş ve yerel müzik derlemelerinin “millî müzik” yaratmada önemli bir kaynak olduğu anlaşılmıştı. Ne var ki halk müziği alanında yapılan derlemelerin çoğu ve Halkevi dergilerinin bu alandaki yayınları, genellikle “türkü sözlerini” yazıya geçirmekle sınırlı kalmış ancak birkaç istisnaıyla türkü melodileri notasyon olarak yayımlanmıştır” (Öztürkmen, 2014).

Öte yandan derlenen ve notasyonu tamamlanan halk müziği ezgilerinin sunumu konusunda, zaman içinde farklı müzik türlerinden esinlenilerek belirli yapay geleneklerin oluşturulduğu görülmüştür. Öncelikli radyo ile sunulan ve geniş bir

¹³⁸ Saygun bu çalışmasında, farklı milletlerin halk müziklerindeki pentatonik yapılar ve bu durumu saptamaya yönelik çalışmalardan bahsetmiştir. Ayrıca bu çalışmadan iki yıl öncesinde konuyla ilgili bir raporu Tarih Kurumu’na sunduğunu ve rapordaki bazı esasların tekrar altının çizilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bazı türkü ve pentatonik örneklerle sunmuş olduğu savı desteklemeye çalıştığı bu eserin incelemek için, bkz. Saygun, 1936.

dinleyiciye ulaşan bu müzik sunumu formu, ilerleyen yıllarda halk müziğinde standart olarak kabul görür hale gelmiştir.

Halk müziğinde yaşanan bu algısal değişim, folklorla ilgili diğer alanlarda da kendini göstermiştir. Folklor çalışmalarında araştırılan bir tür olarak halk oyunlarının, zamanla folklor kavramının karşılığı bir olgu olarak nitelendirildiği gözlemlenmiştir. Dönem içinde düzenlenen halk oyunu yarışmalarıyla yaygın hale gelen halk oyunlarının, popülist eğilimlerden kaynaklı olarak otantik formunu kaybettiği, belirli esaslar çerçevesinde kabul edilmiş formal yapılarda icra edildiği görülebilmektedir.

Halk oyunları ile ilgili olarak *Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi* veya *Türk Halk Sanatlarını ve Ananelerini Tetkik Cemiyeti*¹³⁹ gibi kurulan birçok cemiyetle birlikte halk oyunlarının ezgileri notaya alınmış, ancak düzenlenen yarışmaların, süreç içinde halk oyunlarının otantik karakterini değiştirdiği ve belirli bir düzen içinde standart hale getirdiği değerlendirilmektedir.

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda, Avrupa'da eğitim almak üzere gönderilen Türk bestecilerinin, yurda döndükten sonra çok çeşitli alanlarda ürünler ortaya koydukları görülmektedir. Besteci kimliklerinin bir gereği olarak eser üretme çalışmalarının yanı sıra, müzik icracısı, eğitimcisi, yöneticisi olmak üzere, müzikle ilgili kurulan çeşitli cemiyet ve komisyonlarda görev aldıkları bilinmektedir.

Çok-sesli Türk müziğinin en önemli figürleri arasında yer alan bu kuşağın kompozitörleri yurtdışından döndüklerinde konservatuarlarda öğretime, başka bir ifadeyle devletten aldıkları “bursun karşılığını ödemeye” çoğu zaman büyük bir adanmışlıkla başlamışlardır (Maral, 2016, 448). Bir yandan hocalık yapıyorlar, bir yandan yeni kurumların oluşturulmasını sağlıyorlar, bir yandan yorumculukla uğraşıyorlar, bir yandan yöneticilik yapıyorlar ve bu arada sonraki kuşaklara örnek olacak bestelerini yazıyorlardı. Besteledikleri yapıtları konserlere yetiştirmek için partileri elle yazıp çoğaltıyorlardı” (İlyasoğlu, 2009, 298).

¹³⁹ Folklor alanında dönem içinde kurulan birçok cemiyeti, faaliyet alanlarını ve işlevlerini incelemesi bakımından, bkz. Öztürkmen, 2014.



Şekil 254: Musiki Muallim Mektebinin İlk Hocaları¹⁴⁰ (Aracı, 2001, 77).

Cumhuriyet'in ilk kuşak bestecileri olarak nitelendirilen; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses, Halil Bedii Yönetken'in Rus Beşleri olarak bilinen ve Rus bestecilik okulunun kurucuları olarak kabul edilen Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin gibi isimlere atıfta bulunmasıyla "Türk Beşleri" olarak adlandırılmıştır. Bu terim kabul görmüş ve günümüzde halen kullanılmaktadır.

"Cumhuriyetten sonra Atatürk'ün önderliğiyle batı yöntemlerini uygun bir müzik eğitimi yolundaki çalışmalar birden bire hızlanmış, Devlet Konservatuarı kurulmuş, dış ülkelere öğrenim için genç müzikseverler gönderilmiş, aralarında yaratış yolunu seçenlerin de yetişmesi sağlanmıştır. Bu ilk kuşak bestecilerden birkaçı, Rus beşlerine özentili bir takma adla 'Türk Beşleri' adı altında öbeklemiştir" (Mimaroglu, 2006, 180).

Cumhuriyet'in ilk dönem bestecilerinin, halk müziği çalışmalarına katıldıkları, gidilen yörelerden derledikleri ezgileri inceleyerek notasyonunu yaptıkları bilinmektedir. Bu ilk dönemde sözü edilen bestecilerin, halk müziği ezgilerini, onların orijinallliğini bozmadan çok sesli olarak çeşitli form ve çalgılar için düzenledikleri, daha sonraki dönemlerde ise halk müziğinin kimi karakteristik özelliklerini direkt olarak veya soyutlayarak eserlerine aktardıkları görülmektedir.

"Yeni Türk müziğinin ilk ürünü Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı ve hemen o yıl Paris'in Pleyel Salonu'nda seslendirilip Heugel Matbaası tarafından yayımlanan *12 Anadolu Türküsü*'dür. Bu ilk çalışmalarda Türk halk ezgileri hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile Batı tekniğine aktarılmıştır. Türk Beşleri'nin her biri ilk dönem çalışmaların da geleneksel öğeleri açık olarak aktarırken, eğitim gördükleri ülkelerin akımlarından da etkilenmişlerdir" (İlyasoğlu, 2009, 298).

Cumhuriyet dönemi içinde birçok önemli besteci yetişmiştir. Bu ilk dönem bestecilerinin çalışmaları değerlendirildiğinde, kompozisyon malzemesi olarak ilk

¹⁴⁰ Fotoğrafta Ekrem Zeki [Ün], Cezmi [Ersöz], Ahmed Adnan [Saygun], Necdet Remzi [Atak] ve Ulvi Cemal [Erkin] bulunmaktadır.

dönemlerde kullanılan halk müziği ve halk müziği öğelerinin bir zorunluluk olarak belirli amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Türk halk müziğinin tanıtımı için birçok zorlukla başa çıkmaya çalışan bu bestecilerin, sanatkar olarak özgür ve özgün olarak yarattığı çalışmaların, Türk müziğinin tanıtımı hususunda daha başarılı olduğu görülmüştür.

Yaygın bir iletişim aracı olarak ortaya çıkan radyo, zaman içinde müzik politikalarında egemen bir konuma sahip olmuştur. Bu araç üzerinden belirli yönlendirmelerin yapıldığı, kitle beğenilerinin değiştirilip farklı bir kültürel ortam yaratılmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu ortam içinde önemli bir aktör olarak müziğin kullanılması durumu, bu dönemde alınan kararlarda kendini göstermiştir.

Türkiye müziğinin, tarihsel derinliğinin nesnel bir açıdan tespit edilemeyişi, teorik açıdan farklı kural ve kavramlar üzerinden tanımlama girişimleri, oluşan müzik kültürünün kökeninde karşıt ideolojik bakış açılarının oluşmasına sebep olmuştur. Müziğin oluşturduğu bu ortamın, zaman zaman belirli söylemler üzerinden siyaset geliştirmek için de kullanıldığı görülmüştür. Müzikle ilgili yapılan değerlendirmeler üzerinden alınan kararların, gelecek yıllarda birçok bakımdan sorunlu popülist kaygıları ön plana çıkardığı ve müziğin niteliğini yönlendirme hadiselerini doğurduğu gözlemlenmiştir.

4.8.1. Türk Halk Müziği

Orta Asya göçebe kültürü içinde önemli bir yere sahip olan müziğin, Türklerin islam dinini benimsemelerinden önceki zamanlarda, inançları doğrultusunda, belirli gelenekler dahilinde kullanıldığı bilinmektedir.

Geleneksel Türk müziğinin en eski şekli, Tunguzların *Şaman*, Altay Türklerinin *Kam*, Yakutların *Oyun*, Oğuzların *Ozan* adını verdiği ve din adamı, büyücü, şâir/müzişyen vasıflarını bir arada temsil eden kişilerin kopuz adlı saz eşliğinden çalıp çığırarak yarattığı ezgilerden ve ezgi türkülerden oluşur (Özarlan, 2016). Orta Asya Türk halklarının müziğinde göçebeliğin kendine özgü çizgilerine rastlanmaktadır. dünyanın her yerinde yaşayan göçebelere özgü bu özellikler onların yaşama tarzlarından amaçlarından kaynaklanmıştır (Reinhard, Reinhard, 2007, 18).

Türklerin Anadolu coğrafyasına geliş yolculuğu içinde kendi müzik kültürleriyle birlikte etkileşimde buldukları farklı halkların müzik kültürlerini de Anadolu'ya taşıdıkları değerlendirilmektedir. Anadolu'da varlık göstermiş olan çeşitli

medeniyetlerin yüzyıllar boyunca geliştirdiği derin kültürel bağların bir yansıması olarak Türk halk müziği, çok çeşitli kaynaklardan beslenen bir müzik türü olarak, kendini oluşturan bileşenlerle birlikte farklı nitelikleri bünyesinde bulundurmaktadır.

“Kökleri Orta Asya göçebe kültüründen beslenen halk müziğimiz özellikle 13. yüzyıldan başlayarak Anadolu’da öteki kültürlerle olan etkileşimi sonucunda kendi orijinalitesini yaratmıştır. Söz konusu dolaylı etkiler arasında, ilk çağın kültür mirasını yansıtan Sümer, Hitit, Yunan ve Roma uygarlıklarının Anadolu toprakları üzerindeki bıraktığı izler de bulunmaktadır” (Say, 2005, 520).

Türkiye’nin halk müziklerinde bütünü kapsayan sesler (perdeler) bulunmaktadır. Ses sistemleri çağları, coğrafyayı ve kavimleri aşır katmanlaşarak günümüze gelmiştir. Bu bakımdan senkretik bir özellik içermektedir (Duygulu, 2018, 33).

Halk müziği, insan yaşamının en saf halinin müziğe aktarımı olarak nitelendirilmektedir. Çok çeşitli temaları içermesi bakımından kırsal hayatın tüm renklerini betimleyen halk şarkı ve ezgileri, kuşaklar arasında bir mesaj olarak dolaşım göstermekte ve bu vazifesiyle kültürel aktarım aracı olarak işlev görmektedir. Türk halk müziğinin, ezgisel yapısıyla ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların genel yapısal özelliği Türk halk müziğinin özgün bir tür olarak incelenmesi, diğeri ise klasik Türk müziği üzerinden geliştirilen teorik yargılarla incelenmesi gerektiğidir.

Halk müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman varolan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış – bestelenmiş - değişimler ve yorulmalarla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir. Bir ulusun özüne özgü ulusal müziği halk müziğidir (Büyükyıldız, 2015).

Halk müziğinin ezgisel yapısıyla ilgili geçmişte birçok çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Genel olarak yapılan bu çalışmalarda, halk müziğinin kendine özgü bir biçimde açıklanması gerekliliğine karşıt olarak Klasik Türk Müziği üzerinden tanımlanması gerekliliği düşünülmektedir.

“Bugüne değin halk müziğinin ses örgüsünü, ezgi akışını ve makamsal yapısını tanımlamaya çalışan pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar genel olarak iki faz üzerinden yürütülmüştür: Bunlardan biri halk müziğinin kendi yapısına bağlı kalınmasını öne çıkarmakta ve diğeri buna karşı, Klasik Türk müziği ile halk müziğinin aynı kökten gelen iki tür olduğunu esas almaktadır” (Duygulu, 2018, 34).

Türk halk müziği köken itibarıyla, insan temelli bir müzik türü olduğundan, teorik altyapı ile ilgili bilgilerin, bu müziği orijinal olarak icra edenler arasında belirli bir anlam ifade etmediği bilinmektedir. Halk müziği, aslının benzer türevlerini içeren bir anlayışla, asırlar boyunca süregelen süreçte gelişen ve değişen bir müzik türü olarak korunumlu yapıya sahiptir. Ezgisel yapıyı oluşturan sesler ve bu seslerin inici ve çıkıcı

ilerleyişi, eksensel değişim gibi durumlar değerlendirildiğinde, Klasik Türk müziğinin makamsal yapısından ayrıştığı söylenebilmektedir.

Geleneksel Klasik Türk Müziği, makamlara dayanan zengin tonal yapısı ve usûlleriyle İstanbul, Bursa, Edirne, Konya, İzmir gibi kentlerin halk müziklerini etkilemiştir. Kentlerden uzaklaştıkça bu etkiler de azalır (İncirci, Kolland, 1982). Makam, köylü halkın hiç tanımadığı bir kavramdır. Bu kavram daha geniş anlamda kullanılmıştır fakat sanat müziğindeki gibi karışık bir içerik taşımaz, tersine yalnızca bir ifade aracıdır. Sanat müziğinde eski, önemli bir bir besteye bakarak hüküm vermek belki risklidir ama yanlış değildir (Reinhard, Reinhard, 2007, 32). Halk müziğindeki ve sanat müziğindeki modlar arasındaki yakın benzerliğe rağmen, mikrotonal perdeler, fonksiyonel tonlar, melodik ilerleme ve basmakalıp ifadeler açısından farklılık göstermektedir (Markoff, 2002). Bir üst kültür ögesiyle karşılaştırma yaparken müziklerin kendine özgü yapısal niteliklerini gözardı etmek, yanlış tespitlerde bulunmayı kaçınılmaz hale getirir (Duygulu, 2018, 29).

“Osmanlı-Türk müziğinde karar, güçlü ve yeden perdesinin işlevi net bir biçimde belirlenmişken halk müziğinde bunlar bambaşka bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır. Halk müziği makamlarında da karar perdesi Osmanlı-Türk müziği geleneğinde olduğu gibi etkili bir çekim gücüne sahiptir. Ancak karar verme, makamın başka perdelerinde de rahatlıkla yapılabilir” (Duygulu, 2018, 29).

Türk halk müziği ezgilerinin bahsedilen farklı yapısal özelliklerinden dolayı, yeni bir ifade üzerinden müziği tanımlama ihtiyacı doğmuştur. Bu tanımlamanın temellendirilmesinde folklor ve edebiyatın incelediği alanlardaki terimlerden ve isimlerden esinlenildiği görülmektedir. Türk halk müziğinin makamsal yapısına karşılık olarak *Ayak* terimi kullanılmış, bu terimle birlikte farklı türler ise halk edebiyatından isimlerle kavramsallaştırılmıştır.

Modların isimleri, ünlü aşıkların, Horosan’dan gezgin dervişlerin ve bağlama düzenlerinin isimlerinden, *Misket* ve *Müstezat* gibi bölgesel ezgi türlerinden türemiştir (Markoff, 2002).

1950’li yıllarda ilk olarak Sarısözen’in dile getirdiği *Ayak* kavramının daha sonrasında kendi öğrencileri tarafından da kullanılarak geliştirildiği görülmektedir¹⁴¹. Ancak *Ayak* kavramının tam olarak türkülerin ses çizgisini yansıtmadığı, makamsal açıdan birkaç makama denk düştüğü doğrultusunda değerlendirmeler bulunmaktadır.

“Geleneksel Türk halk müziğinde bir ayağın, geleneksel Türk sanat müziğinde birbirinden farklı birçok makama karşılık gösterilmiş olması kabul edilir bir durum değildir. Örneğin; müstezat

¹⁴¹ *Ayak* teriminin anlamını detaylı bir şekilde açıklaması bakımından, bkz. Duygulu, 2014.

ayağı deyip, birbirinden içerik ve değişik işleniş özelliği gösteren on iki tane makama karşılık gösterilmesindeki gibi, bir ayak birden çok makamı karşılamamalıdır” (Pelikoğlu, 2012, 52).

Halk müziğinin yapısal özellikleri saptanırken, bu müziğin kendine özgü içsel dinamikleri üzerinden yapılan değerlendirmelerin daha doğru olacağı belirtilmektedir. Halk müziği içinde kullanılan seslerin, eski Anadolu medeniyetleri ile bağı üzerine çeşitli görüşlerin ortaya atıldığı görülmektedir. Bu görüşlerden biri de, Antik Yunan modları ile makamlar arasındaki köken ilişkisi üzerinedir.

“Birçok bakımdan, Türk makamları Yunan modlarından daha karmaşıktır. Birincisi, makamlar, içlerinde bulundurdukları komalı sesler nedeniyle bir oktavda on iki kromatik derece barındıran Batı müziğinin ses sistemini aşmaktadır; ve ikincisi, bu ses sistemlerindeki farklar nedeniyle Türk ve tampere olan Batı beşli çemberleri uyuşmamaktadır” (Giray, 2002, 11).

“En az iki bin beş yüz yıl öncesine ait bir dönemde olduğu bilinen Yunan modlarıyla makam müziğinin aynı kökten beslendiği görüşü, müzikolojinin en fazla rağbet ettiği görüştür. Makam geleneğinin etnik kimliklerle ilişkisine vurgu yapan fikri hareket, yine Avrupa menşe’li olarak karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles, Pisagor, Zarlino gibi filozoflar, Antik Yunan medeniyetinin etkin olduğu sahadaki ve hatta daha sonraki zamanlarda uzak medeniyetlerdeki müzik kültürü ve sistemlerini de inceleyerek bir sistem oluşturmuşlardır” (Duygulu, 2018, 19).

“Müzikolog ve folklorist Mahmut Ragıp Gazimihal gibi ilk araştırmacılar, Türk Halk müziğinin modal özelliklerini sanat müziğinde kullanılanlarla karşılaştırarak açıklamaya çalışmıştır. Gazimihal, yoğun alan araştırmalarına dayanan büyük bir çalışmada, halk müziğinde en sık kullanılan dizilerin klasik modlara (makam) Hüseyin, Tahir ve Uşşak’a benzediğini gözlemlemiştir” (Markoff, 2002).

Perde düzeninin yanı sıra, notasyon konusunda kanıksanır hale gelen, rakamla komaların gösterilmesi durumu da, Türk Halk müziğine özgü bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk müziğinin mikrotonal perde sistemi yapısına göre geliştirilen bu rakamsal notasyon biçimi, zaman içinde teorik altyapının malzemelerinden biri olarak kabul görmüştür. Ayrıca halk müziğinin ana çalgısı olarak nitelendirilen Bağlama üzerinden yapılan değerlendirmelerde, geçmişte yöreden yöreye göre değişen farklı bağlama düzenlerinin, süreç içinde yapılan yayınlarla birlikte standart hale geldiği saptanmıştır.

Yıllar içinde halk müziği derlemelerinde toplanan yöresel müzikler notaya alınmış, her notasyon yeni bir sorunu beraberinde getirmiştir. 1900’lerin başlarında yapılan notasyonlarda Sâdi Yâver Ataman ve Ferruh Arsunar gibi folklorcular, küçük ses birimlerini yazmıyorlar ama uygulamalarında kullanıyorlardı (Duygulu, 2018, 44-45).

“Anadolu’da geçmiş dönemlerde bağlama perdelerinin nasıl bir ölçme yöntemi ile bağlanmakta olduğu konusunda belgelere dayanan bilgilere bugüne kadar ulaşılammıştır. 1940’lı yıllarda Ankara ve İstanbul radyolarında başlayan THM yayınları, her bölgenin halk havalarını içeren bir dağarcık oluşturmaya yönelmiş ve dağarcık genişledikçe çeşitli bölgelerin müziklerinin gerektirdiği perdelere zamanla bu topluluklarda bağlanır olmuş ve sabitlemiştir” (Özbek ve diğ., 1989).

Bu konuda yapılan ilk çalışmanın, Muzaffer Sarısözen tarafından yapıldığı bilinmektedir. Böylelikle mikro sesler üzerinden, hangi sesin kullanıldığı, iki ses

arasındaki uzaklığın değerlendirilmesi sonucunda elde edilen sembol ve rakamlarla belirtilmesi sağlanmıştır.

“Sarisözen’in *Yurttan Sesler* adlı kitabı ile başlayan, *Türk Halk Müziği Usülleri* adlı kitabıyla devam eden notasyonda komalı sesleri yazma anlayışı TRT repertuarındaki binlerce ezgileri de uygulanmıştır. Aslında TRT’deki ezgilerden önemli bir kısmının orijinal elyazması notalarında bu değiştirme işaretleri yoktur. Daha sonraki dönemde öğrencileri Ahmet Yamacı, Nida Tüfekçi, Mustafa Hoşsu, Yücel Paşmakçı gibi müzisyenler, hocalarının yazdığı notalardaki değiştirme işaretlerinin üzerine bazı rakamlar koyarak “yeni sistemi” geniş bir repertuvara uyarlamışlardır” (Duygulu, 2018, 46-47).

“Batı sisteminin eşit tamperli sınırlarının dışına çıkan mikrotonal sesler (koma sesler) veya perdeler, iki virgül bemol veya diyez, üç virgül bemol veya diyez vb. gösteren bemol ve diyez işaretlerin üzerine yerleştirilen 2, 3 ve bazen 4 rakamlarıyla tanımlanır. Bu uygulama, Sarisözen tarafından radikal müzikolog ve teorisyen Kemal İlerici’den, derleme kayıtlarını kopyalarken mikrotonal perdeleri açıklamak için ödünç alınmıştır” (Markoff, 2002).



Şekil 255: Sarisözen ve Yurttan Sesler Korosu

Şenel, Süleyman. 2009. “Muzaffer SARISÖZEN”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sarisozen-muzaffer> [20.10.2020]

Halk müziği derleme çalışmaları kayıtları incelendiğinde, bazı icracıların aynı ezgiyi ikinci sözleriyle okurken farklı bir tona geçiş yaptıkları, ezgi içindeki bazı sesleri söz ilişkisinden dolayı uzattıkları gibi çeşitli durumlarla karşılaşılabilir. Her türlü sesin notaya aktarmaya çalışılması objektif değerlendirme yapabilmek açısından bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir. Türk halk müziği ezgileri derleyen Bartók’un, mikrotonal sesleri, tam olarak belirten herhangi bir özel işaret kullanmadığı görülmektedir. Bartók, koma sesler için yukarı ve aşağı yönlü ok işaretini kullanmış, çarpma ve süsleme notaları kullanarak ses geçişlerini ifade etmiştir.

“Bartók, aynı ezgileri konu alan kitabı *Turkish Folk Music from Asia Minor* kitabında makamları, ne referans olarak kullanmış, ne de onlardan söz etmiştir. Bu eserinde Bartók, Saygun’un sözünü ettiği aynı ezgileri incelemiş olmasına rağmen, yaptığı karşılaştırmalarda Yunan modlarını referans ya da şablon olarak kullanmıştır. Türk müziğindeki komalı sesleri ise oklarla ifade etmiştir” (Giray, 2002, 20).

Ya. Nenni*

p=300

1. In-ce-lek-ten e-le-di-gim,
 (1.) Be--ben oy yoy oy yoy,
 Kum top-ra-ğa be-le-di-gim,
 (2.) Ya-n-nen--ni, nen--ni, nen--ni, nen--

2. E--ni fak-dan di-le-di-gim,
 Nev-lâ-m sa-ña bir can-rit-sin,
 (3.) Ya-n-nen--ni, nen--ni, nen--ni, nen--

3. st. = 2. ma:

M. F. 3156 a3, Anıl (Nadîrî), Ahmed Tonun (12), 20. II. 1956.

Şekil 256: Bartók Notasyonu Örneği Nenni (Bartók, 2017, 77).

Türk halk müziğinde çokça tartışılan bir durum olarak pentatonik yapı arayışı, özellikle Bartók ziyareti sonrasındaki dönem içinde görülen bir eğilim olarak kendini göstermektedir. Tarihsel köken üzerinden yapılan bu tez üzerine çeşitli değerlendirmeler bulunmaktadır.

Özellikle Avrupalılar başka kültürlerdeki benzeri durumlara da dayanarak, Türklerin müziğinin köklerini büyük ölçüde birincil akorlu Asya müziğine bağlarlar (Reinhard, Reinhard, 2007, 17). Türk Halk Müziği, yerel performans stillerinin geliştiği Doğu ve Batı ses sistemlerinin birleşimini temsil etmektedir. Pentatonik ve modal diziler sıklıkla kullanılır ve Batı Avrupa'nın Majör ve minör dizileri nispeten ender görülür (Nash, 1973, 44).

Türk müziğinin ezgi yapısıyla ilgili olarak tarihsel geçmiş üzerinden geliştirilen çıkarımlar doğrultusunda, Bartók'un da fikrinsel olarak belirttiği Orta Asya bağlantılarıyla ilgili Macar etnomüzikolog János Sipos birçok çalışma yapmıştır¹⁴².

¹⁴² Sipos'un geniş bir alanı kapsayan çalışmaları Türkçe de dahil olmak üzere çeşitli dillerde yayınlanmıştır. Araştırmacının yapmış olduğu çalışmaları içermesi bakımından, bkz. "János Sipos'un

Sipos, Türk müziğinin karakteristik özellikleriyle ve ezgi yapısında kullanılan aralıklarla ilgili çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur.

Türk ezgilerinin pusulası, bazı Güney Türk uzun hava ezgileri hariç, yedi notayı geçmez. Genel olarak tutulan bir görüşün aksine, artırılmış ikili diziler nadirdir ve artırılmış aralık genellikle 2 ve 3 derece arasındadır, bazen gerçek bir artıştan sadece dar bir aralığa düşer (Sipos, 2016). Türk ezgilerinin diğer bir karakteristiği de yanaşık perde kullanmalarıdır. Tarafımdan incelenmiş olan ezgi kesitleri içinde en çok birli, ikili ve daha seyrek olarak üçlü aralık bulunmaktadır (Sipos, 2018).

Türk halk müziği, form olarak “Uzun Hava” ve “Kırık Hava” olmak üzere iki farklı tür üzerinden incelenmektedir. Bu ayrışım, düzenli veya düzensiz metrik değerleri içermesi bakımından Halk müziği eserlerini sınıflandırmaktadır.

Türk halk müziği bugün, halk repertuarını ritmik özelliklere göre iki geniş kategoriye ayıran Fransız eğitimli Mahmut Ragıp Gazimihal ve Muzaffer Sansözzen gibi ilk araştırmacılar tarafından kurulan bir geleneğe göre sınıflandırılmıştır (Markoff, 2002).

“Anadolu’nun halk müziği bugün ritmik olarak birbirine karşı iki büyük stildedir. Bunlar ritmik olarak serbest ve bağlı stillerdir. Balkan müzik kültürlerini de inceleyen Bartók, bu ritmik olarak serbest, melodik olarak gezinen tiz ve dar alanlı ezgileri *parlando* ve *tempo giusto* gibi temel kavramlarla karakterize etmeyi denemiştir” (Reinhard, Reinhard, 2007, 20).

“Türk halk müziği formları uzun havalar ve kırık havaları olmak üzere iki ana bölümde incelenir: 1- Uzun Havalar: Sözün gereğine, söyleyenin isteğine göre biçimlenen, serbest tartılar ile ölçülenen yapıtlardır. Uzun havalar her ne kadar üretim ve ölçüsünden serbest bir yapıya dayansalar da egemen ezgi belli bir dizi içindedir ve Ezgi’nin bu dizi içindeki seyri belirli kurallara bağlıdır bunlar yöresel özelliklerini yansıtan bir ağız (üslup veya tavır) ile çalınıp söylenirler.

2- Kırık Havalar: türküler ve oyun havaları gibi ölçüsü ve ritmi belirli yapıtlara kırık hava denir türkülerde 7, 8 veya on birliği hece ölçüsü kalıpları kullanılır ezgilerinde basit biçimler tartı olarakta küçük usuller kullanılır” (İncirci, Kolland, 1982).

Türk halk müziğini zengin kılan en önemli özelliği üslup ya da tavır özelliğidir. Türkünün sesleri kadar onun söyleyiş biçimini belirleyen bu özellikler de önemli rol oynamaktadır. İşte bu özellikler yöre yöre değişen karakteristik özellikleri belirler. Bazı ezgi ve üslupların çok kesin bir şekilde belli yörelere ait oldukları anlaşılmıştır (Sarı, 2016). Ağız “lehçe” terimi, halk ezgilerinin belirli bölgesel karakterini ve ağırlıklı olarak bölgesel vokal stillerini ifade eder. Kentsel profesyonel müzisyenler, farklı Anadolu ezgilerinin temel üslup kurallarını somutlaştıran farklı bölgesel melodik ve ritmik cümleleri, süslemeyi, aralıkları ve enstrümantal teknikleri belirtmek için tavır ve ağız terimlerini kullanırlar (Markoff, 2002).

Türk Dünyası Halk Müziği Arşivi” isimli internet sitesi: http://zti.hu/sipos_gyujtesek/index_TR.asp [30.11.2020]

Türk halk müziğinde bir diğer sınıflandırma da, türküler üzerinden yapılmaktadır. Genel ifadeyle sözlü halk şarkı geleneğini temsil eden türküler, içeriğine ve konusuna göre sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Türküler bu anlamda toplumsal hafızayı da aktaran bir araç olarak, farklı konuların jenerasyonlar arasındaki iletişimini sağlamaktadır.

“Türküler; sevgi, ölüm, ayrılık, gurbet, kahramanlık, doğal afetler, aşiret kavgaları ve benzeri sosyal olaylar karşısında halkın duygularını şiirleri dökerek ezgilendirmesi şeklinde oluşmuştur. Bunlar, genellikle kırsal kesimde bulunan türkü yakıcıları, halk ozanları tarafından yakılmaktadır. Bu türküler daha sonra dilden dile dolaşarak zamanla halkın içinde değişik bir şekil kazanır ve çoğunlukla yaratıcısı unutulur halkın malı olur, anonimleşir” (Kültür Bakanlığı, 1992).

“Genel edebiyat türü içinde bir nazım türü olarak türkü, ölçülü (vezinli), uyaklı (kafiyeli) dizilerle yani mısralarla oluşturulur. Önceleri kişi yaratmaları olarak ortaya çıkan türküler duygu ve düşünce yönünden halkı ilgilendiriyorsa kulaktan kulağa yayılmaya başlar ve bir süre sonra ilk yaratıcısı unutulur, halkın ortak malı haline gelir” (Büyükyıldız, 2015).

İletişim aracı olarak Türkülerin etkileşim dahilinde sözlü aktarım geleneği oluşturarak kültürel anlamda farklı alanlardaki birçok ögenin muhafaza edilmesini sağladığı değerlendirilmektedir. Farklı olaylar veya durumlar sonrasında oluşan bu metinlerin zaman ve mekan ilişkisi dahilinde bölgeler arasındaki kültürel farklılıkları da yansıttığı görülebilmektedir.

“Türküler, geçmişten günümüze toplumsal işlevlerini koruyan sanatsal bir ifade aracıdır. Türkülerin temel işlevi kültürün kuşaktan kuşağa taşımaktır. Halk türküleri aynı zamanda kültürün zengin bir kaynağıdır ve içeriğinde büyük bir bilgi birikimi taşır. Bu yönüyle türküler kültür tarihinin önemli bir bilgi kaynağıdır” (Mirzaoğlu, 2019, 35-36).

Türküler genellikle bir olay ya da bir duygulanma sonrası doğarlar. Bu olay, gerçek bir olay olabileceği gibi, silya duyulan bir özlem duygusu da olabilir. Beşikten mezara kadar her türlü günlük yaşantı olayları türkü yakılmasına yol açabilir (Büyükyıldız, 2015).

“Köy ve kent yaşamının birbirinden ayrı koşulları, buralarda oluşan halk müziklerine de yansımıştır. Bu ayrımlık kendini; a-Türkülerin işledikleri konularda, b-Türkülerin tonal-modal yapısında gösterir. Kentlerle, köylerin gelenek, eğlence ve iş yaşamları aynı değildir. Örneğin; kentlerin lonca hayatını yansıtan “Demirciler Demiri Nasıl Döverler” türküsü, köyde ordaki yaşamı yansıtan “Arpa Ektim Biçemedim” olarak ortaya çıkmıştır” (İncirci, Kolland, 1982).

“Sözlü ezgiler, THM Repertuarında yer alır ve Türkü olarak bilinirler. Fakat THM’deki formlar ve yöresel tavır özellikleri itibariyle farklı adlar almaktadır. Deyiş, Zeybek, Halay, Semah, Karşılama, Bengi-Mengi, Sağma-Zahma, Kol Havaları, Maya vb. Sözsüz ezgiler THM Oyun Havaları Repertuarı’nda “Bar, Zeybek, Oyun Havası, Halay, Bengi, Güvende, vb.,” adlarla yer almaktadır” (Eke, 2016).



Şekil 257: Silifke’de Keman, Klarinet ve Koltuk Davulu’ndan oluşan halk Müziği İcrası, 1956 (Reinhard ve Reinhard, 2007).

Türk halk müziğindeki ritimler için Klasik Türk Müziğinde olduğu gibi farklı isimler kullanılmamaktadır. Ritmik yapı farklılığının en belirgin olarak gözlemlendiği halk oyunlarında, farklı ritmik özellikler bulunmakta ve bölgeye göre bu değişim kendini göstermektedir. Kullanılan metrik yapıya göre Türk halk müziği, çok zengin bir müzik olarak yöreden yöreye değişen ritmik karakterdeki halk oyunlarını içinde barındırmaktadır. Örneğin Artvin’in *Uzundere*, Elazığ’ın *Delilo* ve Eskişehir’in *Kervan* isimli halk oyunlarında 2/4’lük, Zeybek ve Horon gibi oyunlarda ise aksak metrik yapılar kullanılmaktadır. Orta ve Güney Doğu Anadolu bölgesinin en yaygın halk oyunu olan *Halay*’da ise, çok çeşitli ölçüler kullanılsa da halk oyunlarının tümünde olduğu gibi ritmik olarak özgün belirli özellikleri yansıttığı görülmektedir.

Türk halk müziği yöresel halk oyunlarının karakterine göre şu şekilde ayrılabilir: Karadeniz *Horon*, Kuzeydoğu *Bar*, Toroslar *Şaman*, Batı Anadolu *Zeybek*, Orta – Güney - Güneydoğu Anadolu *Halay*, Trakya *Hora* gibi (İncirci, Kolland, 1982).

4.8.2. Karakteristik Özellikler

Türk Halk Müziği karakteristik özelliklerinin en belirgin yapısal örnekleri, belirlenen halk müziği eserleri dinlenerek değerlendirilmiştir. Türk halk müziği karakteristik özellikleri, *Uzun Hava* ve *Kırık Hava*¹⁴³ sınıflandırılması üzerinden belirli ezgisel ve ritimsel yapıların göz önünde bulundurulmasıyla belirlenmiştir.

¹⁴³ Her ne kadar bu kullanım birçok araştırmacı tarafından eleştirilmekteyse de, iletişimsel açıdan işlevselliği ve yaygın kullanımından ötürü metinde korunmuştur.

Halk müziğinin karakteristik özellikleri genel olarak değerlendirildiğinde, mikrotonal sesler haricinde, ezgisel ve ritmik bakımdan birçok farklı özellik içermesiyle diğer halk müziklerinden ayrıştığı görülmektedir. Bu ayrışımın sebebi, farklı kültürel etkileşimlerin odağındaki bir coğrafya olan Anadolu müziğinin çok farklı bileşenleri bir araya getirmesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Türkiye, halk müziği açısından dünyada eşi az bulunur bir zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri her boy ve aşiretin kendine has zengin müzikal unsurları, uygarlıkların beşiği olmuş Anadolu'daki kültürel birikimlerle etkileşime girerek yeni müzikal sentezlerle daha da zenginleşmiştir (Büyükyıldız, 2015).

Türk halk müziği, tarih boyunca bölgedeki diğer halkların müzikleriyle etkileşim içinde olan bir müzik türü olarak, birçok farklı halk müziğinin karakteristik özelliklerini göstermektedir. Bazı halk şarkılarının aynı ezgilerle fakat farklı sözlerle¹⁴⁴, veya tam tersi olacak şekilde farklı ezgilerle fakat aynı sözlerle söylendiği görülmektedir. Bu bakımdan bölge veya ülke çapında göze çarpan bu farklılık, komşu devletlerin halk müziklerinde de ezgisel olarak kendini göstermektedir. Örneğin *Sarı Gelin* isimli halk şarkısı, Doğu Anadolu Bölgesi'nde bilinen yaygın bir şarkı olarak o bölgedeki diğer komşu devletlerin halk müziklerinde de görülmektedir. Aynı durum halk müziği çalgıları açısından da geçerlidir.

Karakteristik özelliklerin değerlendirilmesi hususunda, Türkiye'nin yedi coğrafi bölgesinde farklı nitelikteki eserlerin varlığının yanı sıra, birbirinden ayrı coğrafyalardaki halk müziği eserlerinde gözlemlenebilen benzer yapıların da varlığı dikkat çekici olmuştur. Aynı bölge içinde farklı karakter ve yapıda halk ezgileri bulunduğundan, karakteristik özelliklerin saptanmasında eserler üzerinden genel bir değerlendirme yapılması uygun görülmüştür. Örneğin Karadeniz Bölgesi'nin geneli düşünüldüğünde, bu bölgenin farklı bölümlerinde nitelik bakımından birbirinden ayrılan halk müziği eserleri gözlemlenebilmektedir.

¹⁴⁴ Bu durum *Çatal* olarak isimlendirilmiştir. Bu terim ezginin usulünün belirtilmesi, ayrıntılarının tanıtılması için de kullanılabilir. Bu terimin detaylı anlamı için, bkz. Duygulu, 2014.



Şekil 259: Men Gülümü Deste Bağlaram Ezgi Örneği

Ezgi çizgisinin, eksen sesin yakınındaki seslerden oluştuğu halk ezgileri Türk halk müziğinde sıkça görülmektedir. Bu tip ezgilere, *Esmere Söyle Söylesin*¹⁴⁹ isimli türkü örnek olarak verilebilmektedir. Aynı türkü, halk müziğinde görülen beş sestem oluşan halk ezgilerine de örnek teşkil etmektedir.



Şekil 260: Esmere Söyle Söylesin Ezgi Örneği

Türk halk müziği ezgilerindeki motifler içinde hakim ses olarak nitelendirilebilecek sesin ve ona yakın seslerin kullanımından kaynaklı bir ses çizgisinin oluştuğu görülmektedir. Özellikle uzun havalarda görülen bir özellik olarak, cümle içindeki ses çizgisinin, tiz seslerde eksen ses ve yakınındakilerle birlikte süslenmesi veya geçki yapılarak uzun süre duyurulması durumu, halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu duruma örnek olarak, kırık havalardan *Keklik Gibi Kanadımı Süzmedim*¹⁵⁰ ve uzun havalardan *Mehrali Bey* isimli türkü örnek gösterilebilmektedir.



Şekil 261: Keklik Gibi Kanadımı Süzmedim Ezgi Örneği



Şekil 262: Mehrali Bey Ezgi Örneği

Uzun havalarda kullanılan bazı geçkilerin de, halk müziğinin karakteristik özelliğini ortaya koyduğu değerlendirilebilmektedir. Belirli bir metrik değer kullanılmadığı bu

¹⁴⁹ 1978 yılında Yaşar Doruk tarafından Van'ın Erciş ilçesinden derlenmiştir.

¹⁵⁰ Muzaffer Sarısözen tarafından Erzincan'da derlenmiştir.



Şekil 265: İndim Dereye Durdum Ezgi Örneği

Eksen sesin yanındaki ikinci sesin, eksen ses olarak cümle sonlarında kullanılması durumu halk müziğinde görülen karakteristik özelliklerden biridir. Çok kıtalı sözlerin bulunduğu bu tip türkülere *Gelin Ağlar Yaşın Yaşın*¹⁵² isimli türkü örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu şekilde sürekli tekrar edilen ezginin, cümle sonunda eksen sesin duyurulmamasından kaynaklı olarak sürekli devam edeceği hissi yaratılmaktadır.



Şekil 266: Gelin Ağlar Yaşın Yaşın Ezgi Örneği

Türk halk müziğinde görülen karakteristik özelliklerden bir diğeri de, eksen sese varışta ikinci derecedeki sesin uzatıldığı veya bu sesin etkisinin devam ettirildiği ezgilerdir. Bu tip ezgilere, *Salınarak Çıktı Ceren Elinden*¹⁵³ isimli türkünün son ölçüsündeki yapı örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 267: Salınarak Çıktı Ceren Elinden Ezgi Örneği

Dizinin çıkıcı olarak duyurulduğu ezgiler, halk müziğinin sözsüz kısımlarının karakteristik özelliklerinden biridir. Bu duruma örnek olarak *Somalı Zeybeği*¹⁵⁴ verilebilmektedir. Ezgide bazı seslerin çıkıcı konumda tizleştiği, inici konumda ise tekrar doğal hallerine geri döndükleri görülmektedir. Ayrıca bu ezgi örneği, halk

¹⁵² 1988 yılında Salih Turhan tarafından Elazığ'da derlenmiştir.

¹⁵³ 1989 yılında Savaş Ekici tarafından Gaziantep'in Nizip ilçesinin Kefrik köyünde derlenmiştir.

¹⁵⁴ Manisa yöresine ait olup Ahmet Yamacı tarafından derlenmiştir.

müziği ezgilerindeki bir diğer karakteristik özellik olan, çıkıcı veya inici yönlü sekvens hareketine örnek olarak gösterilebilmektedir.



Şekil 268: *Somalı Zeybeği Ezgi Örneği*

Teke yöresinde görülen bir özellik olarak, ezginin başlangıcında ses aralığı bakımından oktava yakın derecede tize çıkan ezgiler halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu özelliğe *Penceresi Damaklı*¹⁵⁵ isimli türkü örnek olarak verilebilmektedir. Genel olarak Ege Bölgesi'ndeki türkülerde tiz seslerde başlayan veya bu seslere çıkan ezgilerin, aşağı yönlü olarak eksen sese yöneldiği görülmektedir.



Şekil 269: *Penceresi Damaklı Ezgi Örneği*

Farklı coğrafyaların halk müziklerinde de görülebilen bir karakteristik özellik olarak aynı müzik cümlesinin tekrarlandığı ezgiler, Türk halk müziğinde de görülebilmektedir. Bu duruma örnek olarak *Al Papağ Oğlan*¹⁵⁶ isimli türküde görüldüğü üzere, üç motiften oluşan bir cümle sürekli farklı sözlerle tekrarlanmaktadır.



Şekil 270: *Al Papağ Oğlan Ezgi Örneği*

¹⁵⁵ 1986 yılında Murat Karabulut tarafından Balıkesir'in Sındırgı ilçesinin Mumcu Köyünde derlenmiştir.

¹⁵⁶ 1978 yılında Yaşar Doruk tarafından Van'ın Erciş ilçesinde derlenmiştir.



Şekil 273: Çarşamba Dedikleri Ezgi Örneği

Türk halk müziğinin usul bakımından önemli bir karakteristiği de aksak usullü metrik yapılarıdır. Üçlemenin bulunduğu yere bağlı olarak çeşitli metrik değerlerde farklı ritmik yapıların oluştuğu görülebilmektedir. 9/8'lik ölçü içinde üçlemenin başta olduğu *Bozyaka Güzelleri* isimli türkü bu duruma örnek olarak verilebilmektedir. Bu örnekte ayrıca halk çalgıları icrasındaki karakteristik süsleme biçimi de, 32'lik notalarda görülmektedir.



Şekil 274: Bozyaka Güzelleri Ezgi Örneği

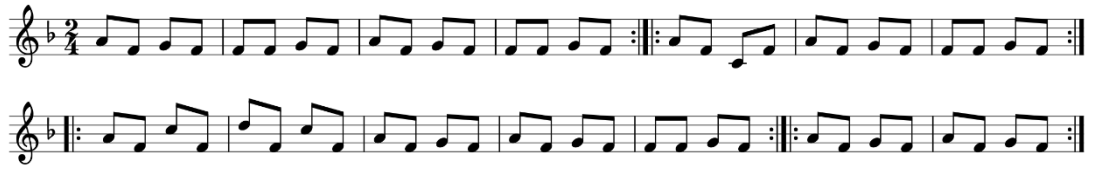
Drone olarak nitelendirilen sesle kendine eşlik eden çalgılara Türk halk müziğinde de rastlanılmaktadır. Doğu Karadeniz bölgesinde *Tulum* çalgısına benzer olarak Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde kullanılan *Zambır* çalgısı da bu nitelikte ses üreten ve eksen sesi sürekli duyuran çalgılardan biridir. *Zambır* çalgısının çaldığı bir eser olarak *Koyser*¹⁵⁹ isimli çift sesli türkü ezgisi bu duruma örnek gösterilebilir.

¹⁵⁹ 1983 yılında İsmet Doğan Sabri Uysal ve Ahmet Çakır tarafından Hatay'da derlenmiştir.



Şekil 275: Koyser Ezgi Örneği

Farklı coğrafyaların halk müziklerinde, özellikle de halk dansları ezgilerinde görülen bir özellik olarak, sekizlik notaların ardıl olarak kullanılması durumuna, Türk halk müziğinde de rastlanılmaktadır. Bu tip ezgilere *Kervan* isimli halk oyunu örnek olarak verilebilmektedir.



Şekil 276: Kervan Ezgi Örneği

Halk müziğinde ana usuller olarak belirtilen metrik formlar; iki, üç ve dört zamanlı ölçüler ile birlikte bunların üçleme içeren halleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimdeki metrik değerlerden oluşan halk ezgilerine genel olarak tüm Türkiye’de rastlanılmaktadır.

Türk Halk Müziği’nin ölçülendirilmesinde çeşitli yazarlara göre farklı değerlendirmeler bulunmaktaysa da, Muzaffer Sarısözen’e göre, Türk Halk Müziği ürünleri 1. “Ana usuller ve üçerli şekilleri” 2. “birleşik usuller” 3. “karma usuller” olarak ölçülendirilir (Büyükyıldız, 2015).

Diğer usuller değerlendirildiğinde ise, bazı metrik formlara başka bölgelerde de rastlanıldığı, bazılarının ise bölge müziğinin tempo bakımından karakteristiğini belirlediği görülmektedir¹⁶⁰. Örneğin Doğu Karadeniz bölgesinde kullanılan 5/8, 7/8 ve 7/16 gibi ölçüler halk müziğinin karakteristik özelliğini belirleyen unsurlardan biridir. Öte yandan Giresun’da görülen 9/8’lik metrik form bu durumdan farklıdır.

¹⁶⁰ Bu konuda farklı görüşleri de içermesi ve bölgesel olarak usulleri değerlendirmesi bakımından, bkz. Büyükyıldız, 2015.

Doğu Anadolu bölgesinin doğusunda görülen 6/8 ve 12/8'lik gibi metrik değerler Artvin yöresinin halk ezgilerinde de görülebilmektedir. Ege bölgesindeki 9 zamanlı Zeybek ezgileri, Kırka Zeybeği örneğinde olduğu gibi Eskişehir yöresinde de görülebilmektedir. Bu bakımdan metrik formlar üzerinden yapılan değerlendirmelerde de bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşılması gerekmektedir.

Türk halk müziğinde özellikle aksak usullerin görüldüğü bölgelerde, kendine özgü ritmik yapılarda birçok ezgiye rastlanmaktadır. Bu özgünlüğün o yöreye ait belirli bir karakteristiğin oluşmasını sağladığı görülmektedir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde metrik olarak usullerin de belirli bir karakteristik etki yarattığı ve bu bağlamda farklı biçimlerde ritmik yapılar oluşturduğu gözlemlenmektedir.

4.8.3. Ahmed Adnan Saygun

Türk müzik tarihinin en önemli bestecilerinden biri olarak, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik politikalarının geliştirilmesine katkı sağlamış olan Ahmed Adnan Saygun, 1907 yılında İzmir'de doğmuştur. Saygun, müzikle ilgili çok çeşitli alanlarda yapmış olduğu çalışmalarla birlikte, üretken bir besteci olarak ön plana çıkmış, etnomüzikoloji alanının öncülerinden biri olmuş ve folklor çalışmalarının cemiyetleşmesi konusunda da pek çok girişimin içinde yer almıştır.

“Bir öğretmen çocuğu olarak 7 Eylül 1907'de İzmir'de dünyaya gelen Saygun, çoksesli müziğin öncüsü, etnomüzikolog ve öğretmen olarak Türk müzik yaşamının temel taşlarından biridir. Kırk yıl, aralıksız ve aynı üretkenlikle her çeşit müzik biçimine örnek vermiştir. Ayrıca folklor ve etnomüzikoloji alanında müzikbilimsel araştırmaları, Béla Bartók'la birlikte yazdığı *Folk Music Research in Turkey* adlı bir kitabı da bulunmaktadır” (İlyasoğlu, 2009, 302).

Saygun, İzmir'de bulunduğu süre içinde kendini geliştirmek için çeşitli müzik eğitimcilerinden ders almış, kendi kendine müzikle ilgili kitapları edinip onları analiz ederek bilgi edinmeye çalışmıştır. Bu dönemde kültürel anlamda zengin bir ortam sağlayan İzmir müzik hayatı içinde çeşitli etkinliklerde görev alarak kendini müzisyenlik alanında da geliştirmeye çalıştığı bilinmektedir¹⁶¹.

“İzmir gündelik yaşam, eğitim, öğretim ve kültür alanında Osmanlı'nın başkenti İstanbul'dan çok ileridedir. İzmir'de düzenli orkestra konserleri, operalar, operetler birbirini izlemiştir. Örneğin, sinemaya da uyarlanan Puccini'nin “Madam Butterfly” operası ilk gösteriminin yapıldığı Milano'dan bir yıl sonra İzmir'de sahnelenmiştir. Birçok ünlü etkinlik Avrupa'da ilkini yaşadıkten sonra İzmir'de boy göstermiştir” (Öztürk, 2007).

İlk müzik dersine İttihat ve Terakki okulunda İsmail Zühdü'nün kurduğu korada başlamış, 13 yaşında Rossati'den piyano dersleri almış ve daha sonra Macar Tefvik

¹⁶¹ Saygun'un hayatını, evreler halinde ve geniş kapsamlı bir şekilde incelemesi bakımından, bkz. Aracı, 1999.

Bey'in öğrencisi olmuştur. Okulu bitirince Hüseyin Saadettin Bey'den armoni dersleri almış ve Fransızca kitaplarla kendini yetiştirmiştir (Aktüze, 2007, 1984). Liseden mezun olduktan sonra Saygun, yeni kurulan Türk devletinin müzik öğretmeni olmuş ve iki yıl boyunca ilkokullarda müzik öğrettikten sonra İzmir Lisesi'nin müzik öğretmeni olarak atanmıştır (Hongur, 2016).

Cumhuriyet'in atılımlarından biri olan, yurtdışına öğrenci gönderme politikası kapsamınca Saygun, eğitim almak üzere Paris'e gönderilmiştir. Charles Bordes, Alexandre Guilmant ve ünlü besteci Vincent d'Indy'nin kurmuş olduğu *Schola Cantorum de Paris* isimli müzik akademisinde eğitim alan Saygun, burada farklı alanlardan uzman birçok müzik insanıyla çalışma imkanı bulmuştur.

1928'de devlet sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. Vincent d'Indy'den kompozisyon, Eugène Borrel'den füg ve kompozisyon, Madame E. Borrel'den armoni ve kontrpuan, Paul le Flem'den kontrpuan, Amédée Gastouè'den Gregoryen şarkı ve Edouard Souberbielle'den org dersleri almıştır (Aktüze, 2007, 1984). Paris'te üç yıl okumuş ve burada Avrupa müziğinin geç Romantik dönemi ve Fransız izlenimciliği ile tanışmıştır (Hongur, 2016). Saygun, bu okulda özellikle Borrel'ler ile yakın bir dostluk kurdu, ortak noktaları Eugène Borrel'in çocukluğu Türkiye'de geçmesidir. Saygun Paris'te yalnız müzikle ilgilenmekle kalmamış, bu kültür merkezinin tüm sanat dallarındaki aktivitelerinden de istifade etmiştir (Giray, 2002, 3).

Türkiye'ye döndükten sonra müzik alanında yapılan birçok çalışmaya dahil olan Saygun, dönem içinde ön plana çıkan müzik insanlarından biri olmuştur. Eğitimciliğinin yanısıra besteci olarak da çalışmış, orkestra ve koro şefliği de dahil olmak üzere müzikle ilgili çeşitli alanlarda çalışmalar yapmıştır. İstanbul'da çalışmaya başlamasıyla birlikte, halk müziğiyle ilgili araştırma ve incelemeler yapmaya başladığı görülmektedir. Saygun'un 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'yi ziyareti sırasında sahnelenmesi üzerine tasarlanan *Özsoy* operasını, prova süreciyle birlikte çok kısa bir süre içinde bestelediği bilinmektedir.

Özsoy belki de dünyada 20 gün içinde bestelenen ve sahneye konan ilk operadır. Hatta daha sonraki bir tarihte Atatürk, bir bakana kısa zamanda yapılmasını istediği iş için şöyle çıkışır: "Efendi, sen ne söylüyorsun biz yirmi günde opera yazmış, bestelemiş ve oynamış bir milletiz. Elverir ki, elebaşı davasına inansın" (Tarman, 2013, 110-111).

1931 Nisan'ında Türkiye'ye dönmesiyle beraber, Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde Kontrpuan ve Kompozisyon hocalığına başlamış, 1934'te zamanın Riyaset-i Cumhur Orkestrası, şimdiki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şefliğine atanmıştır (Giray, 2002, 4). 1931-36 yılları arasında oda müziği, koro ve orkestra eserleri besteleyen sanatçımız, 1934'te metnini Münir Hayri Egeli'nin yazdığı üç perdelik *Özsoy* adlı operayı bestelemiş, bu eserin ilk sahnelenişi 19 Haziran 1934 günü Atatürk ve konuk İram Şahı tarafından da izlenmiştir (Say, 2005, 240).

Dönem içinde müziğin bir devrim veya yönetim mekanizmasının değişimiyle sağlanan bir gelişim unsuru olarak vurgulanması durumunun *Özsoy* operasının ortaya çıkışındaki ana etmenlerden biri olduğu görülmektedir.

Atatürk her gün Saygun'u arayarak 'Çocuk çalışman nasıl gidiyor?' diye soruyordu. Atatürk'ün 'Bu bir devrim hareketidir!' sözleri kulaklarında çınlayan Saygun, Ankara'nın tek tiyatro salonu olan Türk Ocağı'na portatif bir sahra karyolası getirtti. Gece gündüz çalışıyordu. Yirmi gün içinde 'Özsoy' operası tamamlandı. Librettosunun yazımına, düşünceleriyle Atatürk'ün yön verdiği 'Özsoy' operası Atatürk'ün İran şahı Rıza Pehlevi'ye dostluk, kardeşlik mesajını verdi (Öztürk, 2007).

Hindemith'in Türkiye'de bulunduğu süre içinde bazı yöneticilerle yaşadığı sürtüşmelerin ardından Saygun, Ankara'daki görevlerinden alınmış ve o dönemde Cemal Reşit Rey'in de görev yaptığı İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda görevlendirilmiştir¹⁶².

Saygun'un hayatındaki en önemli olaylardan biri, Bartók ile Anadolu'ya yaptığı gezidir. Bartók, İstanbul'a 2 Kasım 1936'da gelmiş ve aynı gün Konservatuvarın arşivlerini tetkik etmiştir. Bartók bu arşivlerden çok etkilenmiş ve İstanbul'daki kayıtları Macaristan'daki halk müziği arşivlerinden çok daha kapsamlı bulmuştur (Giray, 2002, 4). Bartók'un derleme gezilerine katılan Saygun, gidilen yörelerde elde edilen pek çok halk ezgisinin derlenmesine ve notaya aktarılmasına yardımcı olmuştur. Bartók ve Saygun ikilisi, bu gezilerle ilgili olarak birçok yayım yapmıştır.

¹⁶² Bu konuyla ilgili değerlendirmeler çeşitli kaynaklarda farklı şekilde yansıtılsa da, tanıklarının ifadeleriyle birlikte belgelerle destekleyici biçimde değerlendirmesi bakımından, bkz. Aracı, 2001.



Şekil 277: Bartók ve Saygun Derleme Gezisi Sırasında, 1936.

Interlude. 2015. Béla Bartók—Composer, Countryman and Collector. <https://interlude.hk/bela-bartok-composer-countryman-collector/> [28.10.2020]

Béla Bartók, Adnan Saygun ile birlikte Yörükler arasında yaptığı derlemelerden istediği sonucu tam olarak alamamasına rağmen bu çalışma, Türkiye'ye onu davet eden arkadaşlarına folklor araştırmaları yönünde ilerde nasıl çalışılacağına dair örnek olması açısından çok değerlidir (Şenol, 2006).

Yapılan derleme gezilerinin sonucunda, Bartók'un alanla ilgili tecrübelerinden faydalanan Saygun'un, onun kullandığı metot ve gözlem tekniğini, kendi araştırmalarında kullandığı görülmektedir. Özellikle yapmış olduğu derleme çalışmalarında, Halk müziğinin notaya alınması konusundaki titiz tavrını, folklor alanındaki halk kültürünü betimleyici tasvirlerinde de göstermiştir. Saygun etnomüzikolojik çalışmalarından edindiği bilgi birikimini, daha sonra akademik düzeyde bu alanda eğitim vererek değerlendirmiştir.

METİNDE KULLANILMIŞ OLAN ARIZA İŞARETLERİ	
◀	Onüne geldiği notayı bir koma kalınlıştırır (1). Bilfarz la ve si ◀ arası sekiz komaya müsavidir; diğer bir ifade ile bu iki ses arasında bir "büyük mücennep,, aralığı vardır.
∫	Onüne geldiği notayı takriben iki koma kalınlıştırır. Bilfarz la ve si ∫ arası takriben yedi komaya müsavidir; bu perde, Türk sanat musikisinde meselâ Uşak makamında düğâh ve segâh perdeleri arasındaki aralığa tekabül eder.
♭	Onüne geldiği notayı dört koma kalınlıştırır (1). Farazâ, la ve si ♭ arası beş komaya müsavi dir; yani bu iki perde arasında bir "küçük mücennep,, aralığı mevcuttur.
♮	Onüne geldiği notayı beş koma kalınlıştırır. Bilfarz la ve si ♮ arası dört komaya müsavidir; bu suretle, mezkûr aralık bir "bakiye,, ye müsvi olur.
•	Notayı bir koma inceleştirir.
∩	Notayı takriben üç koma inceleştirir.
•	Notayı dört koma inceleştirir.
•	Notayı beş koma inceleştirir (2).

Bu izahattan anlaşılacağı üzere, metin dahilinde bilfarz la ve si natürel arası dokuz komadan müteşekkil olacak demektir. Diğerleri de ona kıyas oluna...

Şekil 278: Saygun'un Notasyonda Kullandığı Koma İşaretleri, (Saygun, 1940).

Anadolu’da Türkmenler arasındaki serbestiyi onların arasında dolaşmış olanlar bilirler. Esasen her türlü tesire açık oldukları cihetle, ananelerin tetkikinde şehirlerin ne kadar az şayanı itimad oldukları ve bu sebeple halk bilgisi araştırmaları için medeniyet tesirlerinden imkan nisbetinde uzak kalmış ücra köylere gitmek icap ettiği malumdur. Bu itibarla folklorcu tetkikatını bilhassa köylerde yapmak suretiyle doğru yolda yürüyebilir. Hele, herhangi bir yerden bir adamı bir şehire getirterek orada malumat ve vesika toplamağa çalışmanın gayet sakim ve folklorun gayesi ile telifi kabil olmayan bir tarz olduğunu bu vesile ile de tekrar etmek çok yerinde olur (Saygun, 1990).

Saygun yapmış olduğu alan araştırmalarında, gittiği yörelerdeki insanların yaşayış biçimi, kültür ve gelenekleriyle ilgili ayrıntılı bilgiler vermiştir. Vermiş olduğu bilgilerle ilgili olarak folklor bakımından çeşitli tez ve değerlendirmelerde de bulunduğu görülmüştür.

Rize’de kadın ve erkek münasebetlerini tetkik ederken vilâyet dahilinde tesettürün hâlâ mevcut olduğunu ve köylere gidildikçe bu âdetin kalktığını öğrendim. Filhakika Rize ve havâlisi kadınları mor ve kırmızı renkli peştamallarla sokakta dolaşıyorlar ve erkeklere rast geldikleri zaman yüzlerini, yalnız bir gözleri meydanda kalacak surette örtüyorlar. Otomobilin geçtiği yollarda tesadüf ettiğimiz kadınlar da yol kenarına çekiliyor ve arkalarını yola dönerek otomobilin mürurunu bekliyorlar. Bu havâli kadınlarının kırmızı ve mor renge düşkünlükleri de ayrıca dikkati çekiyor. Bu renkler çok eski zamanlardan beri Rize havâlisinde müteammim imiş. Bunun sebebini tahkik etmenin folklor bakımından faydalı olabileceğini düşündüm. Fakat mukni’ bir cevap elde edemedim. Yalnız bu renklerin istihsalinin bu havâlide kolay olduğunu öğrendim. Eğer herhangi bir remzin görenekle devamı mevzubahs değil se bu renk tercihini iktisadî zaruretler ile îzâh doğru olabilir (Saygun, 1990).

Güney’de, Toroslar’daki ezgilerin dışında İstanbul Belediye Konservatuvarı arşivindeki Karadeniz oyun havalarını da notaya döken Saygun, Doğu Karadeniz’de araştırma ve derleme gezisini kitaplaştırmıştır (Öztürk, 2007). Saygun, 1939’da Halkevleri denetçiliğine getirilmiş, bu görevle yurdun çeşitli köşelerini gezerek yerel ritim ve melodi yapılarını incelemiştir. Müzik profesörlüğündeki son görevi, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda etnomuzikoloji ve kompozisyon dersleri vermek olmuştur (İlyasoğlu, 2009, 302-303). Saygun, halk müziğinin ve özellikle onun oluştuğu ortamın iyi bilinmesi ve bu kavrayışla birlikte onun özelliklerinin yansıtılması gerektiğini belirtmiştir.

Saygun, bu çalışmalarının sonucunda, yazılar ve makaleler yayınladı. Bu yayınlarında, çağdaş çoksesli Türk müziğine malzeme olacak Anadolu ezgilerinin ancak, ciddi biçimde incelenerek bilinçli bir şekilde kullanılabilmesini savunuyordu: “Besteci önce hangi yörenin türküsü olursa olsun, onu orijinal şekliyle iyice öğrenmeli, onu doğuran ortamı tanımalı, o yörenin insanları gibi düşünmeli, onların neşe ve acılarını kendi yüreğinde duymalıdır (Boran, Şenürkmez, 2015, 326).

Bartók’la yaptığı derleme çalışmalarından sonra 1976 yılında Budapeşte’de yayımladığı *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey* isimli kitabının haricinde bu alanla ilgili olarak, 1937’de *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı malumat* ve 1938’de *Halk Türküleri: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* isimli araştırmalarını yayımlamıştır.

Saygun'un mod öncesi ve mod içi müzikler üzerine yaptığı araştırmalar, bugün Türkiye'deki çoksesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur. Yapıtlarının tümü modal yapıda, bazen de pentatonik karakterdedir (İlyasoğlu, 2009, 303).

“Saygun, memleketinde geleneksel Türkü ve kültürünü Batı klasik sanat formuna başarılı bir şekilde dahil eden ilk bestecilerden biri olmuştur. Kompozisyonları, Anadolu köklerinin Batı kompozisyon özellikleriyle mükemmel bir şekilde birleşmesidir, her iki alanın lezzetlerini ve renklerini alır ve bunları farklı bir eser kataloğunda birleştirir” (Sahin, 2016).

Saygun'un besteci olarak müzikal anlamda farklı etnik yapıları kendi üslubu çerçevesince kullanmasıyla tek yönlü bir anlatım ifadesine bağlı kalmadığı görülmektedir. Bu anlamda bestecinin eserin tematik özelliklerinin yansıtılmasında materyal bakımından oldukça zengin bir altyapıya sahip olduğu değerlendirilmektedir. Öte yandan Saygun'un pentatonizm üzerinden yapılan değerlendirmeler ile ilgili olarak Bartók ile aynı görüşleri paylaştığı anlaşılmaktadır.

“Saygun, kendini makam olsun Pentatonik olsun Türk müziği dizileri ile sınırlamamıştır. Örneğin Kromatik Dor (ya da Saygun'un deyimiyle Alaca Dor) bestecinin dizi hazinesine kalkmış olduğu bir Yunan modudur. Saygun, Pentatonik diziyi hem Türk hem Macar müziklerinin kökeni olarak tanımak açısından Bartók ile aynı görüşü paylaşmıştır. Ancak Saygun Pentatonik dizi dışında makamları da hem bir etnomüzikolog olarak tanımıştır, hem de bir besteci olarak eserlerinde bolca kullanmıştır” (Giray, 2002, 20,22).

Halk ve sanat müziklerinden büyük ölçüde yararlanan bir başka Türk besteci de Ahmed Adnan' (Saygun) dır. O da, eserlerinde, işlevsel armoniden uzak durmayı ve Türk ezgilerine yakışacak ilginç bileşimler aramayı yeğlemektedir. Benzeri yaklaşımları Ulvi Cemal' (Erkin) de ve Necil Kazım' (Akses) de de görüyoruz (Tura, 2019, 45).

Saygun'un müzik insanı olarak dönem içinde birçok cemiyetin kuruluşunda faaliyet gösterdiği, kurmuş olduğu *Ses ve Tel Birliği* isimli dernekle ve bu derneğin düzenlediği konserlerle dönemin kültür hayatına katkıda bulunduğu görülmektedir.

“1940'ta *Ses ve Tel Birliği* derneğini kuran Saygun, düzenlediği konserlerle evrensel müzik örneklerinin tanınmasına katkıda bulunmuştur. 1946'da Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon öğretmenliğine getirilmiştir. Aynı zamanda Modal Müzik dersleri de vermiştir. 1955'te Ankara'da kurulan Folklor Araştırma Kurumu'nun kurucu üyeleri arasında yer almıştır” (Selanik, 2010, 321).

Besteci olarak Saygun'un uluslararası ün kazanmasını sağlayan eseri, Yunus Emre Oratoryosu olmuştur. Bu eserin altı ay içinde bestelendiği bilinmektedir. Eserde Türk müziğinin makamsal karakterinin yansıtılmasıyla, Yunus Emre'nin şiirleri kullanılarak Sufizm üzerinden Emre'nin manevi hayatı, belirli kesitlerle anlatılmaktadır.

Saygun'un uluslararası arenada kazandığı ilk önemli başarı 1947'de St. Eustache Korosu ile Lamoureux Orkestrası'nın Yunus Emre Oratoryosunu Paris'te La Pleyel

salonunda bestecinin yönetimi altında seslendirilmesidir (Giray, 2002, 7). 1947’de Paris’te Verdi ve Britten’in *Requiem*’lerine benzeyen “Yunus Emre Oratoryosu” nun (Opus 26) iki performansı ile Saygun uluslararası bir üne kavuşmaya başladı (Maral, Lindley, 2011, 20). Aynı yıl Uluslararası Halk Müziği Birliği¹⁶³’ne yönetim kurulu üyesi seçilmiştir. Almanya, Macaristan, İngiltere, Fransa ve İtalya gibi pek çok ülke tarafından ödüllere, nişanlara değer bulunmuş, 1971’de Devlet Sanatçısı olmuştur (İlyasoğlu, 2009, 303).

“Sonraki yıl NBC Senfoni Orkestrası Leopold Stokowski’nin yönetiminde aynı eseri New York’ta seslendirdi. Aralarında Lessing, Mircea Basarab, Mikloş Erdelyi, Jean Perisson, Franz Lintz-Schauer, Niyazi Takizade’nin de bulunduğu birçok önemli sanatçı; aralarında Viyana Radyo Senfoni, Fransız Radyo Senfoni, Sofya Radyo Senfoni Orkestra’sının bulunduğu birçok topluluk Saygun’un eserlerini seslendirmiş ve kaydetmiştir” (Giray, 2002, 7).

Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu eserinin Türkiye’nin tanıtımına da katkı sunduğu görülmüştür. Müziğin bu yönlü etken bir biçimde sonuç elde etmesinin Yunus Emre’nin hümanistik yönüyle tüm insanlığa seslenişinden ileri geldiği değerlendirilmektedir.

“1958 yılında Birleşmiş Milletler’in kuruluş yıldönümü kutlanıyordu. New York’da, ünlü şef Leopold Stokowski yönetiminde ‘Yunus Emre Oratoryosu’ seslendirilecekti. Kimi ülkelerin temsilcileri konsere ayıp olmasın diye, dudak bükerek geldi. Konser bittiğinde herkes Türk temsilci Haluk Bayülken’e, şaşkınlıklarını ve hayranlıklarını bildirdi. Bayülken anılarında Birleşmiş Milletler’in koridorlarında Türk temsilcilerine nasıl bir başka saygı gösterilmeye başlandığını, nasıl bir başka gözle bakıldığını, başlarının nasıl bir başka dik olduğunu heyecanla anlattı” (Öztürk, 2007).

Yapmış olduğu çalışmalardan ötürü Saygun’a birçok devlet madalya vermiştir. Bunlardan birkaçı; 1949 yılında Fransa’dan *Palmes Academique* nişanı, 1950’de *Officiel d’Academie* madalyası, 1955’te Batı Almanya Federal Hükümetinin verdiği *Friedrich-Schiller* madalyası, 1958’de İtalya’dan *Stella della Solidarity* madalyası, Çekoslovakya hükümetinin verdiği 1974’te *Bedrich Smetana* ve 1978’te *Leoš Janáček* madalyaları olarak bilinmektedir.

Macaristan hükümeti 1981’de Saygun’un Bartók ile yaptığı çalışmalardan dolayı kendisini, *Béla Bartók* diploması ve 1986’da Bartók’u anma komitesi *Pro Culture Hungarica* ödülü ile onurlandırmıştır (Giray, 2002, 8).

¹⁶³ International Folk Music Council (IFMC).



Şekil 279: Saygun 1963'te Bakü'deki Konserde Eserini Yönetirken, (Aracı, 2001, 206).

Saygun yurt içinde de çeşitli ödüller almıştır. 1971 yılında müzik alanında Devlet Sanatçısı ünvanını alan ilk sanatçı olan Saygun, 1984 yılında Kültür Bakanlığı Büyük Ödülüyle birlikte çeşitli üniversitelerden fahri doktora ünvanına ve birçok ödüle layık görülmüştür. Besteci, 1991 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

“1948 yılında İnönü Armağanı; 1971 yılında T.C. Devlet Sanatçılığı; 1978 yılında Ege Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi Fahri Doktoraları; 1981 yılında Atatürk Sanat Armağanı; 1984 yılında Kültür Bakanlığı Büyük Ödülü; Mimar Sinan Üniversitesi'nin kuruluşunun yüzüncü yılında “Osman Hamdi Onur Belgesi”; 1990 yılında Mersin Belediyesi Ödülü ve Sevda Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası” (Öztürk, 2007).

Saygun 50'li ve 60'lı yıllarda birçok müzik kitabı yazmıştır. Halil Bedii Yönetken'le birlikte Lise Müzik (1951-1955) kitaplarını yazmıştır. Musiki Nazariyatı kitabı (1958), Musiki Temel Bilgisi kitapları (4 cilt olarak 1962 ile 1971 yılları arasında) yazarak Müzik teorisi alanında da kitaplar yazdığı bilinmektedir. Saygun'un Solfej alanındaki eserleri; *Toplu Solfej I* ile *Toplu Solfej II* (1967-1968) ve Op. 40 *Töresel Musiki* isimli eseridir¹⁶⁴.

Saygun'un bestelediği eserler çok geniş bir yelpazeyi içermektedir. Opera bestecisi olarak, Özsoy başta olmak üzere *Taşbebek*, *Kerem*, *Koroğlu* ve *Gilgameş* operalarını bestelemiştir. Koro için birçok bestesi bulunan Saygun'un, *Divertimento*, *Sihir Raksı*, 5 adet senfoni, *Ayin Raksı*, *Halay*, *Çeşitlemeler*, Yaylı Çalgılar Orkestrası: *Değiş* ve *Concerto da Camera* isimli eserlerini orkestra için bestelemiştir. Viyola için bir, Piyano için iki konçerto besteleyen Saygun, keman için bestelediği bir konçerto eseri

¹⁶⁴ Bestecinin yapmış olduğu çalışmaların ve eserlerinin detaylı listesi, Bilkent Saygun Merkezi olarak bilinen “Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi”nin internet sitesi olan <http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-index.html> adresinde bulunabilmektedir.

haricinde, keman ve piyano için *Sonat*, *Demet* ve solo keman için *Partita* eserlerini bestelemiştir¹⁶⁵.

Saygun'un çeşitli formlarda eserleri bulunan verimli bir besteci olarak bestecilik evrelerinin belirgin olduğu görülmektedir. Dönemin müzik politikaları çerçevesinde, Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik olarak besteler de üreten bestecinin, kendi üslubunu oluşturma sürecinde şüphesiz Paris'te almış olduğu eğitimin içeriğiyle birlikte Türk müziğini de yakından bilmesinin kendisine yol gösterici olduğu değerlendirilebilmektedir.

Bestecilik serüveninin ayrı dönemler içinde incelenmesini uygun bulmayan Saygun'un yaratma süreci, her besteci gibi belli zaman dilimleri içinde değerlendirilebilir (Say, 2005, 241). Saygun'un Opus sayısı 77'ye varan bestelerinde halk ezgileri kadar halk masalları, destanlar ve gizemsel islam ilahileri de yer almaktadır (İlyasoğlu, 2009, 303).

Saygun'un Klasik Türk müziğindeki bazı makamları, eserlerine kesit halinde ve özgün biçimde aktardığı bilinmektedir. Halk müziğinin belirli karakteristik özellikleriyle bunu harmanlayarak eserlerinde soyutlayan besteci, bu yönde belirli bir ifade etkisi yaratmak amacıyla kendi stilini oluşturmuştur. Bu sebepten ötürü eserlerindeki bu özgünün, direkt olarak Türk müziğini belirgin bir şekilde yansıttığı değerlendirilmemektedir. Saygun'un keman eserlerinde de bu biçimdeki besteleme yöntemini benimsediği görülmektedir.

4.8.3.1. Keman Sonatı, Sonata, Op. 20

Saygun'un keman için yazmış olduğu ilk eser olarak bilinen *Sonata*'nın 1941 yılında bestelendiği bilinmektedir. Besteci, eseri *La Schola Cantorum de Paris* okulundan hocası ve dostu olan Eugène Borrel'e ithaf etmiştir. Borrel, müzikolog olmasının yanı sıra kemancıdır ve keman sanatçılığının haricinde orkestra şefi ve besteci olarak da ün yapan Jules Auguste Garcin'dan keman eğitimi almıştır. Eserin ilk seslendirilişi 15 Kasım 1946 yılında Londra'daki *British Council Theatre*'de, kemanda David Martin ile piyanoda Gerald Gover tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin Türkiye'deki ilk

¹⁶⁵ Detaylı eser listesi için, bkz. Atalay, 2020.

seslendirilişi ise 7 Mayıs 1950 tarihinde, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, kemanda Licco Amar, piyanoda ise Mithat Fenmen tarafından gerçekleştirilmiştir¹⁶⁶.

Eser birinci bölüm *Andante*, ikinci bölüm *Molto vivo*, üçüncü bölüm *Largo* ve dördüncü bölüm *Allegro* olmak üzere yavaş-hızlı-yavaş-hızlı tempo sırasına göre dört bölümden oluşmaktadır.

Farklı tempo değerlerini barındıran ilk bölümde, uzayan seslerle birlikte oluşturulan ses çizgisi, üçlemelerle yapılan süslemeler ve bazı benzer ezgisel geçkiler bulunmasına karşın bu bölümün halk müziği karakteristik özelliklerini içermediği değerlendirilmiştir.

Eserin ikinci bölümünde tempo, *Molto vivo* (♩₁₆:60) olarak belirtilmiştir. Bestecinin daha sonra yazacağı eserlerde sıkça kullandığı bir malzeme olarak Karadeniz ritmik karakterinin ilk olarak bu bölümde kullanıldığı görülmektedir. Burada 7/16'lık metrik değer içinde üçlemenin farklı zamanlarda olduğu görülmektedir. Ezgi mi eksenli lokriyen modunda başlayıp, sonrasında heksatonik diziye geçiş yapmıştır. Ayrıca *Drone* ses olarak isimlendirilen sabit ses kullanımıyla kemençe çalgısı icrasının yansıtılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 280: Saygun Keman Sonatı II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Besteci bu ezginin devamında, daha sonra *Demet* Sütünde de yararlandığı Horon oyununun ritmik karakterini gösteren bazı ifadeleri kullanmıştır. Bu temada ayrıca aynı motifin tekrarlanması durumu da görülebilmektedir. Tema içindeki tonal durum değerlendirildiğinde, la eksenli melodik minör dizisi olarak nitelendirilebilecek cümle içinde, fa sesinin çift diyez alması ve inici olarak gözükken fa# sesi bu duruma aykırı durum olarak göze çarpmaktadır. Cümle sonunda kullanılan fa# sesi ayrıca re eksenine geçiş olarak değerlendirilebilmektedir.

¹⁶⁶ Bu eserle ilgili Saygun'un İngiltere'deki temasları ve eserin seslendirilmesiyle ilgili bilgileri detaylı olarak içermesi bakımından, bkz. Aracı, 1999.



Şekil 281: Saygun Keman Sonatı II. Bölüm 2. Ezgi Örneği

Üçüncü bölümde tempo, *Largo* (♩:42) olarak belirtilmiştir. Bu bölümde Saygun'un, ikinci bölümün ardından çok farklı bir karakter ortaya koyduğu görülmektedir. Bölümün başlangıcındaki tema dört sestem oluşmaktadır. Ardından bu ezgi başka bir ses üzerinde tekrar kurgulanmıştır. Buradaki temada, motif içinde kullanılan ses kümesi itibariyle, bir sesin sürekli atlanarak duyurulmaması vasıtasıyla pentatonik karakterde bir ezgi yaratılmıştır. Örneğin altılamının duyurulduğu bölümde pentatonik minör dizisi kullanılmaktadır. Bu bakımdan Saygun'un bu bölümü oluştururken Bartók'un müziğinden ve fikirlerinden etkilenmiş olduğu değerlendirilebilir.



Şekil 282: Saygun Keman Sonatı III. Bölüm Ezgi Örneği

Dördüncü bölümde tempo, *Allegro* (♩:132) olarak belirtilmiştir. Bu bölümde eksen değişimi görülen karakteristik özelliklerden biridir. Başlangıç temasındaki motifler içinde eksen ses çevresindeki belirli sesler tekrar edilmiştir. Bölümde genel olarak Saygun belirli karakteri yansıtmak için ezgi içinde bazı ses aralıklarını kullandığı görülmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde bestecinin bu tip karakteristik malzemeleri diğer eserlerinde olduğu gibi kısa kesitler halinde minimize ettiği değerlendirilebilir.



Şekil 283: Saygun Keman Sonatı IV. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Temanın devamında gelen ezgi incelendiğinde, uzun ve *legato* seslerle birlikte uzatılan ezgide beş ses kullanıldığı görülmektedir. Bölümün sonunda re eksenli heksatonik ezgi, mi sesi üzerinde heksatonik olarak tekrar kurgulanmıştır.



Şekil 284: Saygun Keman Sonatı IV. Bölüm 2. Ezgi Örneği

Keman ve piyano için *Sonat* eseri, Saygun'un keman için yazmış olduğu ilk eser olması sebebiyle, karakter olarak diğer eserlerinden ayrılmaktadır. Eserde bestecinin halk müziğiyle ilgili referanslarının, ikinci bölüm haricinde çok belirgin olmadığı görülmektedir. Birinci bölümdeki izlenimci akım benzeri ifadelerin varlığı bestecinin stilistik arayışını göstermektedir. Saygun'un bu bestenin ardından yazdığı eserlerde birçok bakımdan daha gelişmiş bir üslup ve çalgılama tekniği kullandığı gözlemlenmektedir.

4.8.3.2. Keman ve Piyano Süiti Demet, Op. 33

Saygun'un *Demet* olarak isimlendirilen Keman ve Piyano Süiti, bestecinin halk müziğini doğrudan kullandığı ve eserin bölümlerinin isimleri itibariyle de bu durumu belirttiği tek keman eseridir. Belli bir seviyeye gelmiş keman sanatçılarımızın çoğu tarafından özenle icra edilen; müfredatta yer bulan ve birçok icracımız tarafından da kayda alınan¹⁶⁷ son derece temsili bir eserdir.

“1956 yılında bestelenmiş olan, keman ve piyano için Op. 33 “Demet” çağdaş Türk müziğinin en popüler yapıtlarındandır. Saygun'un orta yaratı döneminde verilmiş eser, çeşitli halk danslarını süit biçiminde bir araya getiriyor olmasıyla, ilk yaratı döneminin bestecilik yaklaşımlarını andırmaktadır. Diğer yandan, 1930'larda Saygun'un müziğinde kendini açık şekilde belli eden Fransız tınlayıştan uzaklaşmaktadır” (Aydın, 2018).

¹⁶⁷ Sözü edilen kayıtlardan biri Diskografi bölümünde örnek olarak gösterilmiştir.

“Saygun’un Ankara Konservatuvarı’nda öğretmenlik yaptığı yıllarda 1956’da keman ve piyano için yazdığı dostları Henri ve Henriette Guilloux’ya ithaf ettiği *Demet* adlı, her biri 4 dakika civarında süren dört parçadan oluşan Süit, kaynağını yine halk müziğinden alır. Ancak bu unsurlar değişik birçok seslilikle işlenmiş yeni bir kimlik kazanmıştır. İlk kez Suna Kan ve Ferhunde Erkin tarafından seslendirilen *Demet*, 12 Ocak 1964’te de Ankara radyosunda banda alınmıştır” (Aktüze, 2007).

Demet, dört bölümlü bir eser olarak, ilk bölüm *Prelüd*, ikinci bölüm *Horon*, üçüncü bölüm *Ağır Zeybek* ve son bölüm olan dördüncü bölüm *Sepetçioğlu* isimleriyle adlandırılmıştır.

İlk bölüm olan *Prelüd*’de tempo *Lento* (♩:42) olarak belirtilmiştir. Genel olarak 4/4’lük ve 3/4’lük metrik değerlerin farklı zamanlarda kullanıldığı eserde, *legato* seslerle birlikte metrik hissini ortadan kaldırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bakımdan *Prelüd* uzun hava formuna benzemektedir.

1. bölüm ağır ve geniş (*lento*) tempoda bir giriş müziği, *Prelüd*’dür. Bu müziği besteci, Aydın Ağır Zeybeği’ni iki zurna ile başlatan bir tür doğaçlamadan, bir taksimden almıştır (Aktüze, 2007).

Bu bölümdeki ezgisel yapı incelendiğinde, ilk temada halk müziğinde görülen karakteristik özelliklerden beş sesli ezgi özelliğine rastlanılmaktadır. Ayrıca bu seslerin eksen sese yanaşık bir biçimde olması ve ezgi içindeki süsleme stili (üçleme ve *acciaccatura* gibi) kullanım şekilleri bakımından da halk müziği karakteristiğini gösterdiği değerlendirilmektedir. Karakteristik özellikler bölümünde örnek olarak verilen *Böyle Bağlar* isimli uzun havada da görüldüğü üzere eksen sese üçlüsünden aşağı yönlü ulaşıldığı görülmektedir.



Şekil 285: Saygun Demet Süiti *Prelüd* Ezgi Örneği

İkinci bölüm olan *Horon*’da tempo *Vivo* (♩:69) olarak belirtilmiştir. 7/8’lik metrik değerini kullandığı bu bölümde, ritmik usul üzerinden halk müziği karakteri verilerek Karadeniz bölgesinin *Horon* oyununun ritmik havası yansıtılmıştır. Burada kullanılan karakteristik özellikler incelendiğinde, halk müziklerinin karakteristik özelliklerinden biri olan eksen değişimi durumu görülmektedir. Başlangıçta yer alan temanın ardından gelen temada, yapı olarak aynı temanın kullanıldığı ama eksen sesin la yerine mi sesinde *eolyen* modunda olduğu görülmektedir. İkinci temanın çıkıcı yönlü bir diziyle

başlayıp bir önceki temadaki eksen sesin bir oktav yukarıdan duyurulması ve temanın durakla başlaması durumu da karakteristik özellikler arasında yer almaktadır.



Şekil 286 Saygun Demet Süiti *Horon 1. Ezgi Örneği*

Devam eden ezgide bir önceki yapının aynen tekrarlandığı müzik cümlesi bulunmaktadır. Ayrıca metrik bakımdan kullanılan 7/8'lik ölçü içinde üçlemenin yer değiştirmesi durumu da gözlemlenmektedir.



Şekil 287: Saygun Demet Süiti *Horon 2. Ezgi Örneği*

Saygun eserin bu kısmında, kemençe icracılarının horon oynayanları coşturmak için kemençenin yayı ile ezgisiz ritmik olarak tempo tutma durumunu kemana aktardığı görülmektedir.



Şekil 288: Saygun Demet Süiti *Horon 3. Ezgi Örneği*

Ezginin devamında kemençe icralarında genel olarak kullanılan ezgi örgüsünü kullandığı görülen Saygun, aynı cümleyi tekrar kullanmıştır. Burada ritmik bakımdan üçlemenin tekrar ölçü içinde birinci zaman ile ikinci zaman arasında yer değiştirdiği gözlemlenmektedir.



Şekil 289: Saygun Demet Süiti *Horon 4*. Ezgi Örneği

Kemençe’de çift ses olarak kullanılan, ancak daha belirgin olarak Tulum’da görülen *drone* sesin duyurulması durumunun da, devam eden re sesinin kullanımıyla, halk çalgısının karakteristik özellikleri yansıtılmıştır.



Şekil 290: Saygun Demet Süiti *Horon 5*. Ezgi Örneği

Üçüncü bölüm olan *Ağır Zeybek*’te tempo *Çok Ağır* ($\text{♩}:30$) olarak belirtilmiştir. 9/4’lük metrik değer kullanıldığı bu bölümde, ağır bir tempoda *Zeybek* oyununun karakteristik özellikleri yansıtılmıştır. Burada kullanılan halk müziği karakteristik özellikleri incelendiğinde, Ege bölgesi halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olarak oktav sese yakın bir şekilde ezgide sıçrayıcı hareketlerle birlikte *glissando* kullanımı göze çarpmaktadır. Eksen sese yakın seslerin kullanıldığı ezgide, cümle sonundaki eksen sese varış sürecinde, eksen sesin yanındaki ikinci sesin etken olduğu görülmektedir. Ayrıca eksen sese ulaşmadan önce kullanılan ritmik hareket¹⁶⁸, *Zeybek* oyunundaki figürler arasındaki keskin geçişi temsil etmektedir. Oktav üstü geçişlerin sıkça kullanıldığı bu bölümde minör ikili aralıkta kullanılan *glissando* ile mikrotonal sesler yansıtılmaya çalışılmıştır.

¹⁶⁸ 16’lik nota grubunun sonundaki seste bulunan nokta ile yaratılan artikülasyon.



Şekil 291: Saygun Demet Süiti Ağır Zeybek Ezgi Örneği

Dördüncü bölüm olan *Sepetçioğlu*'nda tempo belirtilmemiştir. 2/4'lük, 3/4'lük, 4/4'lük, 5/4'lük, 7/8'lik ve 9/8'lik metrik değerlerin kullanıldığı bu bölümde, metrik modülasyon unsurunun kullanılması ve ölçüler arasında uzayan seslerle birlikte *parlando* karakterinin geliştirilerek metrik hissin ortadan kaldırıldığı görülmektedir.

“Sepetçioğlu şarkısı *parlando* (konuşmaya yakın) tarzında söylenen serbest bir giriş bölümüyle başlar. Yine *parlando* tarzında söyleme tarzı olan uzun hava hakkında Saygun şu iddiada bulunmuştur: “Türk halk müziğinde esnek ve değişken karakterlerinden dolayı, *parlando* şarkılar her an *tempo giusto*'ya (sabit bir tempoya) dönüşebilir...”¹⁶⁹ Saygun'un bu iddiası Türk halk müziğinde, *parlando* tarzı halk şarkılarının tempo giusto şeklindeki danslarla uyumunu göstermesi açısından önem taşımaktadır. Sepetçioğlu örneğinde de, sözel olan usulsüz *parlando* girişin enstrümental olan ve dans eşliği olarak çalınan usullü ikinci kısım ile ilişkisi açısından Saygun'un bu açıklaması önem taşımaktadır” (Giray, 2002, 38-39).

Burada kullanılan halk müziği karakteristik özellikleri incelendiğinde, girişte *Uzun Hava*'ya özgü olarak uzayan bir ses çizgisi oluşturulduğu görülmektedir. Nota üzerinde *a piacere* ifadesiyle bu karakterin belirtildiği ezgide, eksenin la olduğu ve do sesine geçki yapıldığı görülmektedir. Besteci eser içindeki tekrar ritme dönülen yerleri ise *a battuta* ifadesiyle, tempoyu ise *Commodo* (♩:92) olarak belirtmiştir. Bu bölümde ayrıca *con legno* ve *pizzicato* tekniklerinin de kullanılmasıyla farklı bir karakter yaratıldığı görülmektedir.

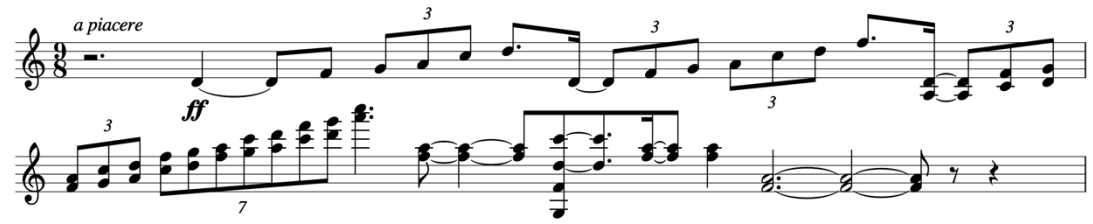
Burada kullanılan temanın, ritmik ve melodik açıdan Kastamonu yöresinin *Sepetçioğlu* isimli halk oyunu ezgisinden alıntılandığı görülmektedir. Bu ezgide oktav ve çift seslerin kullanımıyla birlikte ifade çeşitlendirilmiştir.

¹⁶⁹ Saygun, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, 212.



Şekil 292: Saygun Demet Süiti Sepetçioğlu 1. Ezgi Örneği

Bölüm içinde iki kez kullanılan *a piacere* ifadeleri incelendiğinde, arpej ve akor seslerinin çift ses olarak kullanılmasıyla, fa eksenini belirgin tutması bakımından ikincisinin *Uzun Hava* karakterine daha yakın olduğu görülmektedir.



Şekil 293: Saygun Demet Süiti Sepetçioğlu 2. Ezgi Örneği

Saygun'un *Demet Süiti*'nin, Bartók'un *Romen Dansları* isimli eserinin Székely düzenlemesine benzediği değerlendirilebilir. Bartók'un sözü edilen eserinden farklı olarak bu eserde piyanonun da ön plana çıktığı görülmektedir. Belirli temaların piyano tarafından da seslendirmesi ve birlikte çalınan kısımlardaki iki çalgının birbirini tamamlamaları sebebiyle, bestecinin piyanoyu sadece eşlik çalgısı olarak kullanmadığı ve iki çalgıyı ağırlık bakımından eşit seviyede tutmaya çalıştığı söylenebilmektedir.

“Şarkı söylediği yerde keman, bestecinin sahne eserlerindeki ezgiselliğe atıfta bulunur. Piyano eşliklerinde duyulan armoniler ve figürel unsurlar, artık izlenimci tavrıdan uzak düşmekte, kemanda olduğu gibi operatik dile yaklaşmaktadır. Gerek ağıtsal gerek canlı, dans karakterindeki parçalarda stilizasyon ve dolaylımlar azalmıştır: Bartók esinli ritmik ve makamsal bir katıksızlık, doğrudan söyleyen bir dil duyulmaktadır” (Aydın, 2018).

4.8.3.3. Solo Keman için Partita – Partita for Violin Solo, Op. 36

Saygun *Partita* eserini, 1961 yılında bestelediği bilinmektedir. Eser birinci bölüm *Preludio*, ikinci bölüm *Scherzo*, üçüncü bölüm *Tema Con Variazioni* ve dördüncü bölüm *Finale* olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır.

“Bu dört bölümlü Partita, romantizm ve halk müziği elementleri açısından zengindir ve genellikle dörtlülere (Kemençe isimli Türk yaylı çalgısının akordu) dayanan ezgilerle ifade edilmektedir. Tüm bölümler yoğun kromatizm ve *frig* dizisinin (Orta çağlarda Yunan modlarının yanlış çevrilmesi ve Bizans müzik teorisindeki Yunanca terimleri kullanma ısrarı nedeniyle Saygun tarafından *Doryen* dizisi olarak adlandırılır) kullanımıyla bağlantılıdır” (Jewett, 2019).

Solo Keman için Partita'nın açılışından (Op. 36, 1961), Saygun Uşşak Makamı'nı açıkça kullanmıştır. Uşşak makamı bir Uşşak tetrakordu ile Buselik pentakordundan meydana gelmiştir (Giray, 2002, 20).

İlk bölüm olan *Preludio*'da tempo *Sostenuto* ($\text{♩}:50$) olarak belirtilmiştir. Genel olarak 2/4'lük, 3/4'lük, 4/4'lük ve 5/4'lük metrik değerlerin çeşitli şekillerde ardıl olarak kullanıldığı eserin bu ilk bölümünde, birçok keman tekniğinin kullanıldığı, *disonans* aralıklarla kullanılan çift sesler de dahil olmak üzere yoğun bir kromatik örgünün kurgulandığı görülmektedir.

Eserin bu bölümünün başlangıcında yer alan temanın dört sesle kurgulandığı görülmektedir. Eksen sesin çevresinde gezinen ezgide metrik modülasyon kullanıldığı ve üçlemelerle birlikte süslemelerin yapıldığı görülmektedir.



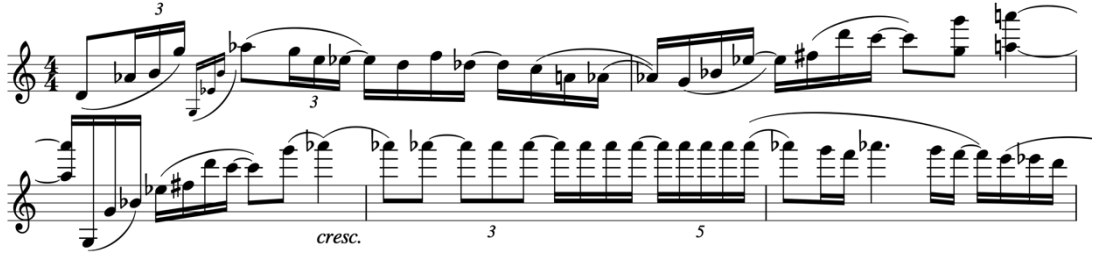
Şekil 294: Saygun Partita 1. Bölüm *Preludio* 1. Ezgi Örneği

Başlangıç temasının ardından gelen ezgi yapısı incelendiğinde, uzayan seslerle birlikte metrik modülasyonun devam ettirilmesi haricinde üçlemelerle aynı motifin ve aynı aralık geçişinin tekrarlandığı görülmektedir.



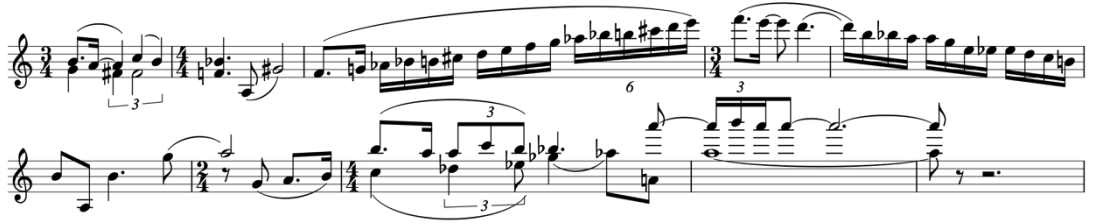
Şekil 295: Saygun Partita 1. Bölüm *Preludio* 2. Ezgi Örneği

Eserin bu bölümünde metrik değişimin yanı sıra kullanılan *legato* seslerle birlikte metrik hissini ortadan kaldırdığı görülmektedir. Bu durumun haricinde kullanılan kromatik seslerle birlikte eksen ses zaman zaman değişmiş, motif ve cümle yapılanması farklı sesler üzerine kurgulanmıştır. Ayrıca Uzun havalarda görülen bir karakteristik özellik olarak, tiz sesin ardıl biçimde uzun süre duyurulmasıyla düz bir ses çizgisi yaratıldığı görülmektedir.



Şekil 296: Saygun Partita 1. Bölüm *Preludio* 3. Ezgi Örneği

Eserin son bölümünde eksen sese göre oluşturulan dizinin çıkıcı olarak duyurulduğu görülmektedir. Bu bölümde halk müziği etkisinin belirli ses aralıklarının kullanılmasıyla dizisel biçimde gösterildiği değerlendirilmektedir.



Şekil 297: Saygun Partita 1. Bölüm *Preludio* 4. Ezgi Örneği

İkinci bölüm olan *Scherzo*'da tempo *Vivo* ($\text{♩}:138$) olarak belirtilmiştir. Bu bölümde de önceki bölümde olduğu gibi çeşitli metrik değerlerin kullanıldığı görülmektedir. 5/8'lik, 6/8'lik, 7/8'lik, 8/8'lik ve 9/8'lik metrik değerlerin çeşitli şekillerde kullanıldığı bölüm içinde, *Keman Sonatı*'nın ikinci bölümü ve *Demet* Sütündeki *Horon* bölümlerine benzer ritmik yürüyüşler görülmektedir. Bu bölümün içinde Karadeniz bölgesi halk müziğinin karakteristik özelliğini yansıtan en belirgin yapı, kemençe akordunun dörtlü çift seslerle birlikte duyurulması olmuştur. Bu bölümde de ilk bölümde olduğu gibi kromatik ses geçişlerinin sürekli olarak kullanıldığı görülmektedir.



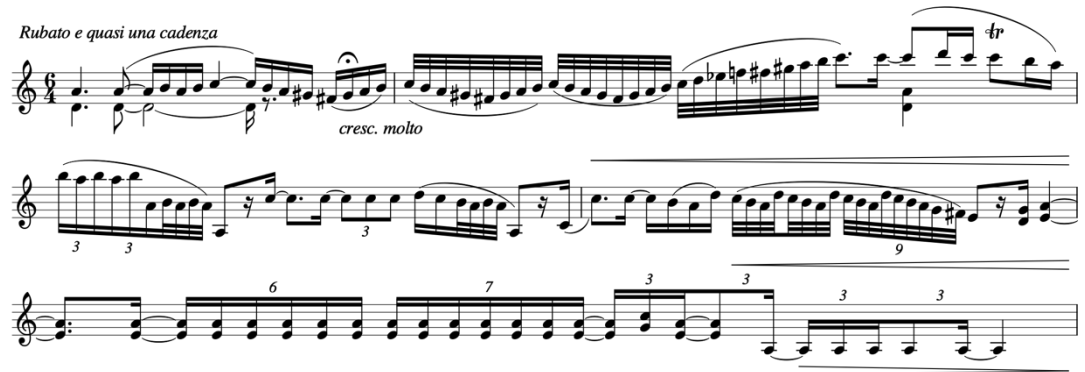
Şekil 298: Saygun Partita 2. Bölüm *Scherzo* Ezgi Örneği

Üçüncü bölüm olan *Tema Con Variazioni* bölümünde tempo *Lento* (♩:50) olarak belirtilmiştir. 3/4'lük metrik değerle başlayan bölümde, 2/4'lük, 5/8'lik, 6/8'lik, 7/8'lik, 8/8'lik, 9/8'lik ve 12/8'lik gibi metrik değerler çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Diğer bölümlerden farklı olarak donanım kısmında altere işaretler gösterilmiştir. Bu bölümde Tasavvuf müziğine benzer yapıların kullanıldığı görülmekle birlikte, halk müziğinin belirli ifadelerine de yer verilmiştir. Halk müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olarak eksen sesin uzun ve kısa seslerle ardıl olacak şekilde çevresindeki seslere geçki yapılarak belirtildiği cümleler bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir.



Şekil 299: Saygun Partita 3. Bölüm *Tema Con Variazioni* 1. Ezgi Örneği

Bölümün içinde *Rubato e quasi una cadenza* olarak nitelendirilen bölümde halk müziğinin bazı yapısal özelliklerinin kullanıldığı görülmektedir. Bunlar; aynı müzik cümlesinin tekrar edilmesi, çıkıcı yönlü duyurulan ezgi, üçlemeler de dahil olmak üzere bazı karakteristik ezgi süslemeleri, yukarı yönlü oktav geçkiler ve dörtlü aralıklı çift ses kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır.



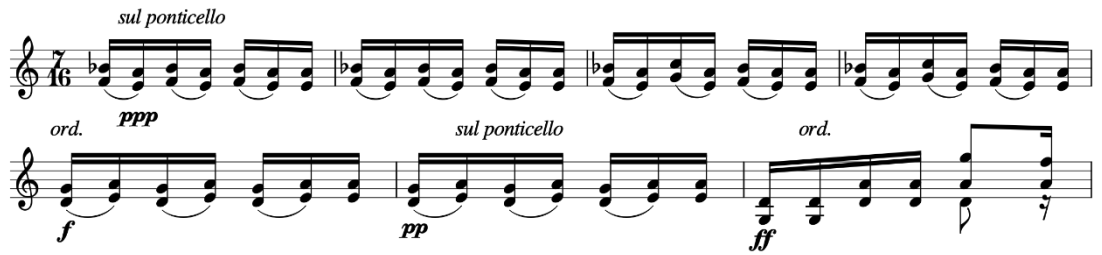
Şekil 300: Saygun Partita 3. Bölüm *Tema Con Variazioni* 2. Ezgi Örneği

Temanın devamında ise eksen değişimi görülmektedir. Burada üçlemelerle oluşturulan tekrar motifler, 32'lik süsleme biçimi, yukarı yönlü çıkıcı dizi, ve eksen sesin ikinci derecesinin belirtilmesi durumları gözlemlenmektedir.



Şekil 301: Saygun Partita 3. Bölüm Tema Con Variazioni 3. Ezgi Örneği

Dördüncü bölüm olan *Finale* bölümünde tempo *Allegro* (\downarrow :120) olarak belirtilmiştir. 3/4'lük metrik değerle başlayan bölümde, 4/4'lük 2/4'lük ölçülerin kullanımının ardından 7/16'lük metrik değer yoğun bir şekilde kullanılarak, ritmik bakımdan Karadeniz bölgesi halk müziğinin karakteri yansıtılmaya çalışılmıştır. Ayrıca dörtlü aralıklı çift seslerle birlikte, özellikle *sul ponticello* ve *flajöle* sesle kullanılan *barriolage* teknikleriyle kemençe çalgısının karakteri yansıtılmaya çalışılmıştır.



Şekil 302: Saygun Partita 4. Bölüm Finale Ezgi Örneği

Saygun genel olarak bu eserinde, kromatik geçişin yoğun olarak kullanıldığı bir yapı kurgulamıştır. Belirli karakteristik özelliklerin belirtildiği eserde özellikle Karadeniz bölgesi halk müziği etkisi, eserin iki bölümünde de yoğun olarak görülmektedir. *Partita*'nın solo eser olarak, birçok farklı ritmik yapı ve tekniği bünyesinde bulundurması sebebiyle, çok çeşitli karakterleri aktardığından, bu karakterler arasındaki geçişlerin kesit halinde birbirinden ayrıştığı gözlemlenmektedir.

4.8.3.4. Keman Konçertosu – Violin Concerto¹⁷⁰, Op. 44

Saygun'un, *Keman Konçertosu* eseri, 1967 yılında bestelenmiştir. İlk seslendirilişi Gotthold Ephraim Lessing yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinden Suna Kan solistliğinde 1968 yılında gerçekleştirilmiştir. Piyanos eşlikli partisinin ilk sayfasında "Piyanos eşliği besteci tarafından düzenlenmiştir" şeklinde bir

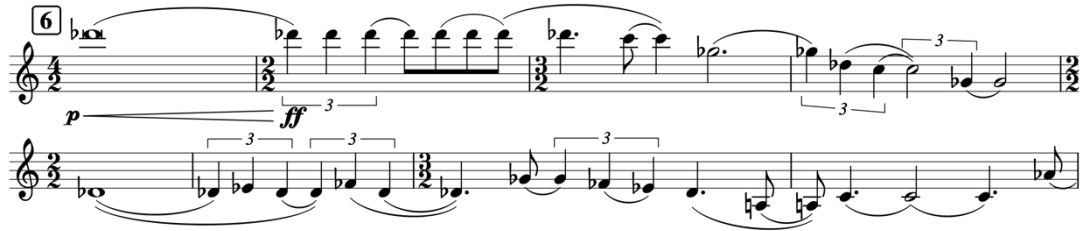
¹⁷⁰ Besteci, eserin el yazması notasyonunda bu çeviriyi kullanmıştır.

ibare yer almaktadır. Eser Türkiye dışında 1971 yılında Almanya'nın Augsburg şehrinde yine Suna Kan tarafından çalınmıştır¹⁷¹.

“Saygun’un ilk piyano konçertosundan 10 yıl sonra, 1967 başlarında tamamladığı Keman Konçertosu ilk kez 27 Aralık 1968’de Ankara Devlet Konservatuvarı Konser Salonu’nda Gotthold Lessing yönetiminde CSO eşliğinde Suna Kan tarafından seslendirilmiştir. Konçertodan çok senfonik bir karakter gösteren, Saygun’un diğer keman eserlerine benzemeyen konçerto, kesin klasik biçimlere de bağlı değildir” (Aktüze, 2007).

Eser, birinci bölüm *Moderato*, ikinci bölüm *Adagio* ve üçüncü bölüm *Allegro* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Orta (Moderato) hızda başlayan 1. Bölüm geleneksel sonat biçimine uymaz ve buradaki temalar diğer bölümlerde de yer alacaktır (Aktüze, 2007). Birinci bölümde tempo, *Moderato* (♩:76) olarak belirtilmiştir. Buradaki halk müziği karakteristiğini yansıtan özellikler incelendiğinde, kullanılan *legato* seslerle *parlando* etkisinin yaratımı sonucu, *Uzun Hava*’larda görülen uzayan tiz bir ses çizgisinin oluştuğu, uzun seslerin kullanılmasıyla birlikte metrik hissın ortadan kaldırıldığı görülmektedir. Bu biçimdeki ezgi kullanımına ikinci bölümde de rastlanılmaktadır. Ayrıca tema içinde halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olan eksen sesin değişimi de görülmektedir.



Şekil 303: Saygun Keman Konçertosu I. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Bu bölümde saptanan bir diğer karakteristik özellik, 1. Ezgi Örneğinde belirtilen yapının tekrar 11. prova numarası olarak belirtilen ölçü başlangıcından itibaren kullanılmasıyla görülmektedir. Temanın devamında gelen on ikilemelerdeki 32’lik notalarla sağlanan inici yönlü sekvens hareketin, halk çalgılarının solo icrasındaki karakteristik süsleme biçimlerine benzeştiği değerlendirilmektedir.

¹⁷¹ Saygun’un hayatını ve eserlerini, detaylı bir şekilde incelemesi bakımından, bkz. Aracı, 1999.



Şekil 304: Saygun Keman Konçertosu I. Bölüm 2. Ezgi Örneği

2. Bölüm ağır (Adagio) bir girişle, solo kemanın sunduğu tema ile başlar. Bunu oldukça uzun, canlı (Vivo) bir bölme izler; sonra yine baştaki ağır ve ezgisel şarkıya dönülür (Aktüze, 2007). İkinci bölümde tempo, *Adagio* (♩:72) olarak belirtilmiştir. Bölüm içinde kullanılan uzun seslerle birlikte metrik değer değişimleri sonucunda *parlando* etkisi bu kısma da yansıtılmıştır. Ezgi içinde kullanılan kromatik yürüyüşle birlikte aksin sesin değiştiği görülmektedir.



Şekil 305: Saygun Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Besteci, bölümün bu kısmını 16'lık değerde başlayan üçlemelerle birlikte hareketlendirerek diğer eserlerinde olduğu gibi Karadeniz halk müziğinin tempolu ritmik karakteristiğini yansıtmıştır. Burada kullanılan dörtlü aralıktaki çift seslerle birlikte, kemençe çalgısının akorduna yönelik bir referans kullanılarak benzetim yapıldığı görülmektedir.



Şekil 306: Saygun Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

3. Bölüm ise çabuk (Allegro) tempoda ritmik bir tema ile başlar. İlk bölümden kaynaklanan, tüm konçertonun bütünlüğünü sağlayan bu tema ritmik ve teknik unsurlarla süslenerek gelişir ve eseri sona ulaştırır (Aktüze, 2007). Üçüncü bölümde

tempo, *Allegro* ($\downarrow:88$) olarak belirtilmiştir. Bu bölümde diğer bölümlerden farklı olarak sadece 2/2'lik ve 3/2'lik metrik değerleri kullansa da diğer bölümlerde olduğu gibi ölçüler arasında *legato* sesleri kullandığı görülmektedir. Bu bölümde de eksen değişim kromatik geçişlerle sağlanmıştır. Halk müziği karakteristik özelliklerinden biri olarak, özellikle oyun havalarında görülen belirli yapıların ardıl biçimde tekrarlanması durumuna, bu bölüm içinde özellikle üçlemelerin kullanıldığı bölümlerde rastlanmaktadır. Bu temada halk müziği çalgılarında görülen aşağı yönlü sekvens hareketi de görülmektedir. Bu tip ezgi örnekleri bölüm içinde farklı oktavlarda da duyurulmaktadır.



Şekil 307: Saygun Keman Konçertosu III. Bölüm 1. Ezgi Örneği

Saygun'un Keman Konçertosu'nda, diğer eserlerindeki örneklerle karşılaştırıldığında daha örtülü biçimde bazı karakteristik özellikleri kullandığı değerlendirilmektedir. Bestecinin bölümler içinde birbirinden çok farklı yapıları bir arada kullandığı, bu yapılar içinde halk müziğinin karakteristik birtakım özelliklerini çok kısa bir kesit halinde bazen köprü niteliğinde, bazen de belirli bir etkiyi sağlamak amacıyla kullanmış olduğu görülmektedir.

4.8.4. Ulvi Cemal Erkin

Ulvi Cemal Erkin, piyanist, besteci, orkestra şefi, yönetmen, eğitimci ve yönetici olarak yeni kurulan Cumhuriyetin müzik kurumları kadrolarında yer almış, bestelediği eserlerle Türk müziğinin tanınmasını sağlamıştır.

Ulvi Cemal Erkin, müzikle ilgili her göreve büyük bir istekle sarılmış, besteci, piyanist, orkestra şefi ve eğitimci yönlerinin yanı sıra, opera yönetmeni, konservatuvar müdürü olarak da görev almıştır (Say, 2005, 545).

Erkin, bürokrat bir ailenin çocuğu olarak, İstanbul kültür ortamı içinde yetişmiş, belirli imkanlar dahilinde hem müzik eğitimine devam etmiş, hem de Galatasaray Lisesinin kendisine sağlamış olduğu imkanlardan faydalanmıştır.

14 Mart 1906'da İstanbul'da dünyaya gelir. İlk müzik derslerini annesinden alır, sonra Adinolfi'nin özel öğrencisi olur (İlyasoğlu, 2009, 301). Ulvi Cemal, annesinin piyano derslerinin ardından önce Mercenier, sonra da o dönemin ünlü piyano hocalarından Adinolfi ile müzik eğitimine devam etti. Liseyi Galatasaray'da okuyan Ulvi Cemal bu okulun kültürel atmosferinden de yararlanarak kendisi gibi sanatla uğraşan arkadaşlar edindi (Boran, Şenürkmez, 2015, 323).

Erkin, 1925 yılında devletin açmış olduğu sınavı kazanarak Paris'e gitmiş ve burada *Ecole Normale de Musique*'de Nadia Boulanger gibi zamanın önemli müzik insanlarıyla çalışma imkanı bulmuştur.

“1925'te, devletin gençleri yurtdışında okutmak amacıyla açtığı sınavı kazanarak müzik eğitimini yurtdışında, Fransa'nın Paris kentinde sürdürme imkanı buldu. Paris Konservatuvarında ve daha sonra Müzik Öğretmen okulunda eğitim gördü. İsidor Philip ve Camille Decreus'den piyano, Jean Gallon'dan armoni, Noel Gallon'dan kontrpuan, Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri aldı” (Boran, Şenürkmez, 2015, 323).

“Ulvi Cemal Erkin 1925–30 yıllarını Paris'te geçirdi. Şehir, Almanya ve Avusturya ile savaşın ardından olumsuz ekonomik etkilerden muzdaripti, ancak bir anlamda Avrupa'nın kültür başkentini andırıyordu. Farklı coğrafi bölgelerden gelen birçok sanatçı, canlı Paris sahnesine katıldı ve romantizme ve Wagner'e karşı daha basit ve günlük bir sanatsal fikir birliği ortaya çıktı. Ulvi Cemal Erkin, kendisine oldukça yabancı olan bu dünyaya alışmakta gecikmedi. Fransızca bilgisini çalışmaları için gerekli seviyeye yükseltmenin yanı sıra, birçok özel dersle Paris Konservatuvarı'na kabul edilmek için hazırlanmaya ihtiyacı vardı. Konservatuarda Isidor Philipp ve Camille Decreus ile piyano, Jean Gallon ile armoni, Noel Gallon ile kontrpuan çalıştı. 1920'lerin sonunda École Normale de Musique'e girdikten sonra Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri aldı. Kısa bir süre sonra, yakında 20. yüzyılın efsanevi öğretmenlerinden biri olarak kabul edilecek olan Nadia Boulanger, Paris yıllarında genç Erkin'i etkileyenlerin başında geldi” (Büke, 2016).

1930 yılında Türkiye'ye dönen ve Cumhuriyetin ilk müzik kurumu olan Musiki Muallim Mektebi'nde göreve başlayan Erkin, burada piyano ve kompozisyon dersleri vermiştir. Bu dönemde bestelediği eserlerle birlikte, Türk müziğinin çokseslendirme çalışmalarına katıldığı görülmektedir.

1930'da yurda dönerek Musiki Muallim Mektebi'ne piyano ve armoni öğretmeni olarak atanan Erkin, ilk eseri olan orkestra için *İki Dans* ile keman ve piyano için *Ninni*, *Emprovizasyon* ve *Zeybek* adlı parçayı Paris'te yazmıştı. Ancak *Emprovizasyon*'u yurda dönünce gözden geçirmiş, eser son şeklini Ankara'da almıştır (Say, 2005, 545).

Aynı yıllarda, bugün hala birçok piyanist tarafından icra edilen *Beş Damla* başlıklı piyano yapıtını besteledi. 1932'de Ankara'da halkevi kurulduktan sonra düzenlenen ilk konserde *Beş Damla*'nın ikinci icrası gerçekleştirildi. Bu yıldan sonra beste çalışmalarını yoğunlaştırdı, *Bülbül* ve *Ayın Ondördü* (1932), *Yaylı Dörtlüsü* (1935), *Yedi Türkü* (1936), ve *İki Sesli Türküler* (1936) başlıklı gençlik dönemi eserlerini

besteledi (Boran, Şenürkmez, 2015, 324). Piyano icracılığı konusunda da başarılı olan Erkin'in, bu yıllarda gerek solist gerekse de oda müziği icracısı olarak konserler verdiği bilinmektedir.



Şekil 308: 1930'lu Yıllarda Ulvi Cemal Erkin

Ulvi Cemal Erkin İnternet Sitesi. 2016. Fotoğraf Albümü.
http://www.ulvicemalerkin.com/fotograf_albumu.htm [28.11.2020]

Besteciliği kadar piyanistliği de virtüözite derecesinde olduğundan, Türkiye'ye döndükten sonra düzenlenen çoğu konserde solist olarak yer aldı ve ilk konserini 1931'de verdi (Boran, Şenürkmez, 2015, 324). Öğretmenliğinin ilk yıllarını yoğun bir çalışma temposu içinde geçiren bestecimiz, piyanist olarak konserler vermeye başlamış, 1931'de Mozart'ın bir piyano konçertosunu 1932'de ise César Franck'ın "Senfonik Çeşitlemeler"ini yorumlamıştır (Say, 2005, 545). 1936'da yeni kurulan Ankara konservatuvarı'nın piyano bölüm başkanı, 1949-1951 arasında da müdürü olur (İlyasoğlu, 2009, 301).

1938 yılında bestelemiş olduğu iki eserle beste yarışmasına katılan Erkin, Piyano Konçertosu eseriyle yarışmayı kazanmış, bu eser II. Dünya Savaşı ortamında Almanya'da Erkin'in eşi Ferhunde Erkin solistliğinde icra edilmiştir.

"1938'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği bir beste yarışmasına iki besteye katıldı. Yarışmayı *Piyano Konçertosu*'yla kazandı. Eserin 1943'teki ilk icrasının ardından, konseri izleyen Alman Büyükelçisi Von Pepen eserin Almanya'da da çalınmasını önerdi. Böylece, aynı yıl, savaş ortasında Piyano Konçertosu eşi Ferhunde Erkin'in solist olarak katıldığı Almanya konserinde icra edildi ve büyük başarı elde etti" (Boran, Şenürkmez, 2015, 324).

Erkin, 1949 yılında kurulan öğrenci orkestrasının şefliğine getirilmiştir. Bu dönemde şef olarak bu orkestrayla birlikte birçok konser veren sanatçının, Necil Kazım Akses'le birlikte Orhan Şaik Gökyay'ın sözlerini yazdığı *Konservatuvar Marşı*'ni bestelediği bilinmektedir.

Ulvi Cemal'in kültürel etkinlikleri arasında en önemlilerinden biri 1949'da gerçekleşti; Necil Kazım Akses'in konservatuvar müdürü olarak görev yaptığı dönemde öğrenci orkestrası kuruldu ve şef olarak Ulvi Cemal görevlendirildi. Şefliğini yaptığı öğrenci orkestrasıyla kendi eserlerini icra ettiği birçok konser verdi (Boran, Şenürkmez, 2015, 324).

1946'da 1. Senfoni'sini bitiren bestecimiz, Riyaset-i Cumhur Filarmoni orkestrasının gerçekleştirdiği ilk seslendirmeyi kendisi yönetmiştir (Say, 2005, 545). Erkin'in Birinci Senfoni'si, Türk müziğinin modal ve ezgisel özelliklerine bağlı bir yapıdır (İlyasoğlu, 2009, 301). Ertesi yıl Prag Festivali programına alınan bu eser için Erkin Çekoslovakya'ya davet edilerek senfoninin yorumunda Çek Filarmoni Orkestrası'nı yönetmiştir. Erkin'in 2. Senfonisi ise 1958'de Karl Oehring yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası'nca yorumlanmış, konseri Bavyera Radyosu yayınlamıştır (Say, 2005, 545).

Erkin'in halk müziği elementlerini eserlerine yansıttığı değerlendirilmektedir. Kullanmış olduğu modal yapılarla farklı müzikal duyular sağlasa da, özellikle Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısını eserlerine kendi stili üzerinden soyutlayarak aktardığı görülmektedir.

“Ulvi Cemal Erkin'in eserlerinde geleneksel ve halk müziği unsurları sıklıkla duyulmaktadır. Özellikle yavaş bölümlerde modal bir yapı kullanır; ilk eserlerinde, 1920'lerde Paris'te güncel olan geç Romantik ve Empresyonist hareketlerin yansımaları duyulabilmektedir. Konçertolarında ve senfonik eserlerinde, aksak tonlarının ustaca kullanımı ve Türk müziğinin doğaçlama yönleriyle ilgili bölümleri ile kendi bireysel dilini yaratmayı başarmıştır. Solo enstrümanlar için parçalardan büyük senfonik orkestralar için eserlere kadar her türlü müziği uzman bilgisi ile bestelemiştir” (Büke, 2016).

“Halk Müziği'nin zengin kaynaklarından yararlanıp, aksak ritimli yapının arasına ya da üstüne taksim gibi serbest ve durgun bir bölme yerleştirerek değişik hava yaratmak Ulvi Cemal Erkin'in sıkça ve başarıyla uyguladığı bir tekniktir. Erkin yapıtlarında kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtmasını, Anadolu'nun kokusunu, rengini ve sesini Batı'nın tekniği ile çağdaş kalıplar içine ustaca dökmesini bildi” (Çalğan, 2016).

Melodi zenginliği ve ritim canlılığıyla Erkin, tüm yapıtları seslendirilmiş tek Türk bestecisidir (İlyasoğlu, 2009, 301). Birçok eserinde Anadolu ezgilerinden esinlenen Erkin, halk müziğinin duygusal, saf deyişini dile getirmiştir. Halk ezgileri ve ritimleri, Erkin'in yaratıcılığına can vermiş, bu gereci bilinçle işleyen bestecimiz, müziğimizi derinleştirmiştir (Say, 2005, 545).



Şekil 309: Ulvi Cemal Erkin Öğrencileriyle¹⁷² Ders Sırasında, 1949.

Ulvi Cemal Erkin İnternet Sitesi. 2016. Fotoğraf Albümü.
http://www.ulvicemalerkin.com/fotograf_albumu.htm [28.11.2020]

“1930 yılından başlayarak geliştirdiği bu yaklaşım, bir kuşak sonrasının bestecilerinden İlhan Usmanbaş tarafından şöyle değerlendirilmiştir: ‘Birinci kuşak Türk bestecileri, 1930’larda ilk yapıtlarını verdiği zama, bugün insanı hayrete düşüren bir şey daha var; O da sanki Türkiye’de yüzyıllardan beri Avrupa müziği yapıyormuş gibi yeni bir müzik diline oturmuş olmaları. Mesela Erkin’in Beş Damla adlı piyano parçaları 1931 tarihini taşır; yani henüz öğrenciliğini bitirip Türkiye’ye dönmüş olan 25 yaşında bir besteci, birden bire Türkiye’de nasıl bir müzik yapılması gerektiğini en açık bir dille ortaya koymuştur” (Say, 2005, 545).

Erkin, orkestra için *İki Dans* (1930), *Bayram* (1934), *Köçekçe* (1943), *Senfoni No. 1* (1946), *Senfoni No. 2* (1951), *Senfonik Bölüm* (1969), *Senfonik Parçalar* (1971), Yaylı Çalgılar Orkestrası için *Sinfonietta* (1961-59) eserlerini, oda müziği için ise *Yaylı Dörtlüsü* (1936), *Piyanolu Beşli* (1943) eserlerini bestelemiştir. Piyano için *Beş Damla* (1931), *Konçertino* (1932), *Konçerto* (1942), *Senfoni Konçertant* (1966) gibi eserlerinin haricinde çeşitli seviyeler için birçok piyano eseri bestelemiştir. Keman için bir *Konçerto* (1947), *Ninni* (1932); *Emprovizasyon* (1932), *Zeybek Türküsü* (1932) eserlerini bestelediği bilinmektedir. Erkin, *Divan*, *Ah Hanifem*, *Çamdan Sakız Akıyor*, *Ayın Ondördü*, *Maya*, *Türkmeni* ve *Bülbül* gibi halk şarkılarını piyano veya orkestra eşlikli olarak çoksesli hale getirmiş, ayrıca birçok halk şarkısını da karma koro için düzenlemiştir¹⁷³.

¹⁷² Fotoğrafta Opera Sanatçısı Suna Korad, Besteci Ferit Tüzün ve Piyanist Ercivan Saydam bulunmaktadır.

¹⁷³ Bestecinin biçimsel olarak detaylandırılmış eser listesi ve eserlerle ilgili bilgiler kendi kişisel internet sitesi olan <http://www.ulvicemalerkin.com/eserleri.htm> adresinde bulunmaktadır. [28.10.2020]

Erkin, Fransa'dan ve İtalya'dan aldığı dört nişanla onurlandırılmıştır: *Palme Academique* (Fransa, 1950); Leigion d'honneur nişanının “Şövalye” derecesi (Fransa, 1959); Ordine Al Merito della Republicca Italiano (İtalya,1963); Legion d'honneur nişanının “Officier” derecesi (Fransa, 1970). Bestecimize 1971 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarafından “Devlet Sanatçısı” ünvanı verilmiştir (Say, 2005, 545). Erkin 1972 yılında Ankara'da vefat etmiştir.

Erkin, keman için bestelediği eserlerinde de diğer eserlerinde olduğu gibi halk müziği karakterini yansıtan folklorik elementleri kullanmıştır. Solo keman için iki eser besteleyen bestecinin bu eserlerinde, biçim ve stil anlamında bazı özelliklerin benzeştiği görülmektedir.

4.8.4.1. Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü – Lullaby, Improvisation, Zeybek Air

Erkin'in, üç bölümden oluşan eserin, *Ninni ve Zeybek Türküsü* bölümlerini Paris'teki öğrenciliği sırasında bestelemeye başladığı bilinmektedir. İlk olarak ayrı iki bölüm şeklinde oluşturulduğu hissedilen esere daha sonra *Improvisation* bölümünün eklenerek üç bölümlü bir eser olarak düzenlendiği görülmektedir.

Keman ve piyano için yazdığı bu gençlik yapıtının adı sonradan eklediği bölümle “Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü” adını almıştır. Yapıt sonradan Maarif Vekaleti tarafından bastırılmıştır. Bu nedenle, “Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü” Ulvi Cemal Erkin'in ilk basılı yapıtı olmuştur (Çalgan, 1991).

Eserin ilk seslendirilişinin, 1931'de Sivas Orduevi'nde, kemanda Necdet Remzi Atak, piyanoda Erkin tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bu dinleti sırasında sadece *Ninni ve Zeybek* bölümleri çalınmıştır. Eserin tamamı ilk kez 1932 yılında Ankara Halkevi'nde, kemanda Necdet Remzi Atak piyanoda Erkin tarafından seslendirilmiştir

174.

“Ulvi Cemal Erkin, Paris'te okurken Ninni ve Zeybek Havası'nı ve Türkiye'ye döndükten sonra Doğaçlama'yı yazdı. Bu eserler, keman ve piyano için enfes bir enstrümantal üçleme oluşturur. Doğaçlama, balad formundan esinlenerek üç bölümden oluşan bir çalışmadır. Karakter olarak anlatı, doğaçlama bölümler ile enerjik dans bölümleri arasındaki zıtlığa dayanmaktadır” (Mehtiyeva, 2014).

“Ninni, sessiz, yumuşak bir “sözsüz şarkı”dır. Akıcı bir piyano fonunda keman tarafından enfes, hassas bir ezgi sunulur. Piyano kısmının yumuşak hareketi, sallanan beşik görüntüsünü

¹⁷⁴ Bu eser incelenirken kaynak olarak Edition Schott yayınevini edisyonu kullanılmıştır. Burada yer alan bilgiler bu edisyondan elde edilmiştir (Erkin, 2014).

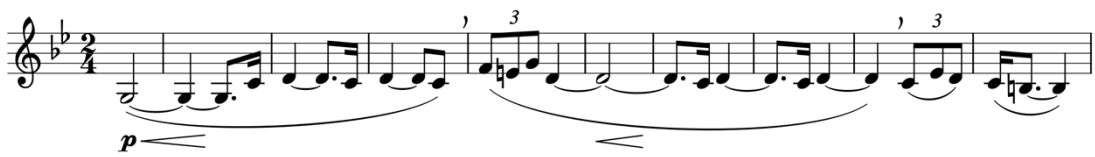
çağırıştırır. Yumuşak melodileri ve zengin armonik renkleri, müziğin lirik yapısının temelini oluşturan kemanın melodisiyle zarif bir şekilde harmanlanıyor” (Mehtiyeva, 2014).

Ninni bölümünde herhangi bir tempo ifadesi bulunmamakla birlikte, bölümün temposu (♩:54) olarak belirtilmiştir. Karakteristik özellikler bakımından incelendiğinde, en belirgin özellik olarak eksen sese varışta ikinci derecedeki sesin cümle sonlarında kullanılması görülmektedir. Her cümlenin iki kez tekrarlandığı bölüm içinde mi eksen sesi ve ona komşu sesler sıkça kullanılmıştır. Eksen ses olarak bir değişimin meydana gelmediği bölüm içinde sekizlik notaların ardıl kullanıldığı da görülmektedir. *Eolyen* modundaki aynı ezgi bir üst oktavda tekrar edilmiştir.



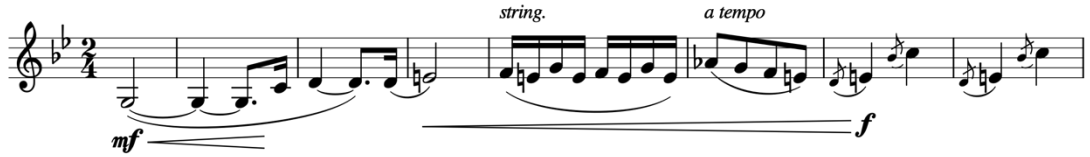
Şekil 310: Erkin Ninni Ezgi Örneği

İkinci bölüm olan *Emprovizasyon* bölümünde tempo *Andante* olarak belirtilmiş, metrik bir değer verilmek yerine “come una improvvisazione” şeklindeki ifadeyle doğaçlama icrası vurgulanmıştır. Halk müziğinde *Uzun Hava* olarak değerlendirilen bu biçimdeki ritmik özgürlük, bu bölümde uzun ve *legato* seslerle sağlanmıştır. Başlangıç temasında halk müziğinde görülen özelliklerden biri olarak, aynı motifin tekrarlandığı ve eksen sesin vurgulandığı görülmektedir. *Eolyen* modundaki temanın sonunda kullanılan si♭ sesi sonucunda eksen ses, re’den sol sesine geçmiştir.



Şekil 311: Erkin Emprovizasyon 1. Ezgi Örneği

Uzun Hava’nın icra stilinde sıkça görülen uzayan sesin ardından gelen farklı ritmik yapıdaki kalıpların tekrarlanması durumu, tema içinde aynı motifin tekrar kullanılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Ayrıca halk müziğinin bir diğer karakteristik özelliği olarak oktava yakın derecede çıkıcı aralıkta ses geçişleri de görülmektedir. Eksen değişimi mi♭ sesinin kullanılmasının ardından gelmiştir.



Şekil 312: Erkin Emprovizasyon 2. Ezgi Örneği

Giriş kısmının sonlanmasının ardından gelen Allegro bölümüyle tempo kazanan eserin bu bölümünde, aksak ölçüler olan 8/8 (3+3+2), 5/8 ve 9/8 gibi metrik değerler kullanılmıştır. Burada tekrarlanan cümle yapıları ve altere seslerle birlikte sağlanan eksen değişimi meydana gelmektedir. Bu bölümün ardından gelen *cadenza* ile birlikte tekrar ritim ortadan kaldırılmış ve *rubato* ifadeyle halk müzikleri özelliklerinden biri olarak *parlando* etkisi yaratılmıştır. Bölümün sonunda tekrar başlangıç temasına geri dönüldüğü görülmektedir. Burada da *legato* seslerle *parlando* etkisi sürdürülmüştür.



Şekil 313: Erkin Emprovizasyon 2. Ezgi Örneği

“Zeybek Havası, folklorik tema üzerine bestelenmiş baş döndürücü bir konser eseridir. Batı Anadolu’nun tipik bir halk dansı olan zeybek, ya tek başına ya da çember halinde bir grup dansçı tarafından oynanmaktadır. Erkin, bu güçlü, cesur ve erkeksi halk dansının son derece virtüöz versiyonunda, Türk halk müziğinin büyüklü dünyasının canlı görüntülerini sergileyen teknik virtüöz pasajları iç içe geçirmektedir. Ritmik ve çoklu ritmik kombinasyonların karmaşık yer değişimleri oldukça etkileyicidir. Ölçünün sınırlarını zorlayan vurgular, karmaşık 4/8 + 5/8 ritimlerini ve ostinato hareketinin canlı dinamiklerini vurguluyor. Halk çalgılarından perküsyon çalgılarının benzetiminde piyanoda çınlayan akorlar, kemanın coşkulu tınısıyla birleşmektedir. Piyano ve keman, aynı temelde iki kişi olarak işlev görmektedir” (Mehtiyeva, 2014).

Zeybek Havası bölümünde de herhangi bir ritmik ifadenin belirtilmediği, farklı olarak 4/8’lik ölçüyle 5/8’lik ölçünün ardıl olarak kullanıldığı görülmektedir. Halk müziği karakteristik özellikleri incelendiğinde, başlangıçtaki temada la olan eksen ses, oktava yakın derecede çıkıcı aralıktaki geçiş sonrasında kullanılan fa# sesiyle birlikte re olarak değişmiştir. Bu bölüm iki kez tekrarlandıktan sonra gelen akor ses ve çift seslerin sıkça kullanıldığı temada eksen sesin la olduğu ve yay hareketleriye (art arda gelen □ □ hareketleri) birlikte *pizzicato* tekniğiyle Zeybek halk oyununun karakteristik tavrı yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu temanın ardından gelen çift sesli bitiş teması, ritmik bakımdan çeşitlenmiş ve çift seslerde dört sesli ezgiler kullanılmıştır.



Şekil 314: Erkin Zeybek Türküsü Ezgi Örneği

Eser, Erkin'in keman için bestelediği ilk eser olarak bilinmektedir. Bestecinin öğrencilik yıllarında bestelemeye başladığı bir eser olarak değerlendirildiğinde, kemanın eserde kullanımı açısından Türk ezgi yapısının yansıtılmaya çalışılması durumunun ön planda olduğu görülmektedir. Ezgi üzerinden sağlanılmaya çalışılan bu etki piyano partisiyle desteklenmektedir.

4.8.4.2. Keman Konçertosu

Erkin, Keman Konçertosu eserini 1946 ile 1947 yılları arasında bestelemiştir. Eser sırasıyla *Allegro giusto*, *Adagio*, *Allegro con fuoco* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bestecinin keman için yazdığı konçerto formundaki bu tek eserinde de, diğer birçok eserinde olduğu gibi Türk halk müziğinin belirli karakteristik özelliklerini kullandığı görülmektedir. İlk seslendirilişi çeşitli sebeplerden ötürü bir yıl sonra gerçekleştirilmiştir.

Erkin'in 22 Temmuz 1946 ile 7 Nisan 1947 tarihleri arasında bestelediği Keman Konçertosu'nun yorumu da biraz güç oldu. Konçerto'nun, Erkin'in davetli olduğu 1947 Viyana Festivali'nde çalınması kararlaştırılmış, İtalyan kemancı Pina Carmirelli solist olarak seçilmişti. Ancak kemancı bazı nedenlerle sonradan vazgeçti (Aktüze, 2007). Yapıt ilk kez 2 Nisan 1948 yılında Ulvi Cemal Erkin yönetimindeki Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde Lico Amar tarafından Devlet Opera ve Tiyatro binasının açılış töreninde çalınmıştır (Çalgan, 1991).

Konçerto ilk kez, 1933 yılında "Sergi Sarayı" olarak inşa edilen ve daha sonrasında "Opera Binası" olarak restore edilen *Ankara Opera Sahnesi*¹⁷⁵ binasının açılışında seslendirilmiştir. Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası eşliğinde Ankara Konservatuvarı keman öğretmeni Licco Amar solistliğinde 2 Nisan 1948 günü icra edilen eserden başka, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve Adnan Saygun'un da eserleri programda yer almıştır. Eser, bu tarihten itibaren birçok kez farklı solistler

¹⁷⁵ "Büyük Tiyatro" olarak da bilinmektedir.

tarafından yorumlanmıştır. Amar'ın ardından Wolfgang Schneiderhan, Ayla Erduran ve Suna Kan'ın seslendirdiği bilinmektedir. Albert Markov solistliğinde ve Niyazi Tağızadə¹⁷⁶ şefliğindeki Moskova Sinema Senfoni orkestrası eşliğinde ilk kez plağa kaydedilmiştir.

“2 Nisan 1948 günü ünlü Alman mimar Paul Bonatz tarafından opera binası olarak restore edilen ve Türk Beşleri grubundan dört bestecinin eseriyle açılışı kutlanacak olan Ankara'nın eski Sergi Evi-yeni Büyük Tiyatro- salonunda seslendirilmesi kismet olacaktı. Cemal Reşit Rey'in 1. Senfoni'si, Ulvi Cemal Erkin'in Keman Konçerto'su, Necil Kazım Akses'in Balad'ı, Adnan Saygun'un Kerem Operası 1. Sahn müziği olarak planlanan açılıştta Ulvi Cemal Erkin Keman Konçertosu'nu yönetiyor, Ankara devlet konservatuarında 1938'den beri keman öğretmenliği yapan Macar asıllı Lico Amar solist oluyordu. Keman Konçertosu Erkin'in en başarılı eserleri arasında yer alıyor, Türkiye dışında 22 Şubat 1950'de Rudolf Moralt yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde ünlü Wolfgang Schneiderhan tarafından çalınıyor 8 Ağustos 1958'de Paris Colonne orkestrası eşliğinde Brüksel Festivali'nde Grand Auditorium'da kemancımız Ayla Erduran yorumluyordu. Konçerto 1963 yılı baharında Moskova'da ünlü Azerbaycanlı şef Niyazi Tağızadə yönetimindeki Devlet Sinema Senfoni orkestrası eşliğinde kemancı Andrey Markof tarafından ilk kez plağa dolduruldu. Ama konçertoyu asıl sahiplenen kemancı Suna Kan oldu; daha önce Hans Hörner yönetiminde 1962'de, 1963'ten sonra da Gotthold Lessing yönetiminde çalan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın 1966 Avrupa turnesinde konçertoyu yorumlayan Suna Kan, eseri İstanbullulara da ilk kez dinleten oldu: 1966 Nisan ayı sonunda İstanbul'un o zamanki konser salonu Şan Sineması'nda G. Lessing yönetimindeki CSO eşliğinde müzik severlere sunuldu, Hikmet Şimşek yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası eşliğinde konçertonun plağını TRT desteğinde gerçekleştirdi” (Aktüze, 2007).

“Üç bölümlü ve tonal temelli, soliste, özellikle açılış bölümünün ortasında yer alan heybetli kadansta, enstrümanın tüm yelpazesini ve potansiyelini kullanma fırsatı sunar. Romantik sıcaklık ve lirizm seyrini sürdürür. Ateşli ve yumuşak yavaş bölüm, parlak yoğunlukta işlenir. ‘Türk’ finali bir neşe, çok doğaçlama bir duyguya sahip milliyetçi araçlardan oluşan bir potpuri, Doğu ve Batı müziğinden unsurların bir karışımıdır” (Greenbank , 2019).

Eserin başlangıcında tempo, ♩:116-120 olarak belirtilmiştir. Başlangıç temasında 2/4'lük, 4/4'lük ve 5/4'lük gibi farklı metrik değerler kullanılmıştır. Ayrıca aynı kalıp motifin başka sesler üzerinde kurgulanıp tekrarlandığı görülmektedir. Burada kullanılan başlangıç teması, mi ekseninde *lokriyen* modunda kurgulanmıştır. Orkestranın başlangıç temasını tekrarlayışının ardından gelen keman solusunda ise yine mi eksenli fakat bu kez *Doryen* modunda bir ezginin kurgulandığı görülmektedir.

“1. Bölüm, karaktere ve temaya uyan hızda, ılımlı neşedeki (Allegro giusto) tempoda ve sonat formunda düzenlenmiştir. Etkili ezgileri duyuran solo kemana sağlanan eşlik de mükemmelliği ve dolgunluğuyla ilgi çeker. 1. bölüm genel olarak makamsal geçişlerin kullanıldığı bir bölüm olarak değerlendirilmektedir (Aktüze, 2007). Kemanla orkestranın senfonik bir bütün oluşturduğu yapıt son derece etkili ezgilerle bezenmiştir” (Çalgan, 1991).



Şekil 315: Erkin Keman Konçertosu I. Bölüm 1. Ezgi Örneği

¹⁷⁶ Taghizadeh - Hajibekov veya Tağızadə – Hacıbeyov (1912-1984) soyismiyile bilinen Azerbaycanlı Besteci ve Orkestra Şefi.

Bu bölümün ardından gelen ezgide ise, *legato* seslerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Halk müziğinin karakteristik özelliklerinden, ezginin durakla başlaması durumu haricinde, üç sesli motif yapısı, tekrarlanan cümleler ve eksen ses yakınındaki seslerin kullanımı durumları görülmektedir. Aynı temanın çift sesle duyurulduğu bölümün ardından, orkestra tarafından tekrar edildiği ve *cadenza* kısmında da başlangıç teması gibi çeşitlendiği görülmektedir.



Şekil 316: Erkin Keman Konçertosu I. Bölüm 2. Ezgi Örneği

Bu tema, 272. ölçüde sol# sesi üzerinde tekrar kurgulanmış, farklı aralıktaki çift seslerle birlikte çeşitlendirilmiştir. Genel olarak birinci bölüm değerlendirildiğinde, benzer yapıdaki cümlelerden oluştuğu ve bu yapılardaki eksen sesin değiştirilerek tekrarlanmasıyla bölümün oluştuğu görülmektedir.



Şekil 317: Erkin Keman Konçertosu I. Bölüm 3. Ezgi Örneği

2. Bölüm ağır (Adagio) tempoda, biraz mistik karakteri ve zarıflığı yanında, ince ve duygulu anlamıyla da ilgi çekicidir. Solo kemana sonoritesinin güzelliğini de yansıtmaya olanağını verir. 2. Bölüm kullanılan temalar dolayısıyla tasavvuf musikisi etkisi yaratmaktadır (Aktüze, 2007). İkinci bölüm “Adagio”, dokudaki zerafet ve inceliği, duygulu ve anlamlı havasıyla belki de en ilgi çeken bölümdür (Çalgan, 1991). Buradaki ezginin do# ekseninde *Eolyen* modunda kurgulandığı görülmektedir. Bu bölümde gerek ezginin çıkıcı ve inici yürüyüşü bakımından, gerekse de ağır ve *legato* seslerin sıkça kullanıldığı bir bölüm olması bakımından, tasavvuf müziğine yakın temaları barındırır da, *Un pocchettino piu mosso* ve *Animato* kısımlarında kullanılan üçleme ve altılama yapılarının halk müziğinde kullanılan süslemelerle benzeştiği değerlendirilmektedir.



Şekil 318: Erkin Keman Konçertosu II. Bölüm 1. Ezgi Örneği

3. Bölüm çabuk ve ateşli (Allegro con fuoco) tempoda Erkin'in aradığı canlılığı bulduğu Karadeniz oyun havaları ile şenlenirken arada, yine klasik müzik isimlerinden bir taksim'de unutulmaz. Konçerto, soliste virtüozluğunu gösterme olanağı sağlayan parlak bir finale sona erer (Aktüze, 2007).

Konçerto'nun bu bölümü halk müziği açısından oldukça zengin bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bölüm içindeki *rubato* ifadesiyle *parlando* karakterini yansıtan kısımların haricinde, enerjik temposuyla halk oyunlarını betimleyen ve icra stili bakımından da Klasik Türk ve Halk Müziklerinde kullanılan birçok yapıyı bulunduran bir bölümdür. Bölümün başlangıcında, Karadeniz yöresinin ritmik karakterini yansıtan bir temanın kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 319: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 1. Ezgi Örneği

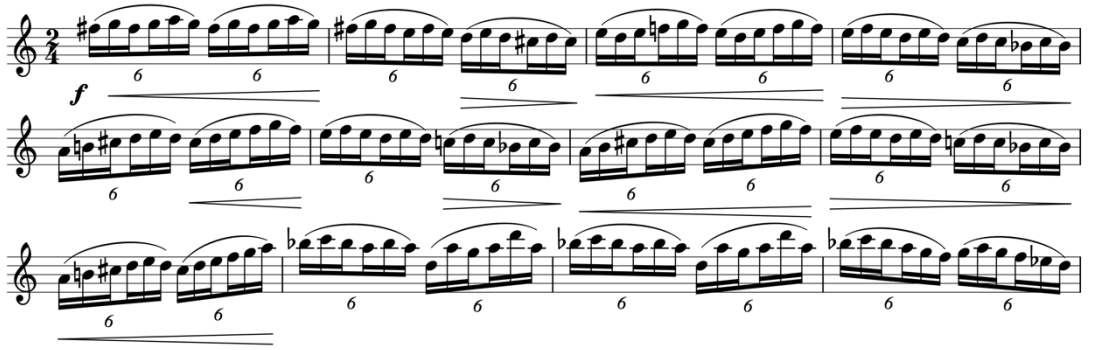
Buradaki tema, Sinop yöresine ait *Ben Giderim Batum'a* isimli halk türküsüyle benzeşmektedir. Bu tema içinde Karadeniz yöresi çalgılarından kemençe icrasında görülen çift ses kullanımının da yansıtıldığı görülmektedir. Bu bakımdan özellikle halk müziği karakterini yansıtan bir stilin oluşturulduğu değerlendirilmektedir. Burada kullanılan temada, re ekseninde double armonik dizi¹⁷⁷ kullanılmıştır.

¹⁷⁷ Hungarian minor scale ya da Gypsy minor scale olarak da bilinmektedir.



Şekil 320: Ben Giderim Batum'a Ezgi Örneği

Bölümün devamındaki temada kullanılan ritim ve ezgi yapısının, Doğu Anadolu bölgesinin halk oyunlarından Kafkas Halk Oyunlarına benzediği görülmektedir. Burada kullanılan ezgi incelendiğinde altılama şeklinde süslemenin yapıldığı, aynı motifin farklı sesler üzerinde aşağı yönlü olarak ritmik yapı dahilinde tekrarlandığı ve ölçü içinde geçici eksen ses olarak nitelendirilebilecek ses etkisinin ve yakın seslerin kullanılmasıyla bir ses çizgisinin oluştuğu görülmektedir.



Şekil 321: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 2. Ezgi Örneği

Keman solosunun devamında *cadenza* olarak isimlendirilen bölüm içinde icracıya ritmik olarak özgürlük sağlayıcı *lunga* ve *rubato* gibi ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Eksen sesin do olduğu *frigen* ezgi içinde süsleyici üçlemeler sıklıkla kullanılmıştır. Burada süsleyici olarak kullanılan *appoggiatura*'nın Azeri halk müziği tavrıyla benzeştiği değerlendirilmektedir.



Şekil 322: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 3. Ezgi Örneği

Öte yandan bu kısmın devamındaki *rubato* karakter, süsleyici olarak kullanılan *acciaccatura* seslerle birlikte halk müziği icra stilini yansıtır biçimde desteklenmiştir. Burada do ekseninden la eksenine geçen, *doryen* modu benzeri bir ezgi kullanılmıştır. Devamında gelen taksim benzeri temada, Erkin'in "Köçekçe" isimli eserindeki klarnet solosunun benzeri yapıların kullanıldığı görülmektedir. Burada oluşturulan tema,

yukarı yönlü çıkıcı ezgi haricinde farklı metrik değerler ve halk çalgıları icrasında kullanılan süsleyici motifleri içermektedir.

Şekil 323: Erkin Keman Konçertosu III. Bölüm 4. Ezgi Örneği

Erkin'in Keman Konçertosu, genel olarak Klasik Türk müziği ile halk müziğinin yapısal birçok özelliğini harmanlaması ve bu birleşimin çoksesli müzik içine aktarılması bakımından, bu coğrafyanın tüm renklerini yansıtan bir eser olarak değerlendirilebilmektedir. Bestecinin, keman solosunda ve orkestra partisinde ezgisel dili ön planda tutması sonucunda, bu karşımın unsurları her iki tarafta da belirgin olarak görülebilmektedir. Eser, 20. yüzyıl keman literatüründeki birçok teknik özelliği göstermesi bakımından da virtüözite gerektiren pasajlarla birlikte bu ezgisel dili doğal bir şekilde birleştirebilen bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde, bulgulardan elde edilen veriler, alt problemler üzerinden değerlendirilerek oluşturulan sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

- **20. Yüzyıldaki Milliyetçi Akımların Araştırma Kapsamındaki Ülkelerde Gelişme Durumuna İlişkin Sonuçlar:**

I. Dünya Savaşı öncesi Avrupası'nda, yerleşik düzen etkilerinden biri olarak, farklı ulusların bir arada yaşaması durumu, kültürlerin birbirleriyle kaynaşmasını sağladığı gibi, birçok düşüncenin de geniş bir alanda yayılım göstermesine neden olmuştur. Ne var ki; Yüzyıl Dönümünün arifesinde iyiden iyiye doymuş 19. yüzyıl ideolojileri—Romantizm ve ardıl dalgalarından olan Milliyetçilik; Kapitalizm ve hemen karşı kutbunda konumlandırılan Sosyalizm—toplumsal yaşamda önce dekadansa ardından sarsıntılara ve nihayetinde de görülmedik biçimde örgütlü bir topyekün savaşa doğru motivasyonları hızlandırmıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, savaşın da hazırlayıcısı olan ortam içinde sömürgeci ekonomiye sahip devlet yapılarına karşı “ulus” kavramıyla temellendirilen görüşler doğrultusunda, çeşitli alanlarla ilgili tezlerin sunulduğu saptanmıştır. Avrupa'da fikir akımı olarak farklı bölgelerde gelişen “Genç İskandinavya”, “Genç Almanya” ve “Genç İtalya” gibi hareketler doğrultusunda millî söylem gelişiminin, ülkemize de yansımalarının “Genç Osmanlılar” ya da daha bilinen ismiyle “Jön Türkler” adı altında gerçekleştiği görülmektedir. Bu bakımdan Ulusçuluk akımının yayıldığı bölgeler değerlendirildiğinde, kültürel ayrışmalar bulunsa da farklı milletlerin ulus devlet yolunda benzer fikri aşamalardan geçtiği belirlenmiştir.

Değerlendirilen politik gelişmelerin sonucu olarak, “Ulus-Devlet” yapılarının oluşmasıyla birlikte “millî kimlik” algısı ve bu algıyı temellendirecek olguların ortaya konulmasına yönelik olarak sunulan, millî kültür ve onun ön plana çıkarılmasını sağlayacak unsurların saptanması, daha doğrusu kurgulanması için çeşitli çalışmaların yapıldığı görülmüştür. Bu unsurlardan biri olarak müzik, özellikle de halk müziği üzerinden yapılan çalışmaların, başlangıçta belirli, net bir fikir veya görüş doğrultusunda yapılmadığı, daha çok yaygın beğeniler çerçevesinde çeşitli halk

müziklerinin farklılıklarının veya karakteristik özelliklerinin sergilenmesinin amaçlandığı görülmüştür.

İlk kez Herder'in görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan "Volksmusik" kavramı, kendisinin de derlediği Letonya halk şarkılarını içeren koleksiyonlar gibi yayımların işlevsel özelliğiyle temellendirilmiştir. Dönem içinde müzik icra ve dinleme pratiğinin ana araçlarından biri olarak ilgili tematik çalışmaların, müzik pratiğinin bir parçası olarak iletim aracı niteliğinde yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Bu yönde dönem içinde gelişen müzik yayımcılığının koştur olarak ülkemizdeki durumuyla ilgili karşılaştırılmalı olarak incelenebileceği değerlendirilmiştir.

- **I. Dünya Savaşı'ndan Sonra Kurulan Macaristan, Finlandiya, Çekoslovakya, Polonya, Estonya, Letonya, Litvanya ve Türkiye'deki Müzik Kültür Durumuna İlişkin Sonuçlar:**

Müziğin bir politika dahilinde kültürel bir araç niteliğinde kullanılması, bağımsızlığını ilan ederek I. Dünya Savaşı sonrasında değişen Dünya düzeni içinde yer alan "millî" devletlerce benimsenmiş, örnekleri çeşitli biçimlerde ortaya konulmuştur. Halk müziğinin derlenmesi konusunda çalışmalarla pekiştirilen süreç içinde millî kültürü tanımlayıcı ve tanıtıcı birçok tez ve sunu ortaya çıkmıştır. Folklor alanının oluşmasına ve gelişmesine neden olan bu çalışmaların öncülüğünde, etnik kökenle ilgili çeşitli görüşlerin de ortaya atıldığı görülmüştür. Genel olarak değerlendirildiğinde ise 20. yüzyılda yaşanan siyasi gelişmelere bağlı olarak, tasarlanan yeni ulusal kimlikler bağlamında müziğin bir politika unsuru olarak ele alınış şekliyle, belirli bir kültürel altyapının oluşturulmasında bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Millî kültürü tanımlayıcı bir unsur olarak müziğin araçsallaştırılması, bu kurgunun şehir hayatının etken olmadığı alanlara da genişletilmesini gündeme getirmiştir. "Merkezden" bakıldığında *terra incognita* olan bu bölgelerde müziğin nasıl bir niteliğe sahip olduğunu kavrama noktasında kırsal kesimlerde yapılacak olan derleme çalışmalarının yürütülmesi, edinilen bilgilerle ilgili analiz çalışmalarının yapılması başat motif olmuştur. Krohn, Nyberg ve Koller gibi araştırmacıların yapmış olduğu çalışmaların, bu anlamda farklı coğrafyalardaki çalışmalara da yol gösterici olduğu anlaşılmıştır. Derlenen halk müziği eserlerinin sınıflandırılması ile birlikte ezgisel ve ritimsel açıdan değerlendirilmeleriyle, halk müziğinin karakteristik özelliklerinin tespiti hususunda gerekli donanımın edinilmiş olduğu varsayılmıştır. Bu bağlamda

halk müzikleriyle ilgili yapılan incelemelerde şarkı sözlerinin, müziğin ritmik ve metrik yapısını etkilediği saptanmıştır. Bu değerlendirme göz önünde bulundurulduğunda, dilin yapısal özelliklerinin, müziğin kimliğine, karakterine doğrudan etki yaptığı fikri şekillenmiştir.

İnsan yaşamını şekillendiren etkenlerden biri olarak inanç sistemlerinin de, müziğe yön verdiği anlaşılmaktadır. Farklı kültürlerde dinin yaratmış olduğu yaşam biçiminin ve çeşitli ritüeller üzerinden gerçekleşen müzik pratiğinin, insanın müziği kanıksaması ya da içselleştirmesi noktasında, din ile bütünleşik bir uygulama olarak kabul görmesine sebep olduğu görülmüştür. Pagan ritüelleri, Kilise ilahileri veya Tasavvuf müziği olarak çeşitli türlerde beliren bu etkilerin, halk kültürü vasıtasıyla halk müziğine de yansıdığı gözlemlenmektedir. Birçok bölgede bazı Gregoryan ezgilerinin halk şarkılarında varyant olarak karşımıza çıkması bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir.

Folklor çalışmalarının bazı bölgelerde merkezi yönetim eliyle¹⁷⁸ yöresel kimliği tanımlamak ve kültürel çeşitliliği bir üst yapıda buluşturarak üniter bir toplum tasavvuru yolunda mobilize edildiği görülmüştür. Öte yandan incelenen bazı bölgelerde sivil inisiyatif çerçevesince gerçekleşen çalışmalarda ise, bir millî kültürün ortaya çıkarılması, ötesinde inşası hususunda çalışmaların temellendirildiği belirlenmiştir. Diğer ülkelerde görülen aksine, Türkiye’de devlet eliyle gerçekleşen folklor araştırmalarının, zamanın politikaları doğrultusunda belirli bir tarih görüşünü onaylayıcı şekilde yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sindeki müzik politikalarının yörüngesinde gerçekleştirilen müzik araştırmaları buna örnek gösterilebilir. Böylesi durumların benzer koşulları haiz başka ülkelerde de saptanabileceği düşünülebilir. Nitekim, politik ideolojiler üzerinden müzik politikalarının üretimi noktasında, belirtilen zaman ve daha sonrası için benzer örneklerin özellikle Doğu Avrupa, Sovyetler Birliği Coğrafyası, Kuzey Avrupa Bölgesi gibi alanlarda karşılık bulduğu saptanabilir.

Kayıt teknolojisinin gelişimiyle birlikte mobil hale gelmesi, folklor çalışmalarına katkı sağlaması açısından etnografi anlamında daha nesnel çalışma tekniklerinin geliştirilmesine olanak vermiştir. Bunun yansımaları yüz yirmi yıllık Berlin Fonograf arşivi (2020 itibarıyla), başta Odeon, Columbia ve Pathé gibi firmaların, küresel

¹⁷⁸ Avusturya-Macaristan Devleti ve SSCB yönetimlerinin uygulamalarından bahsedilmektedir.

ölçekte kaydettikleri somut olmayan kültür hazineleri—bölge bölge derlenmiş müzikler—yepyeni bir duysal kültürün tüm Dünya’da tanınmasına olanak vermiştir.

- **Örneklem Grubunda Yer Alan Ülkelerin Halk Müzikleri ve Bu Müziklerin Belirleyici Karakteristik Özelliklerine İlişkin Sonuçlar:**

Halk müziklerinde saptanan karakteristik özelliklerden bir bölümünün, uzak coğrafyalar da dahil olmak üzere farklı bölgelerde ortaklaşa kullanıldığı/deneyimlendiği görülmüştür. Her ne kadar kültürel farklılık noktasında ayrışmalar yaşansa da, ortak öge olarak insan, yaşam ve ifade biçimi olarak müziğin kullanımının, icra stillerine, çalgılara, müziği icra eden ve deneyimleyen topluluklara yansiyarak gerektiğinde araçsallaştırılan bir ortak nokta olduğu teslim edilebilir.

Baltık ülkelerinin bulunduğu bölgelerde düzenlenen koro festivalleri doğrultusunda gelişen koro kültürüne benzer olarak farklı bir varyantının, Türkiye’de “Halk Oyunları” alanında görüldüğü belirlenmiştir. Öte yandan Kuzey ülkelerinde görülen bir yaklaşım olarak, halk müziğinin Rock müzik formunda yeniden üretilmesi ve rağbet görmesinin; ülkemizde de benzer bir durumun deneyimlenmesi müziğe yönelimin farklı kültürlerde karşılaşılabilecek ortaklıklarına örnek olarak gösterilebilir.

Çalışma kapsamında incelenen halk müzikleri ve bu müziklerin belirgin karakteristik özelliklerine ilişkin ezgisel ve ritmik yapılarıyla ilgili çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Macar halk müziğiyle ilgili olarak; Macarca’nın etkisi olarak daktilik ritim öğeleri halk müziğinin en belirgin özelliği olarak belirlenmiştir. Ezgilerde kullanılan sesler itibariyle pentatonik karakterli motif ve cümle yapılarının bulunduğu görülmüştür. Ritmik yapılarda Macar dilinin vurgusal etkisinden dolayı ezgilerde görülen ilk hece vurgusu, senkoplar, uzun–kısa veya kısa–uzun seslerin çeşitli biçimlerde ardıl kullanımlarının bu müziğin ritmik karakteristik özelliğini yansıttığı değerlendirilmiştir.

Macarca ile Fin-Ugor dil grubuna bağlı olmasından kaynaklı olarak Fince’nin de aynı ritmik özelliği yansıtması sebebiyle, kelimelerdeki ilk hece vurgusunun Fin halk müziğine de yansıdığı görülmüştür. Bu bakımdan ezgilerde genellikle eksik ölçü bulunmadığı saptanmıştır. Her kelimenin ilk hecesinin Fin-Ugor dillerinin genel yapısal özelliği ile ilgili olarak vurgulanması, Fin halk müziğinin ritmik tanımlayıcı özelliği olarak belirlenmiştir. Finlandiya halk müziğinin yapısal özellikleri

incelendiğinde, dizi içindeki ilk beş sesin kullanılmasıyla oluşturulan Pentatonik ezgiler ve ölçü içinde sağlanan ilk hece vurgusu sıklıkla görülmektedir. Fin halk ezgilerinde çoğunlukla modal karakterli ezgi yapılarının yaygın olduğu saptanmıştır.

Çek müzik kültürünün bölgesel olarak çeşitlilik gösterdiği belirlenmiştir. Tonalite bakımından *miksolidyen* ve *lidyen* modları ile birlikte Çıgan dizilerinin de kullanıldığı halk müziği ezgilerinde, halk çalgılarının ses yapısının da belirleyici olduğu saptanmıştır. Bohemya halk şarkılarındaki Majör tonalite ve çalgı karakteri ile vurgulanan yapılar, bölgeye özgü karakteristik özellik olarak değerlendirilmiştir. Bölgenin bir başka özelliği olarak, şarkıların sadece ikili ve üçlü ölçülerden oluşmaması ayrıca *matenik* denilen alternatif ölçülerin de kullanılarak dansçılara eşlik edilmesi durumunun, Bohemya halk müziğinin polimetrik karakterini yansıttığı değerlendirilmiştir. Öte yandan Doğu Moravya'nın geleneksel müziğinde diyatonik olmayan dizilerde noktalı ritimler kullanıldığı saptanmıştır. Slovak halk şarkılarının ritmik yapısının da, Macarca ve Fince örnekleri gibi Slovak dilinin yapısal özelliğinden ileri geldiği belirlenmiştir.

Polonya halk müziğinin karakteristik özelliklerinin, genel anlamda halk kültürünü yansıtan zengin bir halk dansı kültürüyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Ülkenin farklı bölgelerinde değişen yapısıyla dikkat çeken halk dansı kültürünün, halk müziğine de bu anlamda etki yaptığı belirlenmiştir. Özellikle Polonya'nın orta ve güney kesiminde *rubato*'nun ritmik karakteristik olduğu, ikili ve üçlü zaman arasında bir salınım oluşturmak için mazurka ritimleri ile birleştirildiği görülmüştür. Polonya'nın birçok bölgesinde, halk şarkıları monofonik olarak söylenirken, geçmişte heterofonik stilde şarkı söylendiği, Karpat bölgesinde ise şarkıların polifonik olarak icra edildiği belirlenmiştir. Polonya'nın güneyinde yer alan Skalne Podhale bölgesinde *Góralski* olarak isimlendirilen halk danslarında, yöreye özgü müzik kültürüne bağlı olarak yerel çalgı topluluklarıyla birlikte bu dansın icra edildiği görülmüştür. Polonya halk müziğinin bölgesel değişiminin ezgilerin ritimsel yapısıyla birlikte metrik değerlerine de yansıdığı saptanmıştır. Genel olarak 3/4'lük veya 3/8'lik gibi üçlü metrik değerlerin yaygın olduğu, güney bölgelerinde ise 2/4 veya 2/8'lik ölçülerin görüldüğü belirlenmiştir.

Estonya halk müziğinin genel karakteristik özelliklerinden, en önemli özelliğin *Regilaul* geleneği müziğinde görülen müzik cümlesinin varyantlarıyla birlikte tekrarlanıp sadece şarkı sözlerinin değişmesi durumu olarak belirlenmiştir. Dizisel

bakımdan incelendiğinde ise, müziğin dar aralıklar arasında değişen seslerden meydana geldiği görülmüştür. Bu durumun *Kannel* gibi halk müziği çalgılarının ilkel dönemde kullandığı tel sayılarının az olmasından ve bu çalgıların ses aralıklarından kaynaklı olabileceği değerlendirilmiştir. Bu bakımdan tritonik, tetratonik, pentatonik ve heksatonik dizilerden oluşan ezgilerin fazla sayıda olduğu belirlenmiştir. Ritmik açıdan değerlendirildiğinde ise, aynı dil ailesinden gelmeleri bakımından Fince’de de görülen bazı daktilik özelliklerin Estonca’nın dil yapısında da bulunmasından kaynaklı olarak, bazı ritmik yapıların benzer olduğu görülmüştür. Özellikle halk şarkılarının yapısal özellikleri değerlendirildiğinde, konuşmaya yakın bir ezgi çizgisindeki anlatımlı şarkılarla birlikte, konuşma içeren anlatımlı şarkıların bulunduğu saptanmıştır. Çeşitli ülkelerin hakimiyetinde kalması ve kültürel olarak etkileşimi dahilinde olması nedeniyle, polka ve vals benzeri danslar ve bu özellikteki müzik türlerinin de Estonya’da görüldüğü belirlenmiştir. Çevre kültürlerin etkisine kapalı olan Kihnu ve Setuuma gibi bölgelerde ise, Estonya’nın genelinde görülen halk müziği karakteristik özelliklerinden farklı yapıdaki müzikal özellikler görüldüğü saptanmıştır. Diğer bölgelerdeki monofonik ezgilerden farklı olarak kültürel veya coğrafi bakımdan Kihnu ve Setuuma gibi izole bölgelerde, runik şarkı geleneğinin 20. yüzyıla kadar hayatta kaldığı ve bu şarkıların polifonik olması sebebiyle Estonya’nın diğer bölge müzik repertuvarlarından ayrıştığı belirlenmiştir.

Letonya halk müziği olarak bilinen *daina*’nın karakteristik özelliği, basit ölçü haricinde bileşik ve aksak ölçülü ritimlerin varlığı, bölgenin en önde gelen metrik karakteristik özelliği olarak belirlenmiştir. Letonya halk müziğinde, özellikle kendine özgü kültürel özelliklerini, şarkı icrasında da ortaya koyan Latgalya bölgesinde, *drone* eşlik biçimiyle grup içinde lider şarkıcıya eşlik edildiği saptanmıştır. Kurlandiya bölgesinde Majör ezgi yapısının, Vidzeme bölgesinde ise bir vuruşun ikiye bölündüğü hareketli ritmik yapıların yaygın olduğu değerlendirilmiştir. Genel itibarıyla Letonya halk müziğindeki ritmik yapılar değerlendirildiğinde ise, ikili sekizlik ses grubunun halk ezgilerinde çoğunlukla yer aldığı görülmektedir.

Halk müziğinin polifonik sitildeki icrası olarak nitelendirilen *Sutartinė*, öncelikli olarak Litvanya halk müziğinin en özgün formu olarak değerlendirilmiştir. Litvanya halk müziğinde bölgesel farklılıklara karşın, genel olarak halk müziğinde işlenen temalar bakımından diğer Baltık ülkeleriyle uyumlu olduğu belirlenmiştir. Diğer Baltık

lkelerinden farklı olarak, Litvanya halk müziğinin *Sutartinė* ismiyle bilinen polifonik Şarkıları, yapısal bakımdan en özgün tür olarak saptanmıştır.

Türk Halk Müziği'nin, ezgilerinde bulunan yakın aralıklı ses diziliminin yanı sıra, ezgisel ve ritimsel bakımdan birçok farklı özelliği içererek diğer halk müziklerinden ayrıştığı görülmüştür. Bu ayrışımın sebebi, farklı kültürel etkileşimlerin odağındaki bir coğrafya olan Anadolu müziğinin çok farklı bileşenleri bir araya getirmesi olarak değerlendirilebilmektedir. Diğer halk müziklerinden farklı olarak makamsal doğrultuda açıklanmaya çalışılması, bu müziğin geçmişinden gelen teorik birikim ve bu coğrafyadaki diğer kültürlerin müzikleriyle olan münasebetine dayandırılabilenmektedir. Teorizasyon söz konusu olduğunda, çalgı müziğinde kullanılan ses sistemleri üzerinden geliştirilen halk müziğinin teorik yapısı ve kavramlarının, bu müziğin temel seslendirim ögesi olan insan sesinin arka plana itilmesine yol açtığı görülmüştür.

Türk halk müziğinin genel karakteristik özelliği olarak, ezgisel doğrultuda seslerin yakın aralıklı ilerleyişi sebebiyle, mikro tonal seslerin kullanıldığı, öte yandan incelenen diğer halk mziklerindeki ezgisel doğrultunun genel olarak çıkıcı veya inici yönlü geniş aralıklarla ilerlediği görülmüştür. Bu konu üzerinden tarihsel bazı tezlerin de ortaya atıldığı belirlenmiştir. Türk halk müziği derleme çalışmalarında, bahsedilen seslerin notasyonda belirtildiği, öte yandan incelenen diğer halk müzikleri derleme kayıtlarında bu sesler var olmasına karşın notasyonda gösterilmediği saptanmıştır. Bu çalışmalarda yapılan notasyon iŐleminin halk müziği bir yana, herhangi bir duysal edinimin ne kadarını, ne kadar sağlıklı karŐıladıęı tartıŐmasının notanın tarihi kadar eski olduğu ve müziğe karakterini veren ögelerin çeŐitlenip keŐfedildikçe bu tartıŐmanın süreceği değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Türk halk müziği derlemelerinin makamsal müzik altyapısıyla tanımlanmasının doğru olacağı ancak halk müziğinin nice karakteristik özelliğinin de göz önünde bulundurulması gerektiği uygun görülmüştür.

Türk halk müziği karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde, bu yönde yapılmış birçok akademik çalışma bulunmasına karşın, dijital katalog konusunda nitelikli bir veri bankasına ihtiyaç duyulduğu saptanmıştır. Bu anlamda bazı ülkelerdeki çalışmalara benzer biçimde hazırlanacak platformun, halk müziğiyle ilgili bilimsel araştırmaların da nn açacağı, alanla ilgili istatistik verilerin de sağlıklı bir Şekilde değerlendirilebileceği öngörülmektedir. Bir başka değerlendirme de, halen bugüne

kadar yapılmış derleme kayıtlarının toplu bir şekilde sınıflandırılmış bir biçimde yer aldığı, uluslararası araştırmacılara da hitap edecek bir internet sitesinin bulunmayışının, bu yönde yapılan çalışmaları veri analizi kısmında nesnel bakımdan eksik bırakacağı düşünülmüştür. Bu eksikliğin giderildiği takdirde alanda çalışma yapacak uzmanlara ışık tutacak bir kaynak sağlanacağı değerlendirilmektedir.

- **Halk Müziğinin Karakteristik Özellikleri Folklorik İcra Pratiği Olarak Bu Dönem Keman Edebiyatında Yansıma Durumlarına Yönelik Sonuçlar:**

Halk müziği çalgılarının ezgisel yapıları, icra tekniği ve ses kapasitesi bakımından halk müziği formlarını etkilediği saptanmıştır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde halk müziği elementlerinin keman eserlerine aktarımı noktasında, halk müziği çalgılarının icra stillerinin de bir anlamda besteciler tarafından yansıtılmaya çalışıldığı belirlenmiştir. Bestecilerin genel anlamda halk müziğinin karakteristik özelliklerini, eserleri içinde kullanım şekilleri değerlendirildiğinde, çağdaş kompozisyonel teknikle yaratılan birleşim sayesinde halk müziğinin referans gösterildiği saptanmıştır. Yaşanılan dönem itibariyle farklı akımların ve romantik dönemde bestelenen eserlerin getirmiş olduğu bir altyapının varlığının da bu birleşimi ortaya koyma konusunda yol gösterici olduğu düşünülmüştür.

Bartók'un keman eserleri incelendiğinde, halk müziğinin motiflerini bestelerine aktarma konusunda, soyutlama yöntemini çağdaş tekniklerle birlikte harmanladığı görülmektedir. Macar halk müziğinde bulunan biçimsel yapıyı temporal modülasyon uygulamalarıyla betimleyen besteci, Macar dilinin yapısal özelliğini keman solusundaki keskin karakterle ortaya koymuştur. Bartók'un farklı bölgelerde yapmış olduğu derleme çalışmalarından edindiği bilgi birikiminin ve genel anlamda halk müziklerinin özelliklerini kavrayışının, halk müziği elementlerini soyutlama biçimine yansıdığı ve halk ezgilerinin karakteristik yapılarını bir araya getirmesi konusunda ona yardımcı olduğu anlaşılmıştır. Eserlerinde ezgisel bakımdan zengin bir örgü kullanan bestecinin sadece teknik ifadeleri kullanmadığı, fonksiyonel armoniyle birlikte modalite eşgüdümünü sağladığı belirlenmiştir.

Kodály'ın incelenen eseri değerlendirildiğinde, *Galántai táncok* ve *Marosszéki táncok* gibi eserlerinden çok farklı bir ifade biçimi ortaya koyduğu saptanmıştır. Geç romantik dönemi anlatım yapısıyla izlenimci ifadeyi birleştiren bestecinin bu eserinde, Macar

halk müziği ifadelerini sadece sınırlı ezgisel ve ritmik karakterler üzerinden sunduğu değerlendirilmiştir.

Sibelius'un keman konçertosu eserinin tematik olarak Finlandiya'yı anlatış biçimi, müzikal bir portre olarak değerlendirilebilmektedir. Sibelius'un bu eserde sunmuş olduğu tasvirin, birkaç katman halinde farklı yapıları biraraya getirmesinden oluştuğu belirlenmiştir. Fin ulusunun müzikal gelenekleri, destansı karakterin anlatımcı biçimiyle birlikte tematik bir fonun oluşturulduğu görülmüştür. Sibelius'un yalın bir biçimde halk müziğini referans olarak göstermediği, oluşturmuş olduğu bu yapının tümüyle halk müziğini işaret ettiği değerlendirilmiştir.

Janáček'in, Çek tarihinin çalkantılı bir döneminde bestelediği eserinde yansıtmış olduğu halk müziği etkisinin, diğer bestecilerin aktarım biçimlerine göre daha örtülü bir şekilde gerçekleştiği belirlenmiştir. Eserde kullanmış olduğu ezgisel yapı özelliklerinin, halk müziğinin genel karakteristik özellikleriyle uyumlu oluşu, halk müziği çalgısına benzetim biçimi gibi unsurlar görülmüştür. Bestecinin bu alanla ilgili yapmış olduğu birçok çalışmasının bu anlamda kendisine rehberlik ettiği değerlendirilmiştir.

Szymanowski'nin keman konçertosunu, bestecilik dönemi itibariyle halk müziğiyle ilgilenmeye ve halk müziği elementlerini eserlerinde kullanmaya başladığı bir dönem içinde bestlediği belirlenmiştir. Bestecinin geliştirmiş olduğu bu yönelimin, bağımsız Polonya devletindeki millî kültürün sunumu ihtiyacından kaynaklandığı saptanmıştır. Besteci olarak birbirinden ayrılan nitelikteki eserlerini, hayatının farklı dönemlerinde ortaya koyan Szymanowski'nin, bestecilik konusunda girmiş olduğu arayışların bir getirisi olarak moderniteyi her zaman yakalayan bir sanatçı olduğu değerlendirilmiştir. Keman konçertosu eserinde de yenilik arayışını gösteren bestecinin, genel itibariyle klasik bir keman konçertosu oluşturma fikrini taşımadığı, halk müziği icra stilleri, modal ve ritmik yapılarla birlikte halk müziği etkisini göstermeye çalıştığı belirlenmiştir.

Eller'in, keman konçertosu eserinde Estonya halk müziği karakteristik özelliklerini, kullanmış olduğu çok çeşitli dizisel ve ritmik yapılarla ortaya koyduğu saptanmıştır. Eser içinde kullandığı çeşitli aralıklarla farklı tınısal etkiler sağlamaya çalışan besteci, kurgulamış olduğu değişken motif örgüsünü ve pentatonik karakterini keman solosu üzerinden yansıttığı belirlenmiştir.

Vītols'un Letonya Halk Şarkıları Fantezisi eserinde, halk müziğindeki belirli ezgileri ve bu ezgilerin çeşitli varyantlarını kullanması sonucunda Letonya halk müziği karakterini aktardığı saptanmıştır. Keman solusunda görülen teknik göstergelerin romantik dönem konçertoları ile uyumlu olduğu ve bestecinin herhangi bir halk çalgısı karakteristik özelliğini kemana aktarmaya yönelmediği belirlenmiştir.

Gruodis'in Keman Sonatı incelendiğinde, bestecinin Litvanya halk müziği ezgilerinin karakteristik özellikleriyle halk şarkılarından romantik üslupta bir birleşim yarattığı görülmektedir. Eserin farklı kısımlarında kullanılan kalıp ritmik yapılar ve çeşitli metrik değerlerle birlikte çağdaş kompozisyonel araçların da kullanıldığı belirlenmiştir.

Saygun'un keman eserleri incelendiğinde, bazı eserlerinde halk müziğinin karakteristik özelliklerini belirten varlıkların daha net bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle biçim açısından çok çeşitli metrik yapılar ve kullanılan uzun seslerle birlikte halk müziği formunu referans gösteren bestecinin, özellikle ritmik yapılar, kullanılan çift ses ve artikülasyon ifadeler üzerinden farklı halk müziği çalgıların icra karakteristiğini kemana aktardığı görülmektedir. Bestecinin sadece halk müziğinden yararlanmadığı, aynı zamanda birçok eserinde Klasik Türk Müziği'nde görülen geçkileri referans olarak aldığı görülmüştür. Saygun'un eserlerindeki halk müziği referanslarının, kullandığı soyutlama biçimi vasıtasıyla özellikle Partita ve Konçerto gibi eserlerinde daha örtülü olduğu değerlendirilmiştir. Öte yandan yaylı bir halk müziği çalgısı olan Kemeçe'nin icra karakterini yansıtış biçimi nedeniyle sadece ezgi veya ritimsel bakımdan bir aktarım şekli sunmadığı görülmüştür.

Erkin'in keman için bestelediği eserler incelendiğinde, bestecinin halk müziği karakteristik özelliklerinden özellikle ezgisel karakteri yalın bir şekilde yansıtmaya çalıştığı görülmektedir. Kullanmış olduğu belirli dizisel yapılar üzerinden sağladığı halk ezgisi etkisi, bestelemiş olduğu iki eserinde de belirlenmiştir. Klasik Türk müziği ile halk müziği referansını biçimsel olarak da eserlerinde değerlendiren Erkin'in eserlerinde Taksim ve Uzun Hava gibi formlara benzer bölümlerin bulunduğu görülmektedir.

- **Geleneksel Müzik Repertuarı İçinde, Folklorik Elementleri Yansıtan Eserlerde Kemanın Kullanım Durumuna İlişkin Sonuçlar:**

İcra alanı bakımından oldukça geniş bir coğrafyada çalınan bir çalgı olarak kemanın, Orta Avrupa müziği gelenekleri içindeki konumu itibariyle özellikle klasismin grameri üzerine kurulu, romantik dönemde pekişen davranış kalıplarıyla teknik ve söylemsel konumunu kazandığı görülmektedir. 20. yüzyıldaki folklorizm hareketleri doğrultusunda halk müziği elementlerinin de bestelenen eserlerde kullanılmasıyla birlikte, hem klasik hem de halk müziği olmak üzere her iki alanda da popüler hale gelerek müzikal anlatımın ortak paydasında konumlandırılan bir çalgı olarak değer görmüştür. Bu dönemdeki eserler incelendiğinde, çalgının genel itibariyle bestelenen bu yönlü eserlerde, teknik göstergeleri kullanmanın haricinde belirli karakterleri yansıtarak halk müziklerinin karakteristik niteliklerini ve bunlara koşut kimlik imgelerini betimlediği belirlenmiştir. Modern keman tekniklerinin de kullanılmasıyla çok çeşitli hale gelen çalgının anlatım gücünün, bir halk müziği çalgısı olarak tarihsel geçmişiyle bu tür tematik eserlerde bulunduğu saptanmıştır. Bu saptama gelenekle deneyin döngüsel, simbiyotik ilişkisini yansıtması açısından değerlidir. Kemanın bunca geniş bir coğrafyada, bunca uzun zamandır müziğin en başat ikonlarından biri olmasında anılan ilişkinin rolü göz ardı edilemez.

KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin. 2007. **Müziği Okumak**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

_____ 2010. **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ambrazas, Algirdas. 2019. Sonata d-moll. LMIC - Lietuvos Muzikos Informacijos Centras : <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/3356/> [11.09.2020].

Ambrazas, A. Jonas, Karaška, Arvydas. 2003. Daina. Visuotinė lietuvių enciklopedija: <https://www.vle.lt/Straipsnis/daina-62925> [01.09.2020].

Ambrazevičius, Rytis. 2017. Dissonance/Roughness and Tonality Perception in Lithuanian Traditional Schwebungsdiaphonie. **Journal of Interdisciplinary Music Studies**. s. 8: 39-53.

Andersson, Otto. 1903. Talharpospelaren Hans Renqvist från Wormsö, Borrby. Finna.fi: https://www.finna.fi/Record/sls.SLS+95_SLS+95_25 [20.05.2020].

Antokoletz, Elliott, Susanni, Paolo. 1988. **Béla Bartók: A Research and Information Guide**. New York: Routledge.

_____ 2011. **Béla Bartók: A Research and Information Guide**. New York: Routledge.

Apanavičius, Romualdas. 2006. Kanklės. Visuotinė lietuvių enciklopedija: <https://www.vle.lt/Straipsnis/kankles-37236> [01.09.2020].

Apel, Willi. 2000. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press.

Aracı, Emre. 1999. The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun. Doktora Tezi. The University of Edinburgh College of Art.

_____ 2001. **Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arukask, Madis. 2012. The Estonian National Epic, Kalevipoeg: Its Sources and Inception. **The Voice of the People: Writing the European Folk Revival, 1760–1914**. London: Anthem Press: 123-140.

Astrauskas, Rimantas, Urbanavičienė, Dalia. 2002. Department of Ethnomusicology, Lithuanian Academy of Music and Section of Ethnomusicology at the Institute of Musicology, Lithuanian Academy of Music. **The World of Music**, c. 44, s. 3: 163-165.

- Atalay, Adnan. [25.10.2020] Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Merkezi.
<http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-aboutadsworks.html>.
- Auner, Joseph. 2013. **Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries**. New York: W.W. Norton & Company.
- Ayan, Dursun. 2011. **Béla Bartók'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar**. İstanbul: Kitabevi.
- Aydın, Yılmaz. 2003. **Türk Beşleri: Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- _____ (2018). Saygun'a Saygı. Bilkent Senfoni Orkestrası:<http://bso.bilkent.edu.tr/wp-content/uploads/180412-program.pdf> [25.10.2020].
- Balkılıç, Özgür. 2009. **Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiyede Müzik Reformu, 1922-1952**. Ankara: Tan Yayıncılık.
- _____ 2015. **Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Balogh. Béni L. 2013. GyártásTrend-Szeretnék Hazamenni, de Végleg.
http://gyartastrend.hu/muveltmernok/cikk/szeretnek_hazamenni_de_vegleg [18.05.2020].
- _____ 2013. Szeretnék hazamenni, de végleg.... Gyartastrend:
http://gyartastrend.hu/muveltmernok/cikk/szeretnek_hazamenni_de_vegleg adresinden alındı [20.10.2019].
- Barnett, Rob. 2018. MusicWeb-International. Eller Violin Concerto
http://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Dec/Eller_VC_ODE13212.htm [10.06.2020].
- Bartelik, Marek. 2005. **Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity**. Manchester: Manchester University Press.
- Bartolome, Sarah J. 2019. Exploring and Performing Lithuanian Sutartinės. **So You Want to Sing World Music: A Guide for Performers**. ed. M. Hoch. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers. c. 17: 215-233.
- Bartók, Béla. 1941. **Violin Concerto No. 2**. London: Boosey & Hawkes.
- _____ 1949. **Second Rhapsody (Folk dances), violin and orchestra**. London: Boosey & Hawkes.
- _____ 1953. **First Rhapsody (Folk Dances), Violin and Orchestra**. London: Boosey & Hawkes.
- _____ 1960. **44 Duos For 2 Violini**. London: Boosey & Hawkes.

- _____ 1980. **Hungarian Folk Songs**. New York: State University of New York Press.
- _____ 1981. **Hungarian Folk Songs**. New York: State University of New York Press.
- _____ 2011. **The Stage Works of Bela Bartok**. Richmond: Overture Publishing.
- _____ 2017. **Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi**. çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bayley, Amanda. 2001. **The Cambridge Companion to Bartók**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bedkowski, Stanislaw, Hrabia, Stanislaw. 2001. **Witold Lutoslawski: a bio-bibliography**. Westport, CT: Greenwood.
- Belaiev, Victor. 1935. Turkish Music. **The Musical Quarterly**. c. 21. s. 3: 356-367.
- Bogojavlenska, Svetlana, Kusber, 2014. Tradition und Neuanfang: Forschungen zur Geschichte Lettlands an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert: Kleine Festschrift für Erwin Oberländer. **Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung**. c. 65. s. 2: 314-315.
- Bohlman, Philip V. 2004. **The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History**. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- _____ 1988. **The Study of Folk Music in the Modern World**. Bloomington: Indiana University Press.
- Boiko, Martin. 1994. Latvian Ethnomusicology: Past and Present. **Yearbook for Traditional Music**. s. 26: 47-65.
- Boran, İlke, Şenürkmez, Kıvılcım Y. 2015. **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Botstein, Leon. 2003. The Cultural Politics of Language and Music: Max Brod and Leoš Janáček. **Janáček and His World**. ed. Michael Beckerman. Princeton, NJ: Princeton University Press: 13-54.
- Broughton, Simon, Ellingham, Mark, Trillo, Richard. 1999. **World Music. Africa, Europe and the Middle East**. c. 1. London: Rough Guides.
- Bruveris, Jonas. 2016. Modernity in music culture of the independent Lithuania: reception and yearning. **Lietuvos muzikologija**, s. 17: 8-23.
- Bula, Dace. 2015. Latvian Folk songs – Dainas. Latvia.eu: <https://www.latvia.eu/traditions-culture/latvian-folk-songs-dainas> [27.07.2020].
- Bunbury, Richard R. 2009. Zoltán Kodály: Hungarian Classical Composer And Ethnomusicologist. **Musicians & Composers of the 20th Century**. ed. Alfred William Cramer. Pasadena, CA: Salem Press.

- Bunkše, Edmunds V. 1979. Latvian Folkloristics. **The Journal of American Folklore**. c. 92. s. 364: 196-214.
- Buttall, Philip R. 2015. Review. Musicweb-international: http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/Mar/Gruodis_sonatas_DMV113.htm [11.09.2020].
- Büke, Aydın. 2016. Ulvi Cemal Erkin: Köçekçe / Violin Concerto / Symphony No. 2 Naxos: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572831 [25.10.2020].
- Büyüköztürk, Şener, Çakmak, Ebru Kılıç, Akgün, Özcan Erkan, Karadeniz, Şirin, Demirel, Funda. 2014. **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Pegem.
- Büyükyıldız, H. Zeki. 2015. **Türk Halk Müziği Ulusal Türk Müziği**. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Carpenter, Alexander. [25.04.2019]. Duos (44) for 2 Violins, Volumes 1-4, Sz. 98, BB 104. Allmusic: <https://www.allmusic.com/composition/duos-44-for-2-violins-volumes-1-4-sz-98-bb-104-mc0002358617>.
- Casal, Luis Enrique. 2006. Panamanian art music for strings: Works for violin/piano and viola/piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, and Fermín Castañedas 35. Doktora Tezi. Graduate Faculty University of Oklahoma.
- Chao, Emily. 2013. Karol Szymanowski's First Violin Concerto, Op. 35. Doktora Tezi. College of Fine Arts Boston University.
- Choi, Yun Jung. 2007. The Use of the Polish Folk Music Elements and the Fantasy Elements in the Polish Fantasy on Original Themes in G-sharp Minor for Piano and Orchestra Opus 19 by Ignacy Jan Paderewski. Doktora Tezi. University of North Texas.
- Chylińska, Teresa. 2016. Education and Linguistic Abilities of Szymanowski. **The Szymanowski Companion**. ed. Stephen Downes, Paul Cadrin. Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group: 64-68.
- Cooley, Timothy J. 2005. **Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain**. Bloomington: Indiana University Press.
- Cooper, David. 2015. **Béla Bartók**. New Haven: Yale University Press.
- Cramer, Alfred William. 2009. **Musicians & Composers of the 20th Century**. Pasadena, CA: Salem Press.
- Creswell, John W. 2007. **Eğitim Araştırmaları: Nicel ve Nitel Araştırmanın Planlanması, Yürütülmesi ve Değerlendirilmesi**. Çev. Şamil Tatık. İstanbul: EDAM.
- Cummings, Robert. [20.06.2019]. Jocul cu bâta (Stick Dance) (Romanian Folk Dances No. 1), Sz. 56/1, BB 68 1. Allmusic: [https://www.allmusic.com/work/jocul-cu-](https://www.allmusic.com/work/jocul-cu)

bta-stick-dance-for-piano-romanian-folk-dances-no-1-sz-561-bb-68-1-c388341.

_____. [03.09.2020]. Jazeps Vitols: Biography & History. AllMusic: <https://www.allmusic.com/artist/jazeps-vitols-mn0001644489/biography>.

Çalgan, Koral. 1991. **Duyuşlar: Ulvi Cemal Erkin**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

_____. 1991. **Ulvi Cemal Erkin'e Armağan**. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

_____. 2016. Yaşam Öyküsü. Ulvi Cemal Erkin Kişisel İnternet Sitesi: http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm [28.10.2020].

Dadak-Kozicka, Katarzyna J. 2008. On What Was Native in the Music of Karol Szymanowski. **Musicology Today**. s. 5: 131-150.

Dahlig, Ewa. 2000. Poland. **The Garland Encyclopedia of World Music: Europe**. ed. Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen. New York: Garland Publishing: 701-715.

Dainauskienė, Gražina. 2013. Kompozitorių kalvė minės 85 metų sukaktį. KL.lt <https://klaipeda.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/zvaigzdes-ir-pramogos/kompozitoriu-kalve-mines-85-metu-sukakti-600775> [12.09.2020]

Davidjants, Brigitta. 2015. Identity Construction in Armenian Music on the Example of Early Folklore Movement. **Folklore: Electronic Journal of Folklore**. s. 62: 175-200.

Davies, Norman. 2001. **Heart of Europe: The Past in Poland's Present**. Oxford: Oxford University Press.

Dohnalová, Lenka. 2011. **Czech Music Guide**. Praha: Arts and Theatre Institute.

Dossumova, Aisha. 2016. The Influence of Kazakh Folklore on the Development of Violin Performance in Kazakhstan. Doktora Tezi. Temple University Graduate Board.

Dotsey, Calvin. 2018. From Finland with Love: The Sibelius Violin Concerto. Houston Symphony: <https://houstonsymphony.org/sibelius-violin-concerto/> [18.01.2020].

Downes, Stephen. 2016. Chopin: His Influence on Szymanowski. **The Szymanowski Companion**. ed. Stephen Downes, Paul Cadrin. Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group: 15-31.

Droba, Krzysztof. 1933. The History and The Present Day of Lithuanian Music (From Čuirlionis To Landsbergis). **Revista De Musicologia**. c. 16 s. 6: 3684-3691.

Dunn, Steve R. 2020. **Battle in The Baltic: The Royal Navy and the Fight to Save Estonia and Latvia, 1918-1920**. Barnsley: Seaforth Publishing.

- Duygulu, Melih. 2014. **Türk Halk Müziği Sözlüğü**. Ankara: Pan Yayıncılık.
- _____ 2018. **Halk Müziği Makamları**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eckhart, Ferenc. 2010. **Macaristan Tarihi**. çev İbrahim Kafesoğlu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Edmunds, Neil. 2009. **Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle**. London: Routledge.
- Eesti Muuseumide Veebivärv. 2020. Fr. R. Kreutzwald - Fotopostkaart. <https://www.muis.ee/museaalview/975716> [03.04.2020]
- _____ [10.05.2020] Soonda küla perekond. <https://www.muis.ee/museaalview/606796>
- Ehrenbusch, Helena. 2002. Folkdance. *Estonica Encyclopedia about Estonia*: http://www.estonica.org/en/Culture/The_art_of_dance/Folk_dance/ [16.05.2020].
- Eidintas, Alfonsas, Bumblauskas, Alfredas, Kulakauskas, Antanas, Tamošaitis, Mindaugas. 2016. **History of Lithuania**. Vilnius: Eugrimas Publishing House.
- Eisenhardt, Kathleen M. 1989. Building Theories From Case Study Research *Academy of Management Review*. c. 14. s. 4: 532-550.
- Eke, Metin. 2016. Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Motifler ve İşlevleri. **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi**. c. 32. s. 32: 37-47.
- Erkin, Ulvi Cemal. 2014. **Lullaby - Improvisation - Zeybek Air**. Mainz: Edition Schott.
- Erten, Aziz, Özkılıç , O. Fuat, Unan, Canset, Ersaraç, İbrahim. 1969. **Büyük Kompozitörler: Batı Müziğinin Kırk Bestecisi**. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Etno.net. [06.07.2020] Feodor Pratsu soittaa jouhikkoa Impilahden Koirinojalla v. 1916. Etno.net: https://etno.net/kuva/feodor_pratsu
- Europeana. [20.08.2020] Latvju tautas mūzikas materiāli. 3.grāmata. Europeana: <https://www.europeana.eu/lv/item/97/413672>
- Fairclough, Pauline. 2016. **Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin**. New Haven: Yale University Press.
- Fausser, Annegret. 2016. **The Politics of Musical Identity**. New York: Routledge.
- Feil, Arnold. 2005. **Metzler Musik Chronik: Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart**. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Feldman, Walter. Zev. 2016. **Klezmer: Music, History and Memory**. Cary: Oxford University Press US.

- Finkelstein, Sidney. 1995. **Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası**. çev.M. Halim Spatar. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Finnish Heritage Agency [27.02.2020] Musketti. Suistamolainen Runonlaulaja Timo Lipitsä omatekoisine kanteleinen.<https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:HK19451228:4.18>
- _____ [10.04.2020] Musketti. Nikita Vassil soittaa tuohitorvella paimenessa <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:66>
- _____ [11.05.2020] Musketti. Mikk Semmeni soittaa kannelta. <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:79?lng=en-gb>
- Finnish National Gallery. [20.07.2020] Väinämöinen kiinnittää kielet kanteleeseen. <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/422884>
- Folstrom, Roger J. 1998. Music Standards in Lithuania. **Music Educators Journal**. c. 85. s. 1: 32-34.
- Fr. R. Kreutzwald Memoriaalmuseum. 2020. Eesti muuseumide veebivärv - Fotopostkaart. Fr. R. Kreutzwald. Muis.ee: <https://www.muis.ee/museaalview/975716> [03.06.2020].
- Frigyesi, Judith. 2002. Béla Bartók ve Modern Macaristan'da Ulus ve Folk Kavramları. **Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru**. s. 64 çev. Diler Özer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 93-128.
- Frucht, Richard C. 2005. **Eastern Europe: An Introduction to the People, Lands and Culture**. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Gabdullin, Marat. 2015. Synthesis of Russian and Western Performing Art Traditions in Violin Music by Ivan Khandoshkin. Doktora Tezi. University of Oklahoma Graduate Faculty.
- Gellért, Edit. 2017. Hatszáz tagú kórus lép fel Kodály emlékére a csíksomlyói nyeregben. <https://www.maszol.ro/index.php/kultura/76936-hatszaz-tagu-korus-lep-fel-kodaly-emlekere-a-csiksomlyoi-nyeregben> [25.05.2019]
- Gillies, Malcolm. 2007. **Bartók Connections: A Guide for Performers and Programmers**. New York: Boosey & Hawkes.
- Giray, Selim. 2002. **Ahmed Adnan Saygunun Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Goertzen, Chris. 2000. Lithuania. In **The Garland encyclopedia of world music: Europe**. ed. Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen. New York: Garland Publishing: 540-547.
- Goldberg, Halina. 2016. Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas. **19th-Century Music**. c. 39. s. 3: 223-247.

- Goodall, Howard. 2018. **Müziğin Öyküsü**. çev.Emrah Tokalaç. İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Goss, Glenda Dawn. 2012. **Sibelius: A Composers Life and the Awakening of Finland**. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Gottlieb, Wolfram. 1939. Music and Musical Life in Latvia. **The Musical Times**. c. 80. s. 1158: 629-630.
- Gramophone. 2018. Masterclass: Sibelius's Violin Concerto. Gramophone: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/masterclass-sibelius-s-violin-concerto> [18.01.2020].
- Gravitis, Olgerts. 1995. Jāzeps Vītols (1863–1948): Orchestral Works. Naxos: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223756 [04.09.2020].
- Green, Thomas A. 1997. **Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art**. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Greenbank , Stephen. 2019. Albert Markov: Legendary Treasures Volume 1. Classical Music Reviews. MusicWeb-International: http://www.musicweb-international.com/classrev/2019/May/Markov_v1_DHR8067.htm [25.10.2020].
- Greive, Tyrone. 2016. Violin Concertos. **The Szymanowski Companion**. ed. Stephen Downes, Paul Cadrin. Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Gwizdalanka, Danuta. 2014. Sounds of Poland. **Quarta: Polish Contemporary Music Magazine**. s. 1: 3-5.
- Habenicht, Gottfried. 1981. Grajcie Dudy, Grajcie Basy. Polish Folk Music. **Jahrbuch für Volksliedforschung**. s. 26: 232-233.
- Haigh, Chris. 2009. **The Fiddle Handbook**. Milwaukee: Backbeat Books.
- Hannele. 2009. Finnish Folk Dances. Flickr.com: <https://www.flickr.com/photos/hannhell/3878379837/> [02.10.2020].
- Hargreaves, J. David, MacDonald, Raymond, Miell, Dorothy. 2017. **Musical Identities**. Oxford University Press: Oxford.
- Harley, Maria Anna. 1997. The Briefest History of Polish Music. Polish Music Center: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/essays/briefest-history-of-polish-music/> [05.04.2020].
- Harrison, E. J. 1932. Lithuanian Folk Songs (Dainos). **Folklore**. c. 43. s. 3: 301-337.
- _____ (1932). Lithuanian Song (Daina) Literature. **Folklore**. c. 43. s. 3: 324-337.

- Heino Eller. [08.06.2020]. Estonianmusic.com : http://www.estonianmusic.com/index.php?page=70&action=author_detail&id=15.
- _____ [20.05.2020] Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. 2020. 13 aastat suurlinnas. <https://virtuaalne.ajaloomuuseum.ee/HeinoEller/?show=suurlinn>
- _____ [20.05.2020] Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. Tartu-aastate heliloomingut ja selle esitajaid. <https://virtuaalne.ajaloomuuseum.ee/HeinoEller/?show=helilooming>
- Hillila, Ruth-Esther, Hong, Barbara Blanchard. 1997. **Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland**. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Holmes, Ramona, Volk, Tuohey, Terese Volk, Frost, Robert S. 2001. **World on A String: A Sampling Of Musical Traditions from Around The World**. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co.
- Hongur, Gönenç. 2016. Ahmed Adnan Saygun And Folk Music Researches In Turkey. **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**. c. 9. s. 17: 1-8.
- Hooker, Lynn M. 2013. **Redefining Hungarian music from Liszt to Bartók**. New York: Oxford University Press.
- Horvath, Anne. [25.04.2010]. Béla Bartók's 44 Duets for Two Violins: Art Music for Teaching. <https://www.violinist.com/blog/laurie/201012/11926/>.
- Horvath, G. Paloczky. 1974. **Dün Köleydik Bugün Halkız: Macaristan'ın 1500 Yıllık Köylü Hareketleri Tarihi**. çev. Sevim Belli. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Huscher, Philip. 2009. Concerto for Piano and Wind Instruments. Chicago Symphony Orchestra: https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/Program_Notes_Lutoslawski_ConcertoOrch.pdf [05.04.2020].
- İlyasoğlu, Evin. 2009. **Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İncirci, Tahsin, Kolland, Hubert. 1982. **Musik der Türkei, Türk Müziği**. München: Express-Ed.
- Interlude. 2015. Béla Bartók—Composer, Countryman and Collector. <https://interlude.hk/bela-bartok-composer-countryman-collector/> [28.10.2020]
- Ipsb. 2015. Sabala. Internetowy Polski Słownik Biograficzny: <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/foto/sabala> [20.04.2020].
- Işıқтаş, Bilen. 2017. Sentez Arayışlarıyla Geçen Tarihsel Bir Müzikolojik Tartışma: Cumhuriyet Döneminde Milli Müzik İnşası. **Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat**. c. 2. s. 2 : 23-53.

- Iwaskiw, Walter R. 1996. **Estonia, Latvia, and Lithuania: Country Studies**. Washington, D.C.: Library of Congress.
- Jaremko-Porter, Christina. 2001. Latvian Folk Music Collection. **British Journal of Ethnomusicology**. c. 10. s. 1: 139-143.
- Jarocinski, Stefan. 1965. Polish Music after World War II . **The Musical Quarterly**. c. 51. s.1: 244-258.
- Jāzeps Vītola muzejs “Anņiņas.” 2020. Par tradīciju. Vitoleni.lv http://www.vitoleni.lv/?page_id=6214 [05.09.2020]
- Jewett, Ellen. 2019. SAYGUN, A.A.: Violin Partita / TÜRKMEN, O.: Beautiful and Unowned / CETIZ, M.: Soliloquy (Turkish Music for Solo Violin). Naxos.com website: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.579043 [05.10.2020].
- Jolly, James. 2012. Celebrating Szymanowski (1882-1937): 75 years on. Gramophone: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/celebrating-szymanowski-1882-1937-75-years-on> [05.05.2020].
- Jonāne, Jūlija. 2018. The Foundation of Sacred Music within the Framework of Jāzeps Vītols' Musical Creativity. **Lietuvos muzikologija**. s. 19: 76-85.
- Kahramankaptan, Şefik. 2013. **Hindemith Raporları 1935 / 1936 / 1937**. çev. Elif Damla Yavuz. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.
- Káldy, Gyula. 1969. **A History of Hungarian Music**. New York: Haskell House.
- Kalnins, Mara. 2015. **Latvia: A Short History**. Oxford: Oxford University Press.
- Kapper, Sille. 2013. Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice. **Folklore: Electronic Journal of Folklore**. s. 54: 73–96.
- Karaosmanoğlu, Mustafa Kemal. 2012. A Turkish Makam Music Symbolic Database for Music Information Retrieval: SymbTr. **13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMUR 2012), 08-12 Ekim 2012**. Porto: International Society for Music Information Retrieval (ISMIR): 223-228.
- Karaška, Arvydas. 2003. Daina. Visuotinė lietuvių enciklopedija: <https://www.vle.lt/Straipsnis/daina-62925> [07.09.2020].
- _____ 2016. Lietuvių Liaudies Muzika. Visuotinė lietuvių enciklopedija: <https://www.vle.lt/Straipsnis/lietuviu-liaudies-muzika-117888> [01.09.2020].
- Karataş, Zeki. 2015. Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. **Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi**. c. 1. s. 1: 62-80.
- Karol Szymanowski. [30.03.2020] 1896-1914 Education. The Young Poland Movement. <http://www.karolszymanowski.pl/life/>

- _____ [30.03.2020] Folkloristic inspirations. Tatra mountains.
<http://www.karolszymanowski.pl/inspirations/folkloristic-inspirations/tatra-mountains/>
- Katinaitė, Jūratė. 2010. Music. Lithuanian Culture Institute:
<https://english.lithuanianculture.lt/lithuanian-culture-guide/music/>
 [01.09.2020].
- Kaygısız, Mehmet. 2009. **Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kazlauskaitė, Ramunė. 2019. Juozas Gruodis. MICL - Music Information Centre Lithuania: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/gruodis/#bio>
 [10.09.2020].
- Kim, Min Hwa. 2011. Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók. Doktora Tezi. University of Cincinnati. College-Conservatory of Music.
- Kim, Mun Soo. 2013. Use of National Folk Music in a Style Utilizing Original and Modern Procedures: A Case Study of Korean Contemporary Art Music 16 Arirang Variations for Piano Solo by Bahk Jun Sang. Doktora Tezi. The University of North Carolina Faculty of The Graduate School.
- Kim, Yun Jeong. 2013. Isang Yuns Violin Concerto No. 1 (1981): A Fusion of Eastern and Western Styles, and the Influence of Taoism. Doktora Tezi. University of Cincinnati Graduate School.
- Kirdienė, Gaila. 2008. The Folk Fiddle Music of Lithuania's Coastal Regions. **Driving the Bow: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic 2**. ed. Ian Russell, Mary Anne Alburger. Aberdeen: University of Aberdeen, Elphinstone Institute: 14-34.
- Klein, Tony. 2009. Open Strings. https://www.mustring.org.uk/reviews/o_string.htm
 [20.05.2019]
- Kodály, Zoltán. 1937. **A Magyar Népzene**. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Kolberg, Oskar. 1865. Sandomierskie. Polona:
<https://polona.pl/item/sandomierskie,MTQyNjk2MzU/133/> [20.06.2020]
- Koller, Oswald. 1902. Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen. **Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft**, c. 4. s. 1: 1-15.
- Korhonen, Kimmo. 2007. **Inventing Finnish Music: Contemporary Composers From Medieval To Modern**. çev. Jaakko Mäntyjärvi Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Koslovsky, John. 2012. Tonal Prolongations in Bartók's Hungarian Folktunes for Violin and Piano: A Case Study. **Theory and Practice**. c. 37. s. 38: 139-183.

- Kovaříková, Kateřina. 2017. Po stopách sběratelů lidových písní XI. Proglas: <https://hudba.proglas.cz/folklor/foklorni-okenko/po-stopach-sberatelu-lidovych-pisni-xi/> [10.03.2020].
- Kratochvíl, Matej. 2004. Czech and Moravian Folk Music / Anthology of Czech Music. Sonusantiqva.org: <http://www.sonusantiqva.org/i/0v/VA/2004CzechFolk-e.html> [10.03.2020].
- _____. 2007. Saved from the Teeth of Time Folk Music On Historical Sound Recordings. **Czech Music Quarterly**. s. 3: 24-26.
- Kreutzwaldi Memoriaalmuseum. 2020. Eesti muuseumide veebivärv - Foto. G. Reindorffi illustratsioon Fr. R. Kreutzwaldi muinas...<https://www.muis.ee/museaalView/972666> [05.04.2020]
- Krieger, Ignacy. 2013. Fotograficy czasów Kolberga - Muzyka Tradycyjna. Muzykatradycyjna: <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/dzwiek-i-obraz/dzwiek-i-obraz/articles/fotograficy-czasow-kolberga> [20.04.2020].
- Krohn, Ilmari. 1903. Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? . **Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft**. c. 4. s. 4: 643-660.
- Kutlay Baydar, Evren. 2010. **Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri**. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kutluk, Fırat. 2016. **İlluzyon: Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni**. İstanbul: H2O Kitap.
- Kuutma, Kristin. 1996. Cultural Identity, Nationalism and Changes in Singing Traditions. **Folklore: Electronic Journal Of Folklore**. s. 2: 124-141.
- Kültür Bakanlığı. 1992. **Türk Halk Ezgileri**. Ankara: Evren Ofset.
- Kütt, Alexander, Vahter, Leonhard 1964. **Estonia**. New York: Committee for a Free Estonia.
- Lee, Jennifer J. 2015. Exploring Influences of Folk and Popular Music in Selected Violin Repertoire: From Edvard Grieg (1843-1907) to Paul Schoenfield (B. 1947) Doktora Tezi. Graduate School University of Maryland.
- Lehiste, Ilse, Ross, Jaan. 2001. **The Temporal Structure of Estonian Runic Songs**. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lerski, Jerzy Jan, Wrobel, Piotr, Kozicki, Richard. 1998. **Historical Dictionary of Poland, 1966-1945**. Westport, CT: Greenwood Press.
- Lewis, R. James, Bårdsen Tøllefsen, Inga. 2015. **Handbook of Nordic New Religions**. Boston: Brill.

- Ling, Jan. 1993. Scandinavia. **Ethnomusicology: Historical and regional studies**. ed. Helen Myers. New York: WW Norton & Company.
- Lipari, Blagomira Paskaleva. 2004. The Influence of Bulgarian Folk Music on Petar Christoskovs Suites and Rhapsodies for solo violin. Doktora Tezi. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Lippus, Urve. 1999. Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives. **Acta Musicologica**. c. 71. s.1: 50-60.
- Lithuanian Folklore Archives. 2018. Lithuanian Folklore Archives of the Institute of Lithuanian Literature And Folklore: <http://www.traditionarchives.org/archives/lithuanian-folklore-archives/> [08.09.2020]
- Lithuanian National Museum of Art. 2020. Valstybės teatro orkestras su dirigentais. https://www.limis.lt/greita-paieska/perziura/-/exhibit/preview/64965068?s_id=4cVMs9HyrT8OXU9i&s_ind=169&valuable_type=EKSPONATAS [11.09.2020]
- Litweiler, John. 2009. Henryk Górecki: Polish composer. Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Henryk-Gorecki> [10.04.2020].
- LNB Digitālā bibliotēka. 2013. Lāčplēsis - DOM PIEEJA. <https://dom.lndb.lv/data/obj/6005.html> [20.08.2020]
- Loos, Michael. 2019. Pionier der estnischen Musik. Klassik.com: <https://magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?TASK=REVIEW&RECID=34360&REID=18233> [10.06.2020].
- Lord, Suzanne. 2008. **Music in the Middle Ages: A Reference Guide**. Westport, CT: Greenwood Press.
- Lotha, Gloria. 1998. Leoš Janáček: Czech composer. Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Leos-Janacek> [10.03.2020].
- MacDonald, Calum. 2010. Violin Sonata, JW VII/7 (Janáček). Hyperion Records: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W12892_67699 [19.03.2020]
- Machado, João, Paulo. 2017. An Analysis and Performance Guide of Three Works by Brazilian Composers Featuring the Violin. Doktora Tezi. University of Northern Colorado The Graduate School.
- Malm, William P. 2015. Japanese music - Koto music. Britannica: <https://www.britannica.com/art/Japanese-music/Koto-music> [13.06.2020].
- Mamedova, Tamilla. 2011. Kalevipoeg Ve Oğuz Kağan Destanı Arasındaki Benzerlik İlişkisi. **International Journal of Social and Economic Sciences (IJSES)**. c. 1. s. 2: 13-16.
- Mander, William. 2020. Pantheism. The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/pantheism> [15.06.2020].

- Maral, Alper. 2016. Yeni Bir Müziğin Yoluna Düşmek: Yeni Dünya Düzeninde Bir Varoluş Stratejisi Olarak Göç. **Yüce Dağdan Aşan Yollar Bizimdir.** ed. Gönül Pultar. İstanbul: Kültür Araştırmaları Derneği: 439-476.
- Maral, Alper, Lindley, Mark. 2011. **Techniques of 20th Century Turkish “Contemporary” Music: An Introductory Survey.** İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Markoff, Irene. 2002. Understanding the Musics of the Middle East: Issues and Processes: Aspects of Turkish Folk Music Theory. **Garland Encyclopedia of World Music Volume 6 - The Middle East.** ed. Virginia Danielson, Scott Lloyd Marcus, Dwight Fletcher Reynolds. New York: Routledge: 106-117.
- Markow, Robert. 2013. Program Notes: Augustin Hadelich - Vancouver Recital Society. Vancouver Recital Society: <https://vanrecital.com/2013/02/program-notes-augustin-hadelich/> [20.03.2020].
- McCormick, T. Charlie, White, Kim Kennedy. 2011. **Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art.** Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO.
- McKinney, Howard, Decker, Anderson, William, Robert. 1966. **Music in History “The Evolution of an Art”.** New York: American Book Co.
- _____ 1957. **A List of Phonograph Records for Use with Music in History.** New York: American Book.
- McNamee, Ann K. 1985. Bitonality, Mode, and Interval in the Music of Karol Szymanowski. . **Journal of Music Theory.** c. 29. s. 1: 61-84.
- Mehtiyeva, Naile. 2014. Foreword. U. C. Erkin içinde, Erkin: Lullaby, Improvisation, Zeybek Air. Mainz: Edition Schott: 4-5.
- Merikanto, Oskar. 1910. **Suomalaisia Kansanlauluja 2.Vihko Sisältää kansanlaulut.** cilt: 2 Helsinki: Fazer's Musikhandel.
- Miller, Richard. 2000. **Training Soprano Voices.** New York: Oxford University Press.
- Miller, Terry E., Shahriari, Andrew. 2018. **World music: A Global Journey.** London: Routledge.
- Mimaroğlu, İlhan. 2006. **Müzik Tarihi.** İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____ 2013. **Onbir Çağdaş Besteci.** İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Minárik, Marián. 2015. Nahrávanie folklóru na území Slovenska IX: Béla Bartók a Slovensko. **Hudobný Život.** c. 12. s. 47: 22–24.
- _____ 2015. Nahrávanie folklóru na území Slovenska IX: Béla Bartók a Slovensko. Časopis Hudobný život, 26-28. https://hc.sk/data/aktuality/webHZ/2015/web-hz-11_2015.pdf [20.05.2019]
- Mirzaoğlu, F. Gülay. 2019. **Halk Türküleri.** Ankara: Akçağ.

- Molnár, Géza. 1904. **A Magyar Zene Elmélete**. Budapest: Kessinger Publishing.
- Montague, Stephen. 1978. Interview with Zygmunt Krauze. **Contact: A Journal for Contemporary Music**. s. 19: 8-10.
- Móricz, Klára. 2008. **Jewish Identities: Nationalism, Racism and Utopianism in Twentieth-Century Music**. Berkeley: University of California Press.
- Muktupāvels, Valdis. [12.08.2020]. Latvia. Music.lv: http://www.music.lv/mukti/Latvia_Garland.htm.
- Murtomaki, Velijo. 2005. Sibelius and Finnish-Karelian Folk Music. *Finnish Music Quarterly*: <https://fmq.fi/archives> [18.01.2020].
- Museovirasto-Musketti [05.06.2020] Juri Vanaze soittaa viulua. *Finna.fi*: <https://finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:81>
- Museum of Music History. 2013. Exhibitions: Past Images of the Month https://www.momh.org.uk/exhibitions-detail-photo.php?cat_id=5&prod_id=294&type=sub&id=957 [21.09.2020]
- Muzeum Wysočiny Jihlava. 2014. Skřípky: Fiddle Band on Wedding Occasion. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sk%C5%99ipka%C5%99sk%C3%A1_l_kapela_Stummer_na_svatb%C4%9B_v_Ran%C4%8D%C3%AD%C5%99ov%C4%9B.jpg [20.02.2020].
- Muzyka Tradycyjna. 2013. Fotograficy czasów Kolberga - Muzyka Tradycyjna. <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/dzwiek-i-obraz/dzwiek-i-obraz/articles/fotograficy-czasow-kolberga> [20.03.2020]
- Myers, Helen. 1993. **Ethnomusicology: Historical and Regional Studies Vol:2**. New York: Norton.
- Nac. 2013. Polonia - Stary mężczyzna grający na lirze korbowej Zbiory. Narodowego Archiwum Cyfrowego: <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/198268/h:102/> [20.04.2020].
- Naithani, Sadhana. 2019. **Folklore in Baltic History: Resistance and Resurgence**. Jackson: University Press of Mississippi.
- Nakas, Šarūnas. 2019. Juozas Gruodis. MICL - Music Information Centre Lithuania: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/gruodis/#bio> [10.09.2020].
- Nakienė, Austė. 2018. Database - Folk / World - Note Lithuania Folk. MICL - Music Information Centre Lithuania: <https://www.mic.lt/en/database/folk/note-lithuania-folk-world-2018/> [01.09.2020].
- _____. 2018. Shifts in Lithuanian Culture of the Twentieth and Twenty-first Centuries. *Folk Music in Vilnius. Łódzkie Studia Etnograficzne*. c. 57. s. 1: 41-60.
- Nash, Rose. 1973. **Turkish intonation: An instrumental study**. The Hague: Mouton.

- Noltensmeier, Ralf. 1998. **Metzler Sachlexikon Musik**. Stuttgart: Metzler.
- Norwich, John, Julius. 1993. **Oxford Illustrated Encyclopedia**. Oxford: Oxford University Press.
- Novak, John K. 1999. What's Folk about Janáček?: The Transformation of Folk Music Concepts in Janáček's Mature Orchestral Works. **International Journal of Musicology**. s. 8: 239-274.
- Okas, Evald. [03.06.2020]. Eesti muuseumide veebivärv - Postkaart. SÕJASÕNUM (Kalevipoeg). 1961. Muis.ee: <https://www.muis.ee/museaalView/973925>.
- Oleksiak, Wojciech. 2015. Breaking it Down: Karol Szymanowski's "Harnasie". Culture.pl: <https://culture.pl/en/article/breaking-it-down-karol-szymanowskis-harnasie> [05.04.2020].
- Olson, Laura J. 2004. **Performing Russia: Folk Revival and Russian Identity**. New York: Routledge Curzon.
- Ong, Corinne, Kay. 2011. A Historical Overview and Analysis of the Use of Hungarian Folk Music in Zoltán Kodály's Hány János Suite, Dances of Marosszék, and Dances of Galánta Yüksek Lisans Tezi. University of Kansas Graduate Faculty.
- Oransay, Gültekin. 1965. **Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar**. Ankara: Küğ Yayını.
- Oras, Janika, Västrik, Ergo-Hart. 2002. Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum. **The World of Music**. c. 44. s.3: 153-156.
- Osmond, Jonathan, Cimdiņa, Ausma. 2007. **Power And Culture: Identity, Ideology, Representation**. . Pisa: PLUS-Pisa University Press.
- Özarslan, Metin. 2016. Türk Halk Müziği veya Geleneksel Türk Müziği. **Türk Dili, Kültürü ve Tarihi**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi: 111-120.
- Özbek, Mehmet, Doruk, Yaşar, Tan, Nail. 1990. **Türk Halk Ezgileri Turkish Folk Melodies I**. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- _____ 1990. **Türk Halk Ezgileri Turkish Folk Melodies II**. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özbek, Mehmet, Sun, Muammer, Bayraktar, Ertuğrul, Tuğcular, Erdal ve Önder, Burhan. 1989. **Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi**. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Özen, Fatmanur, Arslan Hendekçi, Esmanur. 2016. Türkiye'de Eğitim Denetimi Alanında 2005–2015 Yılları Arasında Yayımlanan Makale ve Tezlerin Betimsel Analizi. **Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi**. c. 6. s. 11: 620–650.
- Öztürk, Yaşar. 2007. Doğu ile Batı Arasındaki 100 Yıllık Müzik Köprüsü: Ahmed Adnan Saygun. *Bütün Dünya*: 95-101.

- Öztürkmen, Arzu. 2014. **Türkiyede Folklor ve Milliyetçilik**. İstanbul: İletişim.
- Öztuna, Yılmaz. 1996. **Devletler ve Hanedanlar: Avrupa Devletleri**. 2. bs. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pääsuke, Johannes. [03.06.2020]. Eesti muuseumide veebivärv - Soonda küla perekond. . Muis.ee: <https://www.muis.ee/museaalview/606796>.
- Pamir, Leyla. 2000. **Müzikte Geniş Soluklar**. İstanbul: Boyut Kitapları.
- Pärt, Arvo. 2012. **The Cambridge Companion to Arvo Pärt**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pávai, István. [09.02.2019]. The History of Hungarian Folk Music Research. folklife.hu: <http://folklife.hu/roots-to-revival/traditional-culture/music-and-dance/the-history-of-hungarian-folk-music-research/>.
- Pelikoğlu, Mehmet Can. 2012. **Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması**. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Petrauskaite, Danute. 2017. Neofolklorism In The Modern Lithuanian Music Within The Historical Context of the 20th Century. **Musical Culture In Theoretical And Applied Dimension**. s. 4: 38-41.
- _____. 2020. From Courses to a Conservatoire: Issues of Musical Education Institutionalisation in Lithuania (1919 to 1949). **Musicologica Studia Labacensia**. 143-158.
- Pinkwart, Maciej. 2017. Tatra Mountains. Karol Szymanowski: <http://www.karolszymanowski.pl/inspirations/folkloristic-inspirations/tatra-mountains/> [05.04.2020].
- Pivoras, Saulius. 2020. The Role of Latvian Nationalism in the Transformation of Lithuanian Nationalism During the Long 19th Century. **Nations and Nationalism**. 1-14.
- Plakans, Andrejs. 2008. **Historical Dictionary of Latvia**. Lanham: Scarecrow Press.
- Planet Hugill. 2019. Learning about Czech music: talks and lectures from U3A, and Divas and Scholars. <http://www.planethugill.com/2019/10/learning-about-czech-music-talks-and.html> [11.03.2020]
- Populus Fennica Patriam. 2018. Wäinö Wiljamaa playing kantele, c. 1904. Helsinki. <https://populusfennicapatriam.tumblr.com/post/177653315319/wäinö-wiljamaa-playing-kantele-c-1904-helsinki> [02.10.2020].
- Potter, Tully. 2003. Hindemith as Interpreter: The Amar Hindemith String Quartet. arbirerrecords: <http://arbirerrecords.org/catalog/hindemith-as-interpreter-the-amar-hindemith-string-quartet/> [20.10.2020].
- Predota, Georg. 2015. Jean Sibelius: Finlandia. <https://interlude.hk/jean-sibelius-finlandia/> [20.02.2020]

- Pungur, Joseph. 2008. **Hungarian World Encyclopedia**. Budapest: Mackensen Printing House.
- Pūtēlis, Aldis. 2004. Big or small? Archives of Latvian Folklore as a Public Source of Information. **Fontes artis musicae**. c. 51. s. 3/4: 339-343.
- Quinn, Peter. 2002. Review. **Tempo**. s. 220: 56-56. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/946603> [20.10.2020].
- Račiūnaitė-Vyčiniene, Daiva. 2012. The Revival of Lithuanian Polyphonic Sutartinės Songs in the Late 20th and Early 21st Century. **Res musica, Eesti Muusikateaduse Seltsi ja Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia muusikateaduse osakonna aastaraamat**. s.4: 97-11.
- Radke, Melanie. 2007. Folk Influences in Concert Repertoire for the Violin: A Performers Perspective. Yüksek Lisans Tezi. Elder Conservatorium of Music.
- Ramaswamy, Chitra. 2012. Exploring the music of Karol Szymanowski, the greatest Polish composer since Chopin. . Scotsman: <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/exploring-music-karol-szymanowski-greatest-polish-composer-chopin-1613705> [04.04.2020].
- Rankin, Susan. 2018. **Writing Sounds in Carolingian Europe: The Invention of Musical Notation**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raudsepp, Inge, Vikat, Maie. 2011. The Role of The Phenomenon of Joint Singing in the Development of National Identity in Estonia. **Procedia - Social And Behavioral Sciences**. s. 29: 1312-1319.
- Reindorff, Gunter. [03.06.2020] Eesti muuseumide veebivärv. Muis.ee: <https://www.muis.ee/museaalView/972666>.
- Reinhard, Kurt, Reinhard, Ursula. 1983. Volksmusikelemente in Der Türkischen Kunstmusik. **İkinci Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**. Ankara: Gazi Üniversitesi basın yayın Yüksekokulu Basımevi: 225-239.
- _____. 2007. **Türkiye'nin Müziği: Halk Müziği**. Ankara: Sun Yayınevi.
- Riley, Matthew, Smith, Anthony. D. 2016. **Nation and Classical Music: From Handel to Copland**. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Rinaldi, Robin, Hanley, Elizabeth. A. 2010. **European dance: Ireland, Poland, Spain, and Greece**. New York: Chelsea House.
- Roberts, John, M. 2015. **Avrupa Tarihi**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Robin, William. 2014. His Music, Entwined With His Faith. The New York Times. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2014/05/18/arts/music/at-heart-of-arvo-parts-works-eastern-orthodox-christianity.html> [16.05.2020]

- Rockwell, John. 1983. Leos Janacek: The Vinidication Of A Composer. The New York Times: <https://www.nytimes.com/1983/03/20/magazine/leos-janacek-the-vinidication-of-a-composer.html> [20.03.2020].
- Ruutel, Ingrid. 1998. Traditional Culture in Estonia. The Smithsonian Folklife Festival: <https://festival.si.edu/articles/1998/traditional-culture-in-estonia> [16.05.2020].
- Sahin, Laura M. 2016. Ahmed Adnan Saygun's Concerto for Viola and Orchestra, Op. 59: A Western Perspective. **Journal of the American Viola Society**. s. 32: 15-26.
- Salter, Mark, Bousfield, Jonathan. 2002. The rough guide to Poland. . Londra: Rough Guides.
- Samson, Jim. 2010. Karol Szymanowski: chasing beauty. The Guardian: <https://www.theguardian.com/music/2010/apr/15/karol-szymanowsky-piotr-anderszewski> [05.04.2020].
- Särg, Taive. 2006. Does melodic accent shape the melody contour in Estonian folk songs? 9th International **Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC) and 6th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), 22-26 Ağustos 2006**. Bologna: Bononia University Press: 1304-1309.
- Sarı, Emre. 2016. **Türkülerin Doğuşu**. Antalya: Nokta E-book.
- Sarıkaya, H. Serkan, Tunalı, Sancar. 2014. Bela Bartók'un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi. **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, c.16. s. 2: 299-313.
- Sauka, Leonardas. 2003. Daina. Visuotinė lietuvių enciklopedija: <https://www.vle.lt/Straipsnis/daina-62925> [02.09.2020].
- Say, Ahmet. 2003. **Müzik Tarihi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- _____ 2005. **Müzik Ansiklopedisi**. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- _____ 2005. **Müzik Sözlüğü**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. Adnan. 1936. **Türk Halk Müsikisinde Pentatonism**. İstanbul: Nümune Matbaası.
- _____ 1940. **Halk Türküleri**. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Folklor Külliyyatı.
- _____ 1976. **Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey**. (L. Vikar, Dü.) Budapeşte: Akademiai Kiado.
- _____ 1990. Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat. **Folklara Doğru: Dans Müzik Kültür**. düz. Mine Koçak. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: 277-333.

- Schmid, Rebecca. 2014. Estonia's Revolutionary Spirit, Embodied in Music. New York Times: <https://nyti.ms/1k8Ey3A> [10.05.2020].
- Schneider, David E. 2006. **Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: Case studies in the intersection of modernity and nationality**. Berkeley: University of California Press.
- Schwab, Katharine. 2015. A Country Created Through Music. The Atlantic: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2015/11/estonia-music-singing-revolution/415464/> [10.05.2020].
- Selanik, Cavidan. 2010. **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Sildoja, Krista, Sildoja, Raivo. 2004. Estonian Traditional Music. Mayıs 11, 2020 tarihinde Krista ja Raivo Sildoja: <https://www.rahvamuusika.ee/index.php?s=83> [11.05.2020].
- Sipos, János. 2016. Folksongs of the Turkic World. **Journal of Literature and Art Studies**. c. 6. s.11: 1343-1370.
- _____. 2018. Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**. c. 36. s. 1-2: 181-202.
- Skřipácká muzika na Jihlavsku. [10.03.2020]. Oficiální Internetové Stránky Kraje Vysočina. <https://www.kr-vysocina.cz/2-2014-skripacka-muzika-na-jihlavsku/d-4066740>
- Slobin, Mark. 2011. **Folk Music: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press.
- Sneibe , Zaiga. 1997. Latvian Folk Songs: Tradition and Change. **Historical Studies on Folk and Traditional Music**. ed. Doris Stockmann, Jens Henrik Koudal. Copenhagen: Museum Tusulanum Press: 59-67.
- _____. 2002. The Collection of Folk Music in the Archives of Latvian Folklore. **The World of Music**. c. 44. s. 3: 159-162.
- Staliunas, Darius. 2007. **Making Russians: Meaning and Practice of Russification in Lithuania and Belarus After 1863**. Boulder: NetLibrary.
- Strmiska, Michael. 2005. The Music of the Past in Modern Baltic Paganism. **Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions**. c. 8. s. 3: 39-58.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1938. Karol Szymanowski. **Music & Letters**. c. 19. s. 1: 36-47.
- Sudár, Balázs, Csörsz, Rumen István. 2016. **Macaristanda Mehter Müziği**. çev. Erdal Şalikoğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Swartz, Anne. 2004. The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries. **The Polish Review**. c. 49. s. 2: 853-860.
- Szabolcsi, Bence. [13.02.2019]. A Concise History of Hungarian Music. <http://mek.oszk.hu/02100/02172/html/index.html>.
- _____ [20.02.2019]. Dance of Marosszék as Performed by a Transylvanian Gypsy Violinist . <http://mek.nif.hu/02100/02172/html/56.html>.
- _____ 1964. **A Concise History of Hungarian Music**. London: Barrie and Rockliff.
- _____ 1964. A Concise History of Hungarian Music. (Aktaran: Vansteenbug, Jessica. Understanding Folk Dance and Gypsy Style in Selected Pieces for Clarinet and Piano by 20th Century Hungarian Composers: An Interpretive Guide, Yayım lanmamış Doktora Tezi. University of Nebraska, 2009), 91.
- _____ 2005. **A Concise History Of Hungarian Music**. Corvina Press. <https://mek.oszk.hu/02100/02172/html/index.html> [20.02.2019]
- Şenel, Süleyman. 2009. “Muzaffer SARISÖZEN”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sarisozen-muzaffer> [20.10.2020]
- Şenol, Mesude. 2006. Birbirinden Ayrılan İki Kardeşi Müzikte Birleştiren Müzik Adamı: Béla Bartók. **Orkestra**. s. 378: 16-22.
- Šimtmečio belaukiant: Reikšmingiausi Pirmosios Lietuvos Respublikos. 2020. Istorinė Lietuvos Respublikos Prezidentūra Kaune <http://istorineprezidentura.lt/balsavimas2/rezultatai.php?visi=irasai&rodyti=irasas&irasas=237> [02.09.2020]
- Tarman, Süleyman. 2013. **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Taruskin, Richard. 2004. **The Oxford History of Western Music**. New York: Oxford University Press.
- The Long Term Preservation and Publishing Program of Sound Archives. 2004. The Institute of Lithuanian Literature and Folklore (LLTI): http://archyvas.llti.lt/archyvas/index_en.html [01.09.2020]
- The Society of Swedish Literature in Finland. Talharpospelaren Hans Renqvist från Wormsö, Borrby. 1903. https://www.finna.fi/Record/sls.SLS+95_SLS+95_25 [15.05.2020]
- Thomas, Adrian. 1997. **Górecki**. Oxford: Clarendon Press.
- _____ 2005. **Polish music since Szymanowski**. Cambridge: Cambridge University Press.

- _____. 2014. LSO Szymanowski: Violin Concerto No.2. Onpolishmusic: <https://onpolishmusic.com/prog-notes/•-2012-13-lso-szymanowski-series/•-lso-szymanowski-violin-concerto-no-2/> [05.06.2020].
- Thorpe, Nick. 2015. "Missing the old Gypsy orchestras". <https://www.bbc.com/news/magazine-31856397> [25.05.2019]
- Tischler, Hans. 1973. Béla Bartók: Letters. **Slavic Review**. ed. János Demény. çev. Péter Balabán, István Farkas. c.32. s.2: 438-440. doi:10.2307/2496034
- Tombak, Katrin. 2015. Brief History of the Estonian Music Scene. Estonian World: <https://estonianworld.com/culture/brief-history-of-the-estonian-music-scene> [11.05.2020].
- Toncrová, Marta. 2016. At the Beginning, There Was Politics: Some Remarks Concerning A Gubernatorial Collecting. **Úvodem**. s. 5: 22.
- Trencsenyi, Balázs. 2018. **A History of modern political thought in East Central Europe. Volume II: Negotiating modernity in the 'short twentieth century' (1968 and beyond). Part II: 1968-2018**. Kettering: Oxford University Press.
- Trippett, David. 2016. **Wagners Melodies: Aesthetics and Materialism in German Musical Identity**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tucker, Spencer, Roberts, Priscilla. 2006. **World War I: A Student Encyclopedia**. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Tumajyan, Artur. 2016. Armenian Folk Elements in Arno Babajanian's Piano Trio in F-Sharp Minor. Doktora Tezi. Arizona State University Graduate School.
- Tura, Yalçın. 2019. **Türk Musikisi ve Armoni**. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uçan, Ali. 2005. Türk-Macar Kültür/Müzik İlişkilerine ve Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarına Genel bir Bakış, Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması. Ankara: Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükşehirliği Yayını.
- Uludağ, Süleyman. 2005. **İslam Açısından Müzik ve Semâ**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ulvi Cemal Erkin İnternet Sitesi. 2016. Fotoğraf Albümü. http://www.ulvicemalerkin.com/fotograf_albumu.htm [28.11.2020]
- Väisänen, Armas Otto. 1912. Eesti Rahvamuusika Antoloogia. Mayıs 20, 2020 tarihinde [Folklore.ee: https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/ee/Esitaja-Jukk-Akermann](https://www.folklore.ee/pubte/eraamat/rahvamuusika/ee/Esitaja-Jukk-Akermann) [20.05.2020].
- _____. 1913. Mikk Semmeni Soittaa Kannelta. Finnish Heritage Agency - Musketti: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:SUK127:79?lng=en-gb> [19.05.2020].

- _____ [03.06.2020] Nikita Vassil Soittaa Tuohitorvella Paimenessa, 1913. Finnish Heritage Agency - Musketti | Finna.fi : <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:SUK>.
- Vainiomäki, Tiina. 2012. The Musical Realism of Leoš Janáček: From Speech Melodies to a Theory of Composition. Doktora Tezi. University of Helsinki Faculty of Arts.
- Vansteenburg, Jessica. 2009. Understanding Folk Dance and Gypsy Style in Selected Pieces for Clarinet and Piano by 20th Century Hungarian Composers: An Interpretive Guide. Doktora Tezi. University of Nebraska Faculty of The Graduate College.
- Varanavičiūtė, Renata. 2019. Teodoras Brazys. MICL - Music Information Centre Lithuania: <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/brazys/#bio> [27.08.2020].
- Vejvoda, Zdeněk. 2007. Folk Music, Song and Dance in Bohemia and Moravia. **Czech Music Quarterly**.s. 3: 14-23.
- Vento, Urpo. 1992. The Role of the Kalevala in Finnish Culture and Politics. **Nordic Journal of African Studies**. c. 2. s.1: 82–93.
- Vissel, Anu. 2004. A Century of Collecting and Preserving Estonian Traditional Music. **Fontes Artis Musicae**. c. 51. s. 3/4: 304-314.
- Vyborný, Zdeněk, Lichtenwanger, William. 1959. Czech Music Literature since World War II. **Notes: Music Library Association**. c. 16. s. 4: 539-546.
- Wall, Nick. 2018. **Around the World in 575 Songs: Europe: Traditional Music from all the World's Countries**. United Kingdom: Politically Correct Press .
- Wang, Yuan-Yuan. 2015. Ma Si-Congs Violin Concerto in F major: Western Traditions and Chinese Elements. Doktora Tezi). Indiana University Faculty of the Jacobs School of Music.
- Wilkinson, Philip , Philip, Neil. 2018. **Mythology**. New York: Metro Books.
- Wolverton, Vance. 2003. Baltic Portraits: Jāzeps Vītols, Patriarch of Latvia's Art Music Tradition. . **The Choral Journal**. c. 44. s. 1: 9-17.
- Wright, Craig M. 2011. **Listening to Music**. Boston, MA: Schirmer/Cengage.
- Yöre, Seyit. 2008. Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler . **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. c. 24: 413-437 .
- Yazgan, Beyza. 2015. Karol Szymanowski'nin Op.29 Metopes'i . Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yeliseyeva, N. V. , İnce, Özdemir. 2009. **Yakın Çağlar Tarihi**. İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın.

- Yeomans, David. 1988. **Bartók for Piano**. Bloomington: Indiana University Press.
- York, Michael. 2016. **Pagan Ethics: Paganism as a World Religion**. Cham: Springer International Publishing.
- Ypatingas žanras – Sutartinės. 2020. Lmta.lt http://projektas-muzika.lmta.lt/media/vadoveliai_2/Vadovelis_1/I_dalis/5.Ypatingas_zanras_sutartines/index5.htm [09.09.2020]
- Zake, I. 2007. Inventing Culture and Nation: Intellectuals and Early Latvian Nationalism. **National Identities**. c. 9. s. 4: 307-329.
- Zemanová, Mirka. 2002. **Janáček: A Composers Life**. London: John Murray.
- Zeželj Gualdi, Danijela. 2006. Leoš Janáček's Violin Sonata and How it Compares to the Violin Sonatas of Brahms and Debussy. Doktora Tezi. University of Georgia Graduate Faculty.
- Zilevicius, Juozas. 1957. Native Musical Instruments. Lituanius.org: http://www.lituanius.org/1957/57_1_03Zilevicius.html [02.09.2020].

EKLER

Ek 1. Temel Diskografi

Çalışmanın odağında özellikle folklorik kaynakla (halk ezgisi) verili besteci tarafından gerçekleştirilen tasarım (keman konçertosu veya sonatı vb.) arasındaki ilişkiyi yansıtmaya biçimlerinden ötürü aşağıdaki temel birkaç kayıt künyesi referans gösterilebilir.

1- Bartók, Béla. 1974. *Concerto no. 2* [Londra Senfoni Orkestrası, Şef: André Previn, Solist: Itzhak Perlman, 1C 063-02 518 Q]. Londra: EMI Records.

2- Bartók, Béla. 2008. *First Rhapsody* [Keman: David Grimal, Piyano: Georges Pludermacher, AM163] Paris: Naïve Records.

Bartók, Béla. 2010. *Rhapsody no. 1* [Magyar Nemzeti Filharmonikus Zenekar, Şef: Zoltán Kocsis, Solist: Barnabás Kelemen, HSACD 32509]. Budapeşte: Hungaroton.

3- Bartók, Béla. 2010. *Rhapsody no. 2* [Magyar Nemzeti Filharmonikus Zenekar, Şef: Zoltán Kocsis, Solist: Barnabás Kelemen, HSACD 32509]. Budapeşte: Hungaroton Classic.

4- Bartók, Béla. 1996. *44 duos pour deux violons* [Keman: Régis Pasquier, Keman: Gérard Poulet, ARN48327] Paris: Arion.

5- Bartók, Béla. 2012. *Rumanian Folk Dances* [Keman: Gilles Apap, Müzik Grubu: Transylvanian Mountain Boys, GKJ00112] Santa Barbara, CA: Apapaziz Productions.

6- Bartók, Béla. 2008. *Magyar Népdalok* [Keman: Barnabás Kelemen, Piyano: Zoltán Kocsis, HSACD 32509] Budapeşte: Hungaroton Classic.

7- Kodály, Zoltán. 2011. *Duo For Violin And Cello, Op. 7* [Keman: Viktoria Mullova, Çello: Matthew Barley, ONYX4070] Londra: Onyx Classics.

8- Sibelius, Jean. 2007. *Violin Concerto in D minor, Op. 47* [Helsinki Filarmoni Orkestrası, Keman Pekka Kuusisto, Şef: Leif Segerstam, ODE 1115-2] Helsinki: Ondine.

9- Janáček, Leoš. 1990. *Sonata for violin and piano no. 1, JW VII/7* [Keman: Gidon Kremer, Piyano: Martha Argerich, 427 351-2] Hamburg: Deutsche Grammophon.

10- Szymanowski, Karol. 1973. *Violin concerto no. 2, Op. 61*. [Barberg Senfoni Orkestrası, Keman: Henryk Szeryng, Şef: Jan Krenz, 6500 421] Londra: Decca.

11- Eller, Heino. 2018. *Violin Concerto In B Minor* [Estonya Ulusal Senfoni Orkestrası, Keman: Baiba Skride, Şef: Olari Elts, ODE 1321-2] Helsinki: Ondine.

- 12-** Vītols, Jāzeps. 1995. *Fantāzija vijolei par latviešu tautasdziesmām*, Op. 42 [Letonya Ulusal Senfoni Orkestrası, Keman: Valdis Zarins, Şef: Dmitry Yablonsky, 8.223756] Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc.
- 13-** Gruodis, Juozas. 2014. *Sonata smuikui ir fortepijonui* [Keman: Christopher Horner, Piyano: John Lenehan, DMV113] Wiltshire: Discovery Music & Vision.
- 14-** Saygun, A. Adnan. 2009. *Keman Sonatı*, Op. 20 [Keman: Tim Vogler, Piyano: Jascha Nemtsov, PH09001] Profil.
- 15-** Saygun, A. Adnan. 2010. *Keman ve Piyano Süiti Demet*, Op. 33 [Keman: Pelin Halkacı Akın, Piyano: Metin Ülkü] İstanbul: Lila Müzik.
- 16-** Saygun, A. Adnan. 2019. *Partita for Violin Solo*, Op. 36 [Keman: Ellen Jewett, 8.579043] Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc.
- 17-** Saygun, A. Adnan. 2007. *Violin Concerto* , Op. 44 [Rheinland-Pfalz Eyalet Filarmoni Orkestrası, Keman: Mirjam Tschopp, Şef: Ari Rasilainen, cpo – 777 043-2] New York: Peermusic Classical.
- 18-** Erkin, Ulvi Cemal. 2010. *Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü* [Keman: Pelin Halkacı Akın, Piyano: Metin Ülkü] İstanbul: Lila Müzik.
- 19-** Erkin, Ulvi Cemal. 2016. *Violin Concerto (1946-47)* [İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Keman: James Buswell, Şef: Theodore Kuchar, 8.572831] Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc.

Ek 2. "Töresel Müsiki" Ezgileri Düzenlemesi

I. Bölüm:

TÖRESEL MÜSİKİ

I. BÖLÜM

Adnan SAYGUN
Düzenleme: Burak EKER

62. Ezgi

$\text{♩} = 110$

Sul G

rit..... a tempo

V

II. Bölüm:

II. BÖLÜM

67. Ezgi
♩ = 210

The musical score consists of eight staves of music in 7/8 time, marked with a tempo of ♩ = 210. The key signature has one flat (B-flat). The piece is titled '67. Ezgi' and is part of 'II. Bölüm'. The notation includes various ornaments such as 'V' (vibrato), 'tr' (trill), and '3' (triplets). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a sharp sign (F#) and a natural sign (F natural) above the first two notes. The piece concludes with a double bar line.

III. Bölüm:

III. BÖLÜM

116. Ezgi

$\text{♩} = 84$

Col legno

5 *arco*

9

13 *Sul G*

17

21

24

V. ve VI. Bölüm:

V. BÖLÜM

89. Ezgi

$\text{♩} = 72$

8

15

22

27

VI. BÖLÜM

70. Ezgi

$\text{♩} = 90$

3

5

7

VI. Bölümün Devamı ve VII. Bölüm:



Musical score for VI. Bölümün Devamı, measures 9-13. The score is in 6/4 time and B-flat major. Measure 9 features a triplet of eighth notes. Measure 11 starts with a piano (*pp*) dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a forte (*f*) dynamic. Measure 13 ends with two sforzando (*sfz*) accents.

VII. BÖLÜM



Musical score for VII. Bölüm, measures 4-8. The score is in 4/4 time and B-flat major. Measure 4 is marked "66. Ezgi" and "♩ = 70". It includes a *Sul D* marking and a triplet of eighth notes. Measure 5 features a sextuplet of eighth notes. Measure 6 includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Measure 7 is marked "espress.". Measure 8 ends with a triplet of eighth notes and a fermata.

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Trabzon’da doğdu. Müzik eğitimine 11 yaşında keman dersleri alarak başladı. 2004 yılında kazandığı Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Lisans Programı’nı 2008 yılında tamamladı. 2006 yılında Trabzon’da ilk kez kurulan Belediyesi Oda Orkestrası topluluğunda orkestra üyesi olarak çalıştı. Bu zaman dilimi içinde birçok konsere orkestra üyesi olarak katıldı. 2007 yılında kazandığı Erasmus Bursu’yla birlikte Macaristan’ın Eger şehrindeki Eszterházy Karoly Föiskola’da bir dönem öğrenim gördü. Bu süre içerisinde gerek okul orkestrası gerek de Eger Senfoni Orkestrası’nın konserlerinde görev aldı. 2008–2010 seneleri içinde İstanbul Beylikdüzü ilçesinde Gürpınar Endüstri Meslek Lise’sinde Müzik öğretmenliği yaptı. Kısa bir süre Esen Kıvrak’la çalıştı. 2010 yılında gittiği Almanya’nın Düsseldorf şehrinde Georgs Sarkisjans’la çalıştı. Ayrıca Köln’de bulunan “Mosaik Kunst- und Kulturhaus”da keman öğretmenliği yaptı. Yurda döndükten sonra askerliğini Malatya 2. Ordu Bando Komutanlığı’nda tamamladı. 2015 yılında Haliç Üniversitesinin Tezli Yüksek Lisans Programı’nı tamamladı. Burada Prof. Dr. Saim Akçıl’dan Kemanda İleri İcra dersleri aldı, Dr. Öğr. Üyesi Aslı Gidergi danışmanlığında “Carl Flesch’in Scale System Metodunun Keman Tekniğine Katkıları ve Paralelinde Gelişen Teknik Metotların İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezini yazdı. Halen Çankırı Güzel Sanatlar Lisesi’nde Keman Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.