

HALK MÜZİĞİ KAYNAKLARINDAN MODERNİST BİR DİL YARATIMI: BELA BARTOK'UN POLİMODAL KROMATİZMİ

The Creation of a Modernist Style From Folk Music Sources: Bela Bartok's Polymodal Chromaticism

Uğur Cihat SAKARYA *

ÖZ

Bu araştırmanın amacı Bela Bartok'un halk müziği kaynaklarından yaratmış olduğu modernist dilinin temel bileşeni olan polimodal kromatizmin özelliklerini tespit etmektir. Bestecinin ortak bir temel ses üzerinde iki veya daha fazla farklı modu kurarak yarattığı polimodal kromatik dizinin sonsuz yeni olasılıklar sağladığı görülmüştür. Bunlar, uyumsuzu özgür bırakan, geleneksel hiyerarşik-tonal bağlantıları zorunluluk olmaktan çıkaran yeni bir kromatik armoni, ezgileri tonalite sınırlarından çıkararak sürekli evrilmeye açık hale getiren kromatik bir ezgisel gelişim; tonal karşıtlıklar yerine polimodal kromatik kombinasyonun belli bileşenlerini yoğunlaştırarak veya önceden duyulmayan notaları kademeli olarak dahil ederek yaratılan yeni bir modülasyon (geçiş) tekniği ve işlevsel armoninin terki ve seslere verilen özgürlük sayesinde geleneksel formal şablonların ötesine açılan özgürlükçü bir form kavrayışıdır. Bu dilin oluşumunda halk müziği kaynaklarının etkileri, ilgili teorik ve tarihsel bağlamın sağladığı alt yapıya dayanılarak seçme eserler üzerinde yapılan analizlerle belirlenmiştir. Araştırma, özel olarak polimodal kromatizmin incelendiği, eserlerdeki modal merkezlerin ve kombinasyonların belirlendiği, kullanılan modal kaynakların halk müziğiyle bağlantılarının tespit edildiği; ortaya çıkan dilin politonalite ve 12 ton sistemi gibi modernist dillere kıyasla ayırt edici özelliklerinin tartışıldığı bir çalışma olması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Bela Bartok, Modern Müzik, Polimodal Kromatizm, Armoni, Halk Müziği.

ABSTRACT

The aim of this research is to determine the characteristics of polymodal chromaticism, the basic component of Bela Bartok's modernist style created from folk music sources. It has been seen that the polymodal chromatic scale, created by composer building two or more different modes on a common fundamental, provides endless new possibilities: New chromatic harmony that frees dissonance and eliminates necessity of traditional hierarchical-tonal connections, a chromatic melodic development that frees melodies from boundaries of tonality and makes them open to continuous evolution; a new modulation (transition) technique created by intensifying certain components of polymodal chromatic combination or by gradually including previously unheard notes instead of tonal oppositions; and a libertarian conception of form that opens beyond traditional formal templates thanks to abandonment of functional harmony and freedom given to sounds. The effects of folk music sources on the formation of this style were determined by analyses conducted on selected works based on background provided by relevant theoretical and historical context. Research is important because it specifically examines polymodal chromaticism, determines modal centers and combinations, determines connections of modal sources with folk music, and discusses distinctive features of resulting style compared to modernist styles such as polytonality and 12-tone system.

Keywords: Bela Bartok, Modern Music, Polymodal Chromaticism, Harmony, Folk Music.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 11.10.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.12.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, cihatsakarya@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6450-692X

EXTENDED ABSTRACT

In the history of twentieth century music, some composers focused on increasing the available tools to escape the boundaries of tonality. The pioneers of polytonality, Igor Stravinsky and Darius Milhaud used components of more than one tonality simultaneously to eliminate the superiority of a single tone that determined tonality. The pioneers of the 12-tone system, the composers of the Second Vienna School, Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern, eliminated the superiority of a single tone with tools that they increased by considering all notes in the chromatic scale as equally important. Contrary to these contemporary composers, Bela Bartok found his source in the ancient layers of his own folk music and created polymodal chromaticism. This modernist musical style was also developed against tonality and is based on the simultaneous use of more than one diatonic layer.

The aim of this research is to determine the characteristics of polymodal chromaticism, the basic component of the modernist style created by Bela Bartok from folk music sources. The effects of folk music sources on the formation of this style were determined by the analyses made on selected works based on the background provided by the relevant theoretical and historical context. The analysed works were selected from the composer's piano works from the first half of the twentieth century, when he developed polymodal chromaticism: *Two Elegies* (1908-09), Number 2 from *10 Easy Pieces* (1908), *Allegro Barbaro* (1911) and two pieces from *Mikrocosmos* (Nos. 43 and 121, 1926-39). The analytical study applied in the research does not take as a model any traditional or contemporary analytical method or theory since they do not fully obtain the requirements of the field of study.

As a result, the findings provided by the analyses showed that Bartok integrated modal sources with binary-ternary combinations, thus increasing the pitch possibilities in the chromatic scale, getting rid of the boundaries of the traditional major-minor scale and making more melodic and harmonic possibilities available for use. This approach allowed the composer to reach an original style among other modernist styles of his time. In contrast to the multi-centeredness of polytonality, polymodal chromaticism provided a departure from the boundaries of tonality with modes built on a single common fundamental. In addition, in contrast to the limitations of 12-tone music that subjected notes to certain orders and serial rules, polymodal chromaticism gave infinite freedom to notes. This freedom is neither in tonal boundaries nor in atonal boundaries. All notes can be used freely in melodic and harmonious terms. In this modernist style, each note has no function other than being a component of the polymodal chromatic scale it belongs to. Therefore, there is no necessity to fulfill the tension-resolution function in terms of harmony, to build certain cadences and the formal structures connected to them. Polymodal chromatic scale has thus provided an innovative harmonic approach that opens beyond traditional functional harmony.

It has been observed that in polymodal chromaticism, dissonant intervals can be used freely, and that there is no necessity for a dissonant combination to resolve into any harmonious one. The liberation of dissonant intervals also complements the modernist aspect of this style. At the same time, since tonal relations, necessity of creating traditional formal oppositions, sentences and sections, and following certain formal templates is eliminated, polymodal chromaticism opens a free space for composers in terms of form. In the melodic context, this modernist style has provided melodies that can constantly change and can freely reach different serial density areas without the necessity of resorting to traditional tools such as cadence and modulation. The reason for the abstract folk music sense in examined works is the possibilities provided by the modal sources assimilated in polymodal chromaticism. At the same time, it has been observed that the composer supports this sense with more clear

references such as pentatonic scale and dotted rhythm, which he draws from various historical development stages of folk music.

The most striking aspect of this modernist style is that it derives its source from folk music. In contrast to the artificiality and historical newness of polytonality and the 12-tone system, polymodal chromaticism is based on the ancient folk music sources and a deep-rooted heritage. The research is important in that it specifically examines polymodal chromaticism, determines modal centers and combinations in the works, determines the connections of the modal sources with folk music, and discusses the distinctive features of the resulting style compared to modernist styles, such as polytonality and the 12-tone system. It is also thought that this research will inspire future research to develop a new comprehensive method that can analyse polymodal chromatic music.

Yirminci yüzyıl müziğinin yenilikçi ve çoğul görünümü içinde bazı besteciler için yeniye aramanın yolu kendilerine yakın kaynakları özümsemektir. Bela Bartok, Zoltan Kodaly ve İgor Stravinski, önceki yüzyılların sanat müziği geleneklerini takip etmek yerine bu kaynağı kendi halk müziklerinde bulmuştur. Bir önceki yüzyılda yoğunlaşan ulusalcılığın etkisiyle çalışmaya başlayan bu besteciler şehirden uzaklaştıkça müzik kültürünün önemli ölçüde değiştiğini fark etmişlerdir. Böylelikle yeniye aramak için eski dönemlere bir yolculuk yapılabileceğini düşünmüşlerdir. Çünkü halk ezgileri, şehirlerde, müzik okullarında var olan müziklerden daha eski dönemlerin ipuçlarını içeriyordur. Diğer bestecilere kıyasla Stravinski, halk ezgilerini araştırmak üzere köylere gitmekte daha az istekli ve üretken olsa da ilk dönem yapıtlarında çok sayıda Rus halk ezgisi kullanmıştır. Ancak Kodaly ve Bartok için halk müziği araştırması, bilimsel amaçlara ve tekniklere dayanan, sistematik bir çalışmadır.

Bartok'un halk müziği araştırmaları büyük bir bilimsel bilgi birikimi ve bu kaynaklardan özgün bir dil yaratmanın aşamalarını gösteren eşsiz bir verimle sonuçlanmıştır. Bartok, Zoltan Kodaly ile 1905-06 yılları arasında yakın Macar köylerine gittikçe şehirden uzaklaşmanın müzik kültüründeki değişimi hissetmenin yolu olduğunu anlamıştır. Şehirlere yaklaştıkça ise tiyatro ve çalgı grupları ve çingene orkestralarının etkisiyle müzik kültürü daha *şehirli* ve *Avrupalıdır*. Bu doğrultuda 1906-18 yıllarını tamamen alan kayıtlarıyla geçiren Bartok, müzikolojide bu çalışmayı *karşılaştırmalı müzik folkloru* olarak isimlendirmiştir. Bu branş müzikolojinin en genç branşıdır. Bartok'a göre bu alandaki çalışmalara kaynak sağlayan kurumlar Berlin'deki Müzik Psikolojisi Enstitüsü, Viyana'daki Fonogram Arşivi ve kendi çalışmalarının büyük payını oluşturduğu, 2157 tane arşiv kaydıyla Budapeşte Macar Milli Müzesi Arşivi'dir (Bartok, 1976: 61). Bartok, araştırmalarında *ilkellik* ve *karmaşıklık* teziyle yola çıkmış, halk müziğini en eski katmanlarından itibaren inceleyerek kronolojik bir süreç tanımlı ortaya koymuştur. Örneğin eksik dereceli (boşluklu) dizilerden pentatonik olanlar, yedi sesli modlar veya majör-minör dizilerden daha eski bir dönemi temsil eder (Erdely, 2001: 39).

Toplanan halk müziği kaynaklarından yeni bir dil yaratma isteği yalnızca yirminci yüzyılın modernist dil arayışının bir sonucu değildir. Bunun ardında on dokuzuncu yüzyıl romantik ulusalcılarının stillerine karşı bir tepki de yer almaktadır. Franz Liszt'in *Macar Rapsodileri* ve Brahms'ın *Macar Dansları*, Bartok'a göre hakiki halk ezgilerine dayanmamaktadır. Bu bestecilerin kullandığı ezgiler köylerde yaşamakta olan müzik kültürünün uzağında, esas olarak şehirli çingene orkestralarının müzikleri olup toplayanlar da amatör müzisyenlerdir. Liszt, özellikle *Des Bohemians* adlı eserinde çingenelerin müziklerini değerli görüp işlemiş ve hakiki Macar müziğinin bu olduğuna inanmıştır. Ancak Liszt, Macar halk ezgilerini sistematik bir şekilde araştırmamıştır. Ayrıca Chopin, Grieg, Smetana, Dvorak ve Mussorgski gibi geçmiş yüzyılın diğer ünlü ulusalcıları da halk müziğinden kaynağını alan özgün bir stil geliştirememişlerdir (Bartok, 1976: 69).

Bartok'a göre: "Bir besteci için halk müziği çalışmalarının tüm imkanlarını kullanmanın en iyi yolu köylü müziğini özümsemek ve ardından bununla ilgili her şeyi tamamen unutup kendi müziksel anadilini kurmaktır (Bartok, 1976: 341)." Halk müziği kaynaklarından yeni bir dil nasıl yaratılır? Bu soruya Bartok'un verdiği cevap beş aşamalı bir evrim sürecini örnekler:

1. Halk ezgileri ön planda olup besteci tarafından yapılan eklemeler ve düzenlemeler ikincil önemdedir.
2. Halk ezgisi ve bestecinin ekledikleri eşit derecede önemlidir.
3. Halk ezgisi bir çeşit leitmotiv ya da ostinato kalıbıdır. Bestecinin ekledikleri ise daha önemlidir.
4. Kompozisyon halk müziğinin özelliklerine dayanan fakat besteci tarafından bestelenmiş özgün, yapay halk ezgilerine dayanır.

5. Bu seviye eserlerde ne taklit-yapay ne de alıntı ezgiler kullanılmıştır. Bunlar en yüksek seviye soyut kompozisyonlardır. Ancak bu eserlerde de halk müziği ruhu hissedilir. Çünkü eser halk müziğinin yapısal özelliklerinden beslenir (Suchoff, 1994: 162).

Bartok'a göre bir bestecinin yukarıdaki aşamaların hepsinde üretken olması gerekirken nihai hedef beşinci seviye eserler yaratabilmektir. Çünkü yirminci yüzyılın çok stilli yeni müzik dünyasında bestecilerin ulusal kimliklerini de koruyarak modernist bir dil yaratabilmesi gerekir. O halde genç bir besteci hem önceki yüzyılların hem de yirminci yüzyılın stilleriyle rekabet içindedir.

Yirminci yüzyılda ortaya çıkan yeni müzik dillerinin hepsinde tonalite ve bununla bağlı olan geleneksel formal şablonların, ezgisel ve ritmik özelliklerin terkedilmeye başlandığı görülür. Bunlar Bartok'un işaret ettiği modernist dilin de özellikleridir. Ancak bütün modernist dillerde ulaşılan erek aynı gidilen yol ise farklıdır. Bartok halk müziği kaynaklarından modaliteyi bu doğrultuda geliştirilmeye açık, yeni bir yol olarak takip etmeyi seçmiştir. Bartok, modal kaynakları soyut ve modernist bir armonik yapılanmaya imkân verecek şekilde nasıl kullanmıştır?

Bu araştırmanın amacı Bela Bartok'un halk müziği kaynaklarından yaratmış olduğu modernist dilinin temel bileşeni olan polimodal kromatizmin özelliklerini tespit etmektir. İlgili literatürün taranmasıyla elde edilen tarihsel ve teorik çerçeve üzerinde çalışılmak üzere, seçme eserlerin armonik ve dizisel özelliklerine yönelik analizler araştırmanın ana bulgularını sağlamıştır. Araştırmada uygulanan analitik çalışma -inceleme alanının gereklerini tam olarak karşılamamaları nedeniyle- herhangi bir geleneksel ya da çağdaş analitik yöntem veya teoriyi model almamaktadır. Bu araştırmayla, polimodal kromatik müziği analiz edebilecek yeni bir yöntemin geliştirilebilmesi için gelecek araştırmalara da esin verileceği düşünülmektedir. Araştırma, tamamıyla polimodal kromatizmin incelendiği, eserlerdeki modal merkezlerin belirlendiği, polimodalitenin kaynaklarının ve bu kaynakların halk müziğiyle bağlantılarının tespit edildiği; ortaya çıkan dilin modernist teknikler içindeki ayırt edici özelliklerinin tartışıldığı bir araştırma olması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmada analiz edilen eserler şunlardır: *İki Elegie* (1908-09), *10 Kolay Parça*'dan 2 Numara (1908), *Allegro Barbaro* (1911) ve *Mikrokozmos*'tan iki parça (No: 43 ve 121, 1926-39) Bu araştırmanın kapsamını genişletmemek için erken dönem piyano eserlerinden seçme örnekler incelenirse de polimodal kromatizmin, Bartok'un daha sonraki dönemlerde bestelediği çeşitli solo, oda müziği ve orkestra eserlerinde de işlendiği bilinmektedir (Susanni ve Antokoletz, 2012: 190).

Halk Müziği Araştırmaları ve Polimodal Kromatizmin Doğuşu

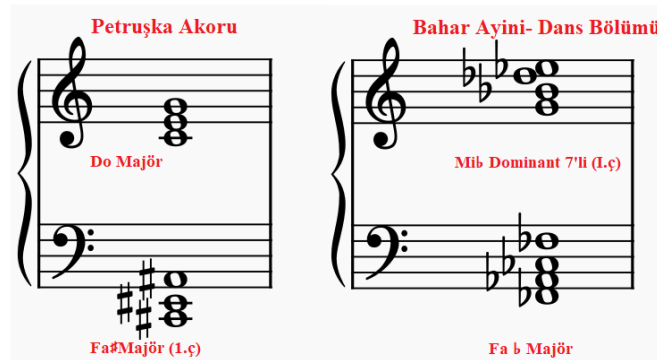
Bartok'un 1905'te başlayıp yüzyılın ilk çeyreğinde devam eden alan kayıtları ve bu alandaki bilgi birikimi Macar halk müziği kültürü üzerine çok sayıda bilimsel metni müzikolojiye kazandırmıştır. Besteci yaklaşık 8000 ezgiyi tarihsel bir evrim sürecini de somutlaştıracak şekilde üçe ayırmıştır. Bunlar: *Eski*, *yeni* ve *karışık tarz* Macar halk ezgileridir. Özellikle ilk kategoriden çekilen dizisel ve ritmik referanslar polimodal kromatizmle yaratılan soyut halk müziği duyusunu destekleyen yan araçlardır. Eski tarzdaki ezgilerin temel özellikleri şunlardır: Genellikle *parlando rubato* çalış-söyleyiş, Sol-Sib-Do-Re-Fa-Sol şeklindeki anhemitonik (yarım ses içermeyen) çok eski bir pentatonik dizi¹, ayrıca Do-Re-Mi-Sol-La, Re-Mi-Sol-La-Do; Mi-Sol-La-Do-Re ya da Sol-La-Do-Re-Mi şeklindeki Orta Asya ve Çin kaynaklı pentatonik diziler, eski Macar ezgilerinde yoğunlukla ortaya çıkan La-

¹ Bu dizi bazı ezgilerde Fa-Sol-Sib-Do-Re ya da Sol-Sib-Do-Re-Fa-Sol şeklinde de görülebilir (Bartok, 1976: 61).

Do-Re-Mi-Sol anhemitonik pentatonik dizisi; Doryan, Eolyan ve Frigyan modlarının yoğunluğu; ritmik bakımdan parlando rubatoya ek olarak 2/4 veya 4/4'lük ölçüdeki katı bir dans ritmi olan *tempo giusto* ve noktalı nota içeren aksatımlı tartım kalıpları. Karışık tarzdaki ezgiler genel olarak eski ve yeni tarzın özelliklerini veya farklı müzik kültürlerine ait özelliklerin karışımını örnekler. Yeni tarzdaki Macar halk ezgileri ise on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelişmiş olan, çoğunlukla *tempo giusto* ritimlere sahip, modal bakımdan Doryan ve Eolyan modlarının yoğunluğunu gösteren ezgilerdir. Ayrıca majör-minör diziler de görülür. Frigyan modu görülmezken Miksolidyan nadiren görülebilir (Bartok, 1976: 61-88).

Alan tecrübeleri Bartok'u hem önceki yüzyılların hem de çağdaş bestecilerin müzik teknikleriyle ilgili bir tartışmaya yönlendirmiştir. Bartok'a göre kendinden önceki yüzyılların Batı müziği bestecileri esas olarak majör-minör dizi ve tonlara odaklanmıştır. Daha eski çağların modları ise kademeli olarak kompozisyon sürecinden uzaklaştırılmıştır. Ancak minör dizinin farklı bir potansiyeli vardır. Örneğin çıkıcı melodik minör dizisi majör 6'lı ve 7'liyi içerir. Aynı dizinin inici hali ise bunların minör olduğu seslere sahiptir. Bu durumda melodik minör önemli bir kaynak olarak işlenebilir. Bu dizinin sahip olduğu majör-minör ikililerin aynı anda kullanılmasının yaratacağı olasılıkları pek bilinmemiş ve önceden de çok çalışılmamıştır. Bu kaynakla modernist bir armoni yaratılabilir. Örnek olarak La minörün iki türü, melodik ve doğal, üst üste getirildiğinde Sol $\sharp$ ve Sol $\sharp$ ile Fa $\flat$ ve Fa $\sharp$ elde edilir. Geçmişin bestecileri böyle bir işlemle uyuşumsuz akorlar yaratarak yenilik yapmaya odaklanmamıştır. Ortaya çıkan akorlar ise ilginç ki tonalite içinde belli bir işlev taşımayabilir. Bu da armoniye yeni bir bakış getirir. Bartok'a göre bir minör dizinin iki türü de aynı anda kullanıldığında eserin armonik yapısı bir çeşit polimodalite sağlar. Ancak bu doğrultuda kullanılan iki terim daha vardır. Bunları ayırt etmek gerekir. Bunlar: "Atonalite (veya 12 ton müziği) ve politonalitedir. Politonalite iki veya daha fazla partiye yerleşmiş, farklı diyatonik tonların kullanımıyla gerçekleşir. Politonalitenin öncüleri bunun atonaliteye zıt olduğunu düşündüler. Politonalite, tonaliteyi çifteleme, üçleme veya dörtlemedir. Atonalite ise tonaliteyi ortadan kaldırmaktır (Bartok, 1976: 366)."

Stravinski ve Milhaud gibi farklı diyatonik dizilerin kombinasyonlarını kullanan besteciler aynı anda birden fazla tonu işlediklerinden önceki yüzyılların müziğine zıt şekilde belli bir tonun üstünlüğünü zayıflatırlar. Böylelikle tekil bir tonun varlığı ve hiyerarşik üstünlüğü çoğul araçlarla ortadan kaldırılır. Böylece tonalitenin terki başarılmıştır. Stravinski'nin ünlü eserleri *Petruşka* ve *Bahar Ayini*'nde yer alan birer akor kombinasyonu politonalite için örnek gösterilmektedir (Morgan, 1991: 95; Machlis, 1979: 133). *Petruşka*'daki ünlü "Petruşka Akoru" üst üste getirilen 1. çevrim durumundaki Fa $\sharp$ Majör ve Do Majör akorlarından oluşur. *Bahar Ayini*'nin ünlü dans bölümünün açılışında yer alan akorda ise Fa $\flat$ Majör ile 1. çevrim durumundaki Mi $\flat$ dominant 7'li (1.ç) üst üste getirilmiştir. Şekil 1'de bu iki örnek gösterilmiştir.



Şekil 1. İgor Stravinski, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*'nden Seçme Akorlar ve Politonalite (Stravinsky, 1988: 64 ve 1989: 12).

Bu iki akor da uyşumsuz kombinasyonları serbest bırakır. Ayrıca akorlar, tonalite bağlamında, birbirlerinin hiyerarşik üstünlüklerini karşılıklı olarak bastırırlar. Çünkü bu akorlar, tek bir tonun değil iki farklı tonun aynı anda var olmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle politonalite, tonalitenin çoklanmasını işaret ederek, tekil bir tonun üstünlük kurmasını engelleyen modernist bir dildir. Bartok'un polimodal kromatizmi ise tek bir ortak sesi paylaşan iki modun yaratacağı armonik ve melodik kombinasyonları keşfetmeyi önerir. Bu yönüyle polimodal kromatizm de belli bir tonun hiyerarşik üstünlüğünü engeller ve uyşumsuzları serbest bırakır. Ancak polimodal kromatik dizinin sahip olduğu perde sayısına orantılı şekilde yaratabileceği olasılıklar da değişir. Polimodal kromatik dizi, aynı anda aynı ortak sesi paylaşan hem majör hem de minör akorlar; hem uyşumlu hem de uyşumsuz kombinasyonlar sağlayabileceğinden, polimodal kromatizm, politonaliteye kıyasla besteciye daha geniş imkanlar verir. Ayrıca besteciye geleneksel akor biçimlerine ve tonal yapılarla bağlı kalmaktan kurtarır. Bununla birlikte dayandığı halk müziği kökenleri, politonalitenin görelî yapaylığına karşıt şekilde, polimodal kromatizme doğallık ve tutarlılık yükler. Bu nitelik, halk müziği kaynaklarına dayalı yeni bir modernist dilin nasıl yaratılabileceğine dair ulusalcı ideallerle bağlantılıdır.

12 ton müziğinin öncüleri olan İkinci Viyana Eklü bestecileri, Schoenberg, Berg ve Webern, kromatik dizideki bütün notaları eşit önemde sayıp işleyerek yine çoğullaştırılan kaynaklarla tonal merkez ve bunun hiyerarşik üstünlüğünü ortadan kaldırmıştır. Bu sistemde hangi notanın hangi işlevi taşıdığını belirlemek zordur. Çünkü birbirlerinin baskınlığını karşılıklı olarak engelleyecek kromatik dereceler artmış (çoğalmış), geleneksel kordal bağlantılar ise ortadan kaldırılmıştır. Bu durumda notaların ve akorların işlevleri de (tonik, dominant vs.) tartışma dışında kalmaktadır. 12 ton müziğinde, tonal merkezin güçlenmesini engellemek üzere, bir notanın kromatik dizideki diğer tüm notalar duyulmadan tekrarlanmaması gerekir. Aynı zamanda eserin tümel perde kaynağını sağlayan 12 ton dizisi, üçerli ve dörderli olarak, yatay (melodik) ve dikey (armonik) açıdan tonal imalar yaratmayacak şekilde yapılandırılmalıdır. Şekil 2'de Schoenberg'in büyük bir orkestra için yazmış olduğu ilk 12 ton müziği olan *Orkestra için Varyasyonlar*'ın "Tema" bölümünün girişi ve eserin temel 12 ton dizisi gösterilmiştir. Viyolonsel partisi bu diziyi sunar. Dizi incelendiğinde tonalite imalarının bizzat dizinin kendi bileşenleri tarafından engellendiği; ilk notanın tekrar duyurulması için kromatik dizideki diğer tüm notaların beklenmesi gerektiği görülür. Dolayısıyla tonalitenin inşası katı dizisel kurallarla engellenir.

Temel 12 ton dizisi

THEMA
Molto moderato (♩ = 88)

Ob 1.
E H.
Kl 2.
Fg 3.
Hr 2.
o Dpf.
Hrf.
Vel.
Kbs.

34 35 36 37 38 39 40 41

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

34 35 36 37 38 39 40 41

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p zart

Şekil 2. Arnold Schoenberg, *Orkestra için Varyasyonlar*, Tema bölümü ve Temel 12 Ton Dizisi (Schoenberg, 1929: 7).

12 ton müziği, tonaliteyi tamamen dışlayarak politonalite ve polimodal kromatizm gibi uyuşumsuz serbest bırakan modernist bir dil önerir. Bir 12 ton dizisindeki tüm seslerin eşit derecede önemli sayılması, polimodal kromatizmle ortak bir özelliktir. Polimodal kromatizmde temel ses, modların başlatıldığı ortak sestir. Ancak ton merkezi olarak inşa edilme zorunluluğu yoktur. 12 ton müziği ise temel ses olgusunu reddeder. Polimodal kromatizmde majör ve minör tonlar bazen ima edilse de dizinin sağladığı kromatik dereceler bunların maddeleşmesini engeller. 12 ton sisteminin kromatizmi ise tonaliteyi tamamen kompozisyon dışında tutmaya odaklanır. 12 ton sistemi geleneksel ezgisel gelişimi dışlar. Polimodal kromatizmde ise ezgi, kompozisyonun önemli bir parçasıdır. Ezgi, tek bir tonalitenin alanında seyretme sınırlılığından kurtulduğundan, kromatik dereceler aracılığıyla, farklı tonal veya ton dışı alanlara doğru gelişme özgürlüğü elde etmiştir. Bu modülasyon (geçiş) tekniği, polimodal kromatik dizinin farklı perdelerini yoğunlaştırarak uygulanır. Bu teknikte, geleneksel modülasyondaki gibi belli akor bağlantıları kurarak, gelecek olan tonu hazırlama zorunluluğu da ortadan kalkmıştır. Aniden birbirinden uzak veya yakın tonlar veya tonlara ait ipuçları üst üste gelebilir (armonik) ya da birbirlerinin ardı ardına (ezgisel) duyulabilir. 12 ton sistemi ise ezgisel hareket için katı dizisel kuralların çerçevelediği alanlar önerir. Polimodal kromatizm, ezgisel anlamda halk müziği duyusunu da yaratacak şekilde geniş olasılıklar sağladığından, dinlenebilirlik açısından 12 ton müziğine kıyasla görece daha “anlaşılır” örnekler sunar. Ayrıca dayandığı halk müziği temelleri sayesinde, politonalitede olduğu gibi, 12 ton müziğinin görece yapaylığına karşıt şekilde daha doğaldır. Bartok’un diğer çağdaş tekniklerle ilgili başlattığı tartışma ve kıyaslama, yukarıda derinlemesine incelenip örneklendirilmiştir. Artık polimodal kromatizmin özellikleri açıklanabilir.

Bartok’a göre iki farklı modun aynı anda kullanılmasıyla polimodal kromatik dizi yaratılabilir: “Ortak bir merkez sese sahip olan Lidyan ve Frigyan pentakordlarının üst üste getirilmesi sonucu bütün olası bemol ve diyez derecelerle yüklü olan bir diyatonik pentakord elde ederiz. Buradaki kromatik dereceler önceki çağların tarzlarındaki değişmiş akor derecelerinden işlev bakımından farklıdır. İşlevsel armonide değiştirilmiş bir nota

izleyen akorun ilgili derecesine doğru hareket eder. Ancak bizim polimodal kromatizminizde bemol ve diyez sesler bütünü içindeki değiştirilmiş dereceler değildir. Onlar diyatonik-modal bir dizinin bileşenleridir (Bartok, 1976: 367).”

Bartok’a göre polimodal kromatik dizideki seslerin kesinlikle hiçbir armonik işlevi yoktur. Tam tersine bunların ezgisel (melodik) işlevi vardır. Bu nedenle eserdeki bir ses, ölçüden ölçüye veya bir ölçüdeki vuruştan vuruşa bile, değiştirici işaret alarak, değişebileceğinden polimodal kromatizm eserin tamamına nüfuz eder. Kimi zaman oldukça uyumsuz kombinasyonlara imkân veren bu tekniği besteci asla atonal müziğe doğru genişletmemiş veya kuramsallaştırmamıştır: “Atonal müzik tam anlamıyla hiçbir temel ses önermez. Polimodalite ise tek bir tane önerir. Böylelikle benim *yeni Macar sanat müziği* dediğim, bizim müziğimiz daima tek bir temel sese dayanır (Vinton, 1966: 240). Bartok’un Harvard Üniversitesi’nde verdiği bazı derslerinde *yeni kromatizm* olarak işaret ettiği bu dil böylelikle önceki yüzyılların tonal sınırlardaki kordal kromatizmden de yeni yüzyılın çağdaş tekniklerinden de ayrılarak “yeni” bir dili işaret eder (Waker, 1966: 106).

Özetle ortaya çıkan karmaşık, soyut ve modernist eserler çok basit bir fikre dayanır: *Aynı merkez notadan başlayan birden fazla modun birleştirilmesi*. Böylece eser için imkanlar birden fazla diyatonik kaynağa genişletildiği gibi tonal, hiyerarşik ilişkiler de zayıflatılarak önceki yüzyıllarla bağlar koparılıp yenilikçi, modernist bir dil yaratılır. İlginç ki polimodal kromatik dizi hem minör hem de majör üçlüler sağlayabilir. Böylelikle eldeki melodik kaynak herhangi bir türe ait olabilir veya olmayabilir. Ancak belli bir tonalitenin inşası söz konusu değildir. Çünkü kombinasyondaki farklı modlar birbirlerinin özelliklerini bulanıklaştırarak yeni bir armonik düzleme imkân verir. Böylelikle polimodal kromatizm besteciyi, kalıplaşmış geleneksel sınırlardan kurtararak önceden eşi görülmemiş bir armonik ve melodik yaratım serbestliğine ulaştırır.

Analitik Çalışma: Örnek Eserler Üzerinden Polimodal Kromatizmin İncelenmesi

Literatürün sağladığı teorik altyapı ışığında polimodal kromatizmin teknik özellikleri şöyle özetlenebilir.

1. Bir tek merkez ses seçilerek bunun üzerine kurulacak modlar belirlenir. Bu nedenle polimodal kromatik dizi çağdaş tekniklerden politonalitenin çoklu merkezliliğine ve 12 ton müziğinin merkez ses hususundaki nötrlüğüne karşıttır.
2. Polimodal kromatik diziden elde edilecek olası ses kombinasyonları tespit edilir. Bu dizi, geleneksel majör-minör tonalite sınırlarının ötesinde daha fazla kaynak sağlar. Hem majör hem de minör tonlara ait kombinasyonları, ayrıca çok çeşitli uyumlu ve uyumsuz kombinasyonları da kullanma imkânı verir. Böylelikle hem halk müziği duyusu yaratılır hem de yeni bir armonik dil önerilir. Aynı zamanda uyumsuzun özgürce kullanılabilmesi için sağlam gerekçeye dayalı bir öneri ortaya atılır.
3. Polimodal kromatik dizi, istenen halk müziği geleneğinin ruhunu soyut şekilde canlandırabilir. Kullanılan perdelerin yoğunluk bölgeleri eserin farklı kesitlerinde değiştirilerek, çeşitli yörelerin veya tarihsel dönemlerin halk müzikleri ima edilebilir. Böylelikle halk müziği kaynaklarına dayanan modernist bir deyişe ulaşılır.
4. Eser boyunca modülasyon yapılacak modal yoğunluk bölgeleri tespit edilir. Böylelikle armonik ve formal karşıtlıklar yaratılır. Yoğunluk bölgelerinin değiştirilmesiyle ortaya çıkan modülasyon, hem tonal karşıtlıklara dayalı geleneksel modülasyon anlayışından hem de tonalitenin baskınlığını ortadan

kaldırmaya çalışan, politonalite ve 12 ton sisteminin modülasyon hususundaki görelî nötrlüğünden ayrılarak, yeni ve özgün bir armonik gelişim, modülasyon tekniği ve formal karşıtlık biçimi önerir.

5. Polimodal kromatik diziden elde edilen kombinasyonların geleneksel majör-minör tonlara ve çağdaş tekniklere karşıt şekilde yarattığı yeni olanaklar işlevsel açıdan değerlendirilir. Böylelikle besteci, halk müziği kaynaklarına dayalı olan yeni müzik dilinin tanımlanmasında sağlam gerekçeler elde eder.

Yukarıda özetlenen polimodal kromatizmin teknik özellikleri, bu araştırmanın analitik çalışması için de altyapı sağlamaktadır.

Bartok'un polimodal kromatizmin en açık örneklerini verdiği *Mikrokozmos* albümündeki 121 numaralı parça olan *2 Partili Etüt*'ün ilk ölçüsünde sıralı şekilde sunulan notalar 2. ölçüde, tonal perspektiften bakıldığında, tanımsız bir perde içeriğine ulaşır. Bu ölçüde her iki elde sunulan La $\flat$ ve La $\sharp$ ile 3. ölçüdeki Do $\flat$, farklı modların kombinasyonuna dair ipuçlarıdır. 4 ve 6. ölçüler saf Re-Lidyan modundayken (Re-Mi-Fa $\sharp$ -Sol $\sharp$ -La-Si-Do $\sharp$ -Re), 7. ölçüdeki Do $\flat$ ve Mi $\sharp$ (Fa $\flat$) de farklı bir modun bileşenleridir. İlk 7 ölçüdeki bu değiştirilmiş notalar herhangi bir izleyen akora hazırlık işlevi taşımamakta, kordal bağlantılar inşa etmemektedirler. Ayrıca La $\flat$ ve La $\sharp$ notaları kasıtlı olarak üst üste getirilmekte böylece açık uyumsuzlar yaratılmaktadır. Bu uyumsuzlar dominant-tonik bağlantısı gibi işlevsel armoni sınırlarında anlamlı olacak bir beklentiye de karşılamazlar. Bu durum geleneksel armoniye dair bir analizin burada işlevsiz kalacağını göstermektedir. Dolayısıyla bu notaların armonik-kordal işlevleri yoktur. Bu notalar belli bir tonalitenin armonik açıdan hiyerarşik işlevler üstlenmiş bileşenleri değil polimodal kromatik kombinasyonun özgür bileşenleridir.

Bu ilk 7 ölçüdeki perde içerikleri incelendiğinde Re Lidyan modunun baskınlığı görülse bile bu modda bulunmayan Do $\flat$ ve La $\sharp$ (Sib) notaları polimodal kromatizmin ipuçlarıdır. Bu ilk 7 ölçü için polimodal kromatik dizinin ikinci bileşeni yapılan inceleme sonucunda Re-Eolyan olarak tespit edilmiştir. Bu dizi şu notalardan oluşur: Re-Mi-Fa $\flat$ -Sol $\flat$ -La $\flat$ -Sib (La $\sharp$)-Do $\flat$ -Re. Böylelikle eserin başında merkez nota olarak Re notasını paylaşan Re Lidyan-Eolyan polimodal kromatik dizisinin müziğe kaynak olduğu görülür. Bu kaynak uyumsuz kombinasyonların yanı sıra Re-Fa ve Re-Fa $\sharp$ gibi hem majör hem de minör üçlüler sağlar. Böylelikle merkez ses belli olsa da tonalite bulanıktır. Polimodal kromatik dizi aynı zamanda pentatonik diziler de sağlamaktadır. Eserin henüz ikinci ölçüsünde polimodal kromatik kombinasyonun içinde duyulmaya başlayan pentatonik ezgiler bestecinin halk müziğinin en eski dönemlerinden çektiği referanslardır. İkinci ölçüdeki sağ el ezgisinin perdeleri olan Mi-Sol-La-Si-Re doğrudan Re Lidyan modunun sınırlarında bir pentatonik dizinin işlendiğini gösterir. Ancak aynı ölçüdeki La $\sharp$ notası iki ele paylaştırılan ve 3. ölçüde de devam eden bir başka pentatonik diziye aittir. Bu da Mi-Sol $\sharp$ -La $\sharp$ -Si-Re pentatonik dizisidir. Bu dizideki La $\sharp$ notası Re Eolyan dizisinin notalarından biridir. Dolayısıyla polimodal kromatik dizinin bir bileşenidir. *Eski Macar* müziğinde yoğun olan Eolyan modunun kaynaklardan biri olarak seçilmesinin yanı sıra pentatonik ezgilerle de bu referans güçlendirilmiştir. Böylelikle bestecinin Macar halk müziğinin en eski dönemlerine yaptığı soyut bir referansla esere başladığı görülür.

Pentatonik ezgiler eserin tamamında hissedilebilir. Özellikle 2-3, 9-15, 18-21. ölçüler arasında yoğundur. Aynı şekilde 1. ölçüde ilk örneği görülen ve bütün eserde karşılaşılan *noktalı ritimler* de doğrudan eski Macar müziğine

birer göndermedir.² Şekil 3'te polimodal kromatik dizi ve buna kaynaklık eden Re Lidyan ve Re Eolyan modları gösterilmiş altına ise eserin ilk 9 ölçüsü eklenmiştir.

Re Lidyan

Re Eolyan

Re Lidyan-Eolyan Polimodal Kromatik Dizisi

121. Двухголосный этюд

Moderato ♩=108

Noktalı ritim

Pentatonik geçişler

Noktalı ritim

Noktalı ritim

Noktalı ritim

2. KESİT

Noktalı ritim

Noktalı ritim

Şekil 3. Mikrokosmos No:121, İki Partili Etüt, İlk 9 Ölçü ve Polimodal Kromatik Dizi (Bartok, 1980: 107).

8. ölçüde başlayan 2. kesit karşıtlık yaratır. Ancak ilk kesite kıyasla bu kesitin ilk notaları birbirini çiftler. 9. ölçüde dahil olan Re $\sharp$ ve Sol $\flat$ dikkat çekici birer ipucudur. Bu seslerden Sol $\flat$ önceki kesitin polimodal kromatik dizisinde yer alırken Re $\sharp$ yer almaz. Önceki kesitin 11 sestten oluşan ve böylece majör-minörün sınırlarını aşan perde içeriği Re $\flat$ notasını tonal merkez gibi ima etse de bu yalnızca analitik çalışma için anlamlı görünebilir. Ancak müziğin kendisi Re $\flat$ notasını tonal merkez olarak inşa etmez. Tam aksine ilk kesit için tonal yapı bulanık, bunu aramak da gittikçe anlamsızlaşan bir hale gelmiştir. 2. kesitte yaratılan karşıtlık içinse geleneksel ilgili majör-minör ton seçimi gibi bir gerekçe aranamaz. Çünkü tonaliteyle bağlı olan geleneksel formal şablonlar terk edilmiştir. Bu kesitin öncekiyle kurduğu esas karşıtlık ise dizesel karşıtlıktır. Dikkat çekici bir nokta şudur ki modal

² Bu araştırma Bartok'un modernist dilinin polimodal kromatizm özeline yoğunlaştığından pentatonik diziler ve ritmik referanslar bu dili destekleyen yan unsurlar olarak değerlendirilmiş ve bunlar üzerine yapılan incelemeler kasıtlı olarak detaylandırılmamıştır.

kombinasyon iki kesitte de aynı olmakla birlikte merkez ses yalnızca yarım ses incelerek Re $\sharp$ 'e dönüşmüştür. Dolayısıyla modülasyon için geleneksel tonal müzikteki karşıt ton arayışı yerine polimodal kromatik dizinin farklı bir sese transferi söz konusudur.

2. kesit de polimodal kromatik bir yapılanma örnekler. Bu kesitte dikkat çeken Re $\flat$ -Re $\sharp$ kombinasyonundaki Re $\sharp$ önceki kesitte yer almaz (9 ve 11. ölçülerde). Ancak kesitin tamamındaki (8-16. ölçü) diğer notalar Re Lidyan-Eolyan polimodal kromatik dizisi içinde karşılığını bulur. Besteci Re üzerinde kurduğu Lidyan-Eolyan polimodal kromatik dizisi ile ilk kesite başlamış ikinci kesitte ise benzer bir ima yaratmak için Re $\sharp$ üzerinde Re $\sharp$ Lidyan-Eolyan polimodal kromatik dizisini kullanmıştır. Bu çok ince geçiş yalnızca Re $\sharp$ notasından anlaşılabilir. Bu nota önceki kesitteki Re $\flat$ 'in tonal merkez olarak inşasını da -9-10 ve 11. ölçülerde üst üste getirilen kromatik kombinasyonla (Re $\sharp$ -Re $\flat$)- engeller. Böylelikle polimodal kromatik dizideki sesler birbirlerinin tonal-kordal işlevler elde etmesini engelleyerek açık ve çözülmeyen uyumsuzlarla tonaliteyi de aşan yeni bir dil yaratır. Re $\sharp$ Lidyan-Eolyan polimodal kromatik dizisi kromatik dizideki 12 sesi de sağlayarak besteciye azami imkân verir. 2. kesitte Re $\sharp$ 'in duyulduğu her ölçü (9,10 ve 11) bu yeni polimodal kromatik dizinin etkisini gösterir. Şekil 4'te eserin 2. kesiti gösterilmiştir.



Şekil 4. Mikrokosmos No:121, İki Partili Etüt, 2. Kesit (Bartok, 1980: 107-108).

3. kesit (17-25. ölçü) bir başa dönüş imasıyla başlar. Bu, geleneksel formal şablonları akla getirebilir (A-B-A gibi). Ancak önceki kesit ne tam olarak bir ton merkezini maddeleştirmiş ne de tam olarak Re $\flat$ tonunu hazırlamıştır.

Kromatik dereceler Bartok'un belirttiği gibi izleyen bir akorun belli derecelerine hareket eden kordal bir işlev yerine ezgisel bir görevi üstlenmişler, bir tonalitenin bileşenleri olmak yerine diyatonik-modal bir dizinin bileşenleri olarak kalmışlardır. Bu kesitteki perdeler Re⁴ Lidyan-Eolyan polimodal kromatik dizisine aittir. Dolayısıyla 3. kesitteki perde içeriği 1. kesittekiyle aynıdır. Böylelikle bestecinin kesitler arası karşıtlığı tonal araçlarla değil polimodal kromatik dizilerle yani yenilikçi modernist bir dille yarattığı görülür. Şekil 5'te eserin 3. kesiti gösterilmiştir.



Böylece bestecinin kesitsel karşıtlık yaratmada geleneksel geçiş yollarını ve formal şablonları yine takip etmediği anlaşılır. Bir önceki eserdekinden de farklı olarak besteci, polimodal kromatik diziyi üçlü bir kombinasyona genişletmiş ve en son dahil olan bileşen (Frigyan) ve ikinci bileşenin (Lidyan) yoğunluklarını arttırarak kesitsel bir karşıtlık yaratmıştır. Aşağıda eserin 5-8. ölçüleri gösterilmiştir.



Şekil 7. Mikrokosmos No:43, Macar Stiline, Polimodal Kromatik Dizi ve 5-8. Ölçüler (Bartok, 1980: 11).

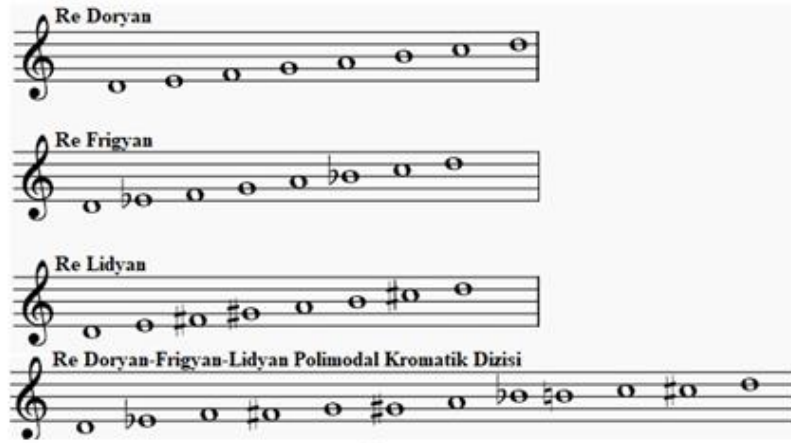
9. ölçüde başlayan kesit ise eklenen Sib ve 14. ölçüde dahil olan Fa# notaları ile Sol minör tonunu işaret eder. Eserin son ölçüsü de Sol minör akorundan gelen seslerden oluşur. Ancak bu ton için iki belirleyici ses olan Sib ve Fa# kesitin perdeleri arasında yer alırken Mi# yer almaz. Burada kesite kaynaklık eden dizi çıkıcı Sol minör melodik dizisidir (Sol-La-Sib-Do-Re-Mi#-Fa#-Sol. Bu da bestecinin ilk kesitin cümleleri için eski Macar müziğine gönderme yaptığını, kaynaklarını ulusal müziğin en eski modlarından seçtiğini ikinci kesitte ise kaynaklarını yeni Macar müziğinde görülen majör-minör modlara genişlettiğini gösterir. Ancak 14-15. ölçüde sağ el partisinde yer alan ve La-Do-Re-Mi-Sol notalarından oluşan pentatonik ezgi de eski Macar anhemitonik pentatonik dizisine bir göndermedir. Eserin 9-16. ölçüleri Şekil 8’de gösterilmiştir.



Şekil 8. Mikrokosmos No:43, Macar Stiline, Polimodal Kromatik Dizi ve 9-16. Ölçüler (Bartok, 1980: 11).

Eserde işaret edilen ton merkezlerinin maddeleşmediği görülmektedir. Çünkü esin kaynağı geleneksel majör-minör tonaliteler ve bunların beraberinde getirdiği kordal bağlantılar değil halk müziğinin çeşitli tarihsel katmanlarından çekilmiş modlardır. Bu modlardan kurulan polimodal kromatik dizi geçmiş yüzyılların kompozisyon tekniklerinin ve araçlarının aşılmasını sağlayarak özgün bir modernist dil yaratmıştır.

Piyano için 10 Kolay Parça (Sz.39) bestecinin 1908 yılında tamamladığı basit ve kısa parçalardan oluşur. *Hayal Kırıklığı* adlı parça (No:2), yavaş temposu ve derin nüanslarıyla içe dönük bir ruh hali tasvir eder. Eser boyunca sol el partisi geleneksel bir ostinato eşlik partisini anımsatarak belli motifleri sürekli tekrar eder. Sağ el partisi ise daha sade tematik parçacıklar sunar. Geleneksel formal şablonlara uygun olan öncül-soncul gibi cümle yapılanmaları ise yer almaz. Cümleler tekrar etmediğinden ve birbirine tonal karşıtlık yaratmadığından geleneksel bir formal şablona uygunluğu aramak anlamsızdır. Karşıtlıklar önceki eserlerde olduğu gibi polimodal kromatik dizini kademeli olarak nüfuz etmesiyle yani önceden duyulmayan notaların dahil edilmesiyle yaratılır. Sol elde ilk 5 ölçü boyunca duyulan ostinato eşliği Re-Mib-Sol#-La notalarından oluşur. Sağ elde ise Re Doryan dizisinin perdelerinden olan Re-Mi-Fa-Sol-La Si yer alır. Saf Re Doryan dizisi 6. ölçünün 2. vuruşuna kadar devam ederken Sol elde Re minör tonunun tonalite bağlamında baskınlığını engelleyen bir başka modun bileşenleri duyulur. Sol el partisi 6. ölçüde müziğe dahil ettiği Sib, 7. ölçüde dahil ettiği Solb ile polimodal bir kombinasyonun kademeli olarak müziğe nüfuz ettiğini gösterir. Bu notalardan Sib, Re Frigyan dizisinde yer alırken Solb (Fa#) Re Lidyan dizisinin bir bileşenidir. Ayrıca önceden duyurulan Sol# de aynı dizinin bir bileşenidir. Yine 9. ölçüdeki La# ve Do#, 10. ölçüdeki Sib ve Lab de (Sol#) Re Lidyan dizisinin bileşenleridir. Bu bulgular sağ elde eserin ilk 8 ölçüsü boyunca baskın olan saf Re Doryan modunun da aslında polimodal kromatik dizinin bir bileşeni olduğunu gösterir. Çünkü Re Doryan modunun bileşenlerinden Mi, Re Lidyanda; Fa, Sol, La ve Do ise Re Frigyanda ortaktır. Ancak sol el kademeli olarak yeni sesler ekleyip sağ eldeki Re Doryanın saflığını engelleyerek polimodal kromatik armoniyi güçlendirir. Bu eserin perde kaynağı üç modlu bir polimodal kromatik dizidir. Şekil 9'da Re Doryan-Frigyan-Lidyan polimodal kromatik dizisi ve eserin ilk 13 ölçüsü gösterilmiştir.



II

Печальный хоровод

Lento $\text{♩} = 60$ **SAF MODAL EZGİ**

pp *molto espr.*

POLİMODAL KROMATİK EŞLİK

mp *p* *pp*

Şekil 9. Piyano İçin 10 Kolay No:2, Hayal Kırıklığı, Polimodal Kromatik Dizi ve İlk 13 Ölçü (Bartok, 1909: 70).

Bu eserde kullanılan polimodal kromatik dizi, kromatik dizideki bütün perdeleri bestecinin kullanımına sunar. Eserin başında iki ele paylaşılan sesler saf modal bir ezginin (sağ el) polimodal kromatik bir eşlikle (sol el) işlenmesini böylece tonalite imalarının zayıflamasını sağlarken kademeli olarak dahil olan diğer seslerle 9. ölçüden itibaren kesitsel bir ayrım somutlaşır. Besteci yine geleneksel tonal karşıtlıklarla kesit ayrımı yaratmak yerine polimodal kromatik dizinin yeni seslerini dahil edip kombinasyonun yoğunluğunu artırarak karşıtlık yaratmıştır. 6-7. ölçüde Sib ve Solb ile ilk ipuçlarını veren Re Frigyan-Lidyan kombinasyonu 9. ölçüde dahil olan Fa#, Sol# ve Do# notalarıyla yoğunlaşmıştır. Aynı ölçüden itibaren sağ elde de bu kombinasyonun bileşenleri olan Sol#, Sib

ve Reb (Do#) notaları dahil olmuş böylelikle polimodal kromatik kombinasyonun 2. ve 3. bileşenleri (Re Frigyan ve Re Lidyan) 1. bileşene (Re Doryan) kıyasla daha yoğun hale gelmiştir. Eserin bu son kesitinde yer alan 14-21. ölçüler arası incelendiğinde sağ el partisinin yine saf bir modal ezgiyi duyurduğu görülür. Bu ezginin kaynağı polimodal kromatik dizinin 1.bileşeni olan Re Doryan modudur. Ancak sol elde yer alan Mi $\flat$, Sib, Sol $\sharp$, Sol $\sharp$, Reb, Re $\sharp$, ve La $\sharp$ (14-18. ölçüler arası) ve daha sonra dahil olan Fa $\sharp$ (19. ölçü) ile Fa $\sharp$, Dob, Lab, Do $\sharp$, Mi $\sharp$ ve La $\sharp$ (20-21. ölçüler), polimodal kromatik dizinin müziğe hâkim olduğunu gösterir. Böylelikle polimodal kromatik dizinin 2 ve 3. bileşenleri olan Frigyan ve Lidyan mod bölgelerine doğru yoğunluğun arttırıldığı anlaşılır. Saf modal ezgiye yapılan polimodal kromatik eşlik, böylelikle belli bir tonun hiyerarşik üstünlüğünü engelleyerek, majör-minör tonalitenin sınırlarını da aşan yeni bir armonik düzlem sağlamıştır. Bu kesitin bir diğer özelliği ise eski Macar müziğinin yansıması olan, noktalı ritmin kullanılmasıdır (18 ve 21. ölçü). Eski Macar müziğine yapılan esas gönderme ise Doryan ve Frigyan modlarının polimodal kromatik dizinin bileşenleri olarak seçilmesidir. Bu eserde de kromatik dereceler herhangi bir kordal işlev taşımazlar. Böylelikle bestecinin hem halk müziğinin en eski dönemlerine gönderme yaptığı hem de yeni bir dil oluşturduğu görülür. Şekil 10'da 14-21. ölçüler gösterilmiştir.



Şekil 10. Piyano İçin 10 Kolay No:2, Hayal Kırıklığı, 14-21. Ölçüler (Bartok, 1909: 70).

Bestecinin *İki Elegie* isimli ünlü piyano yapıtı 1908 tarihinde tamamlanmış olup günümüzde de birçok piyanistin repertuarında yer almaktadır. Bu eserde besteci noktalı ritimler ve *tempo rubato* gibi açık referanslarla Macar halk müziğine göndermeler yapmıştır. Ancak eserin temel kompozisyon tekniği yine polimodal kromatizmdir. Eserin ilk üç ölçüsünde sağ elde sunulan ezginin perdeleri Do üzerinde Frigyan modunun bileşenleriyle uyumludur: Do-Reb-Mi $\flat$ -Fa-Sol-Lab-Sib-Do. 3. ölçüde başlayıp diğer ölçülerde de uzayan Do notası polimodal kromatik kombinasyonun merkez sesidir. Ancak 1. ölçüdeki Fa $\sharp$ ve 6. ölçüde dahil olan La $\sharp$, bu dizi içinde yer almadığından ezginin bir polimodal kromatik kombinasyona dayandığı anlaşılır. Fa $\sharp$ ve La $\sharp$, Do Lidyan dizisinin bileşenleridir. Bu dizi şu notalardan oluşur Do-Re-Mi-Fa $\sharp$ -Sol-La-Si-Do. Bu iki dizinin bileşenleri 4. ölçüde sol eldeki akorda yer alan Sol $\sharp$ (Lab) ve 7. ölçüde sol eldeki akorda yer alan Sib ile de desteklenir. Böylelikle Do üzerinde Frigyan-Lidyan polimodal kromatik dizisinin eserin açılışı için temel kaynak olduğu görülür. Şekil 11'de polimodal kromatik dizi ve ilk 10 ölçü gösterilmiştir.

Do Frigyan

Do Lidyan

Do Frigyan-Lidyan Polimodal Kromatik Dizisi

I.

Grave (♩ = 63)

2/4 poco espr

p

3/4

ppp

molto

2/4

BARTÓK Béla

Op. 8/b

Anhemitonik pentatonik dizi

7

3/4

più p

ppp

molto espressivo

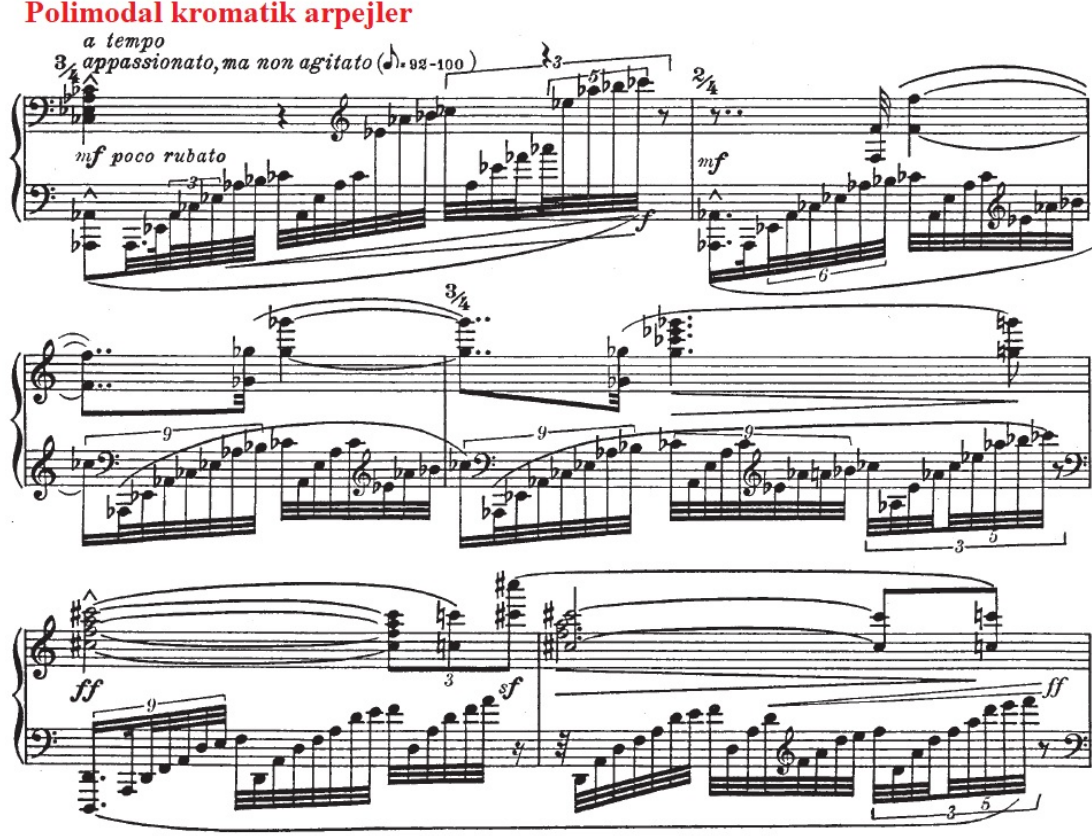
sempre pp

Şekil 11. İki Elegie, No:1 "Grave", Polimodal Kromatik Dizi ve İlk 10 Ölçü (Bartók, 1910: 2).

Yukarıdaki polimodal kromatik kombinasyon kromatik dizideki bütün notaları içermektedir. Bu notalar hiyerarşik bağlantı kurma zorunluluğundan kurtulmuş olup yalnızca diatonik-modal bir kombinasyonun özgür bileşenleridir. Sol elde yer alan akorlar ise (3-4, 7-8 ve 9-10. ölçüler) birbirleriyle tonal-hiyerarşik ilişkiler içinde olmayan, birbirlerini ima etmeyen ve belli bir ton merkezine doğru geleneksel kadanslar inşa etmeyen akorlardır. Dolayısıyla bu akorlar geleneksel armonik işlevleri yerine getirmez. Tam aksine bunlar tonaliteden kaçınmak için kullanılan kromatik kombinasyonlardır. 9. ölçüde sağ elde duyulan pentatonik motif ise tıpkı noktalı ritim gibi eski Macar müziğine bir göndermedir. Kullanılan pentatonik dizi (Do-Re-Fa-Sol-La), bestecinin Orta Asya'daki köklerden miras olarak eski Macar müziğine geçtiğini işaret ettiği kadim bir anhemitonik pentatonik dizidir. Böylelikle parçanın henüz başında polimodal kromatik kombinasyonla yaratılan soyut halk müziği duyusunun, daha açık referanslar olan, noktalı ritim ve pentatonik diziyle desteklendiği görülür.

Do Frigyan-Lidyan polimodal kromatik dizisi, eserin ikinci kesitindeki yoğun arpejlere de kaynaklık etmektedir. Bu dizi, kromatik dizideki tüm perdeleri sağlamaktadır. Ancak Do notasını bir ton merkezi olarak güçlendirecek kadanslar ve armonik-melodik hareketler inşa edilmediğinden, Do üzerinde herhangi bir tonalitenin varlığından söz edilemez. Do notası yalnızca polimodal kromatik dizinin merkez sesidir. Bu arpejler de eserin

başındaki akorlar gibi kordal bağlantıları kuracak armonik bir işlevi yerine getirmekten ziyade, yoğun kromatik geçişleriyle tonaliteyi bulanıklaştırırlar. Bu kesit böylelikle geleneksel tonal-formal şablonlara uygun bir örnek oluşturmaz. Bunun yerine yalnızca yürük temposu ve arpejleriyle 1. kesitten ayrılır. İki kesit de temelde aynı polimodal kromatik diziye dayanmaktadır. Şekil-12'de 2. kesitin başlangıcı gösterilmektedir.



Şekil 12. İki Elegie, No:1 "Grave", 2. Kesit, Polimodal Kromatik Arpejler (Bartok, 1910: 4).

II. Elegie, tempo rubato hız belirteciyle eski Macar müziğine açık bir gönderme yapar. Ayrıca eserin genelinde bu gönderme noktalı ritimlerle yoğunlaştırılır. Eserin tümel perde kaynağı La Lidyan-Frigyan polimodal kromatik dizisidir. La Lidyan modu La-Si-Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol#-La notalarından oluşur. La Frigyan modu ise La- Sib-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La notalarından oluşur. Bu iki modun kombinasyonu, kromatik dizideki tüm notaları bestecinin özgürce işleyebileceği kaynaklar olarak kullanımına sunar. Bu özgürlük, ilk iki ölçüden de anlaşılabilir gibi, birbirleriyle tonal ilişkiler kurmayan akor kombinasyonlarına imkân verir. Bu akorlar açılıştaki kırıltılarla sunulur. Ancak 3. ölçünün son zamanından itibaren sol elde başlayan polimodal kromatik arpejler de bu akorların notalarından oluşur. 4. ölçünün son zamanında sağ elde başlayan inici ezgi de bu arpejin geniş sürelerle yayılmış biçimidir. Burada La-Sol#-Mi-Do# şeklindeki inici ezgi (4-6. ölçü), yine açılıştaki akorlar gibi La# notasına inerek, La# üzerinde majör ya da minör bir tonun oluşmasını engeller. Buradaki La# notası La Frigyan dizisinin bir bileşeni (Sib) olup La Lidyan modunun doğuracağı saf majör akor (La- Do#-Mi) imasını engeller. Aynı şekilde armonide belirgin bir değişim hissi uyandıran 7. ölçüdeki arpejler de majör-minör tonalite iması yaratamaz. Ölçünün ilk zamanında arpejdeki Reb, La Lidyan dizisinin bir bileşeni olup La Frigyan dizisinin bileşenlerinden Sol ve Sib notalarının doğuracağı minör akor imasını bastırır (Eksik 5'li akoru yaratır). 2. zamanda yer alan Sol#-Sib-Re# ise açık bir Sol Majör akoru işaret etse de arpejin devamındaki Lab (Sol#) ve Reb notaları, Sol# ve Reb notalarının;

sağ elde son zamanda giren Si $\flat$ ise Si $\sharp$ notasının etkinliğini engelleyerek bu majör ton imasını bastırır. Polimodal kromatik dizi, majör-minör tonları öne çıkarttığı gibi aynı zamanda bunları engelleyebilmektedir. Böylelikle polimodal kromatizmin armonik değişim yaratmanın ve tonal imaları bastırmanın aracı olduğu görülür. Şekil-13'te eserin ilk 7 ölçüsü gösterilmiştir. La Lidyan-Frigyan polimodal kromatik dizisi, kromatik dizideki bütün notaları sağladığından, dizinin örneğe eklenmesine gerek duyulmamıştır.

II.

Şekil 13. İki Elegie, No:2 "Molto Adagio", İlk 7 Ölçüde Polimodal Kromatizm (Bartok, 1910: 10).

Eserin daha sonraki kesitlerinden biri olan Andante'de arpejler bu sefer sağ ele transfer edilmiştir. Burada polimodal kromatizmin aynı anda hem majör hem de minör üçlü sağlayabilme potansiyelinin açık bir örneği yer alır. Arpejin notaları sadeleştirildiğinde şunlar elde edilir: Si $\flat$ (La $\sharp$), La $\flat$, Fa ve Do. Burada tonalite imaları aranabilecek en olası tonlar Fa majör (Fa-La-Do) ve Fa minördür (Fa-La $\flat$ -Do). Ancak La notası hem natürel (Si $\flat$) hem de bemol olarak peş peşe sunulduğundan majör ve minör üçlü birbirine karşı üstünlük elde edemez. Ayrıca iki ölçü sonra sol elde dahil olan Si $\sharp$ ve bundan 3 ölçü sonra yine sol elde giren Fa $\flat$ ve Re $\flat$ notaları da Fa üzerinde

olası herhangi bir tonun maddeleşmesini engeller. Si $\sharp$ ve Reb, Do'nun; Fab, Fa $\sharp$ 'in; arpejde yer alan Lab ve La $\sharp$ ise birbirlerinin baskınlığını karşılıklı olarak engeller. Böylelikle armoni, geleneksel sınırları aşarak geniş olasılıklarla dolu yeni bir düzleme ulaşır. Şekil 14'te, polimodal kromatizmin yarattığı bu modernist dilin açık bir örneği sunulmuştur.



Şekil 14. İki Elegie, No:2, Polimodal Kromatizmin Aynı Anda Majör ve Minör Üçlü Sağlama Potansiyeli (Bartok, 1910: 13).

Allegro Barbaro (1911), en üst seviye soyut kompozisyon niteliğini taşıyan eserlerden biri olup sert tınıları, blok akorları ve dinamizmiyle dikkat çeker. Bu eser, başındaki *tempo giusto* belirteciyle, içerdiği *pentatonik dizilerle* ve *noktalı ritimlerle* eski Macar müziğine açık göndermeler yapar. Eserin halk müziği kaynaklarının özümsemesi noktasında daha soyut olan özelliği ise yine polimodal kromatizmdir. İlk 4 ölçüdeki Fa $\sharp$ -La $\sharp$ -Do $\sharp$ notaları Fa $\sharp$ minör tonunu anımsatır. Ancak bunlar Fa $\sharp$ üzerinde Frigyan modu perdeleridir: Fa $\sharp$ -Sol-La-Si-Do $\sharp$ -Re-Mi-Fa $\sharp$. Fakat 11. ölçüde dahil olan Si $\sharp$ (Do $\sharp$); 16. ölçüde dahil olan Mi $\sharp$ ve 19. ölçüde dahil olan Sol $\sharp$ notaları bu eserde de kaynağın tek bir moddan oluşmadığını gösterir. 11. ölçüden itibaren kademeli şekilde dahil olan bu yeni notalar Fa $\sharp$ Lidyan modunun perdeleridir: Fa $\sharp$ -Sol $\sharp$ -La $\sharp$ -Si $\sharp$ -Do $\sharp$ -Re $\sharp$ -Mi $\sharp$ -Fa $\sharp$. Böylelikle Fa $\sharp$ notası üzerine kurulmuş iki farklı moddan oluşan kombinasyonun, kademeli olarak müziğe nüfuz ettiği görülür. Fa $\sharp$ Frigyan-Lidyan polimodal kromatik dizisi, kromatik dizideki bütün notaları bestecinin kullanımına sunar. Ayrıca 5. ölçüde sağ elde başlayan ezginin perdeleriyle (La-Sol-Do), 19. ölçüde yine sağ elde başlayan ezginin perdeleri (Mi-Re-Sol) incelendiğinde ise eserde, La-Do-Re-Mi-Sol şeklindeki, eski Macar anhemitonik pentatonik dizisinin işlendiği görülür. Polimodal kromatik dizi, halk müziği kökenlerinden çekilen referanslarla yaratılmış olan ezgilere

de kaynak sağlamıştır. Eşlik partisinin ise tamamıyla kromatik notalardan oluştuğu görülür. Yani saf modal bir ezgiye (La-Do-Re-Mi-Sol) yapılan eşlik yoğun şekilde kromatiktir. Eşlikteki akorlar Fa# minör tonunu vurgulasa da bu tonun baskınlığı, 11, 13, 14 ve 15. ölçülerdeki Do# (Si#) notalarıyla engellenir. Çünkü polimodal kromatik dizi hem majör (La-Do#) hem de minör (La-Do#) üçlüler üreterek, hem minör (Fa#-La-Do#) hem de eksik 5'li akoru (Fa#-La-Do#) yaratmaktadır. Dolayısıyla polimodal kromatizm, eşliğin yarattığı Fa# minör imasının yine eşliğin kendisi tarafından bulanıklaştırılmasının temel nedenidir. Aynı zamanda pentatonik ezgideki Sol# notası da (7. ölçü) aynı işlevi görmekte; Fa# minör tonunda yer almayan bir notayı müziğe dahil ederek açık uyşumsuzlar (Do#-Sol) yaratmakta ve Fa#-Sol birleşimiyle, Fa#'in tonal merkez olmasını engellemektedir. 11.ölçüdeki Do#-Si# (Do#) ise çok daha açık ve sert uyşumsuzlar yaratır. Şekil 15'te eserin ilk 25 ölçüsü gösterilmiştir. Eserin perde kaynağı olan polimodal kromatik dizi, kromatik dizideki tüm notaları sağladığından örneğe eklenmesine gerek duyulmamıştır.

ALLEGRO BARBARO

Tempo giusto (♩ = 84 - 96)

Fa# Minör

Şekil 15. *Allegro Barbaro*, İlk 25 Ölçü (Bartok, 1919: 1).

Armonideki ilk belirgin değişim eserin en enerjik bölümlerinden birinde yer alır. Fa# minör akorunun sabit tekrarları ilk kez 76. ölçüde farklı bir ton olan Do Majöre devredilir. 76 ve 77. ölçüde sol eldeki akorlar tek başına incelendiğinde Do Majör ve Re Majöre (2.ç) ulaşılır. Ancak sağ elin kromatik ezgileri, söz konusu akorların armonik işlevler sergilemesini engeller. Üst üste gelen açık uyumsuzlar da dahil olmak üzere bu ölçülerdeki müzik de polimodal kromatik dizinin yeni armonik olanaklarını örneklemektedir. Aynı zamanda söz konusu

tonlardan herhangi birine kademeli bir modülasyon yapılmamış olup, buradaki ani geçiş, yine polimodal kromatik dizideki belli notaların yoğunlaştırılmasıyla yaratılmıştır. Yani geleneksel modülasyon takip edilerek yeni bir formal kesite bağlanılmamıştır. Karşıtlık, polimodal kromatik dizideki yoğunluk bölgelerinin değişimiyle yaratılmıştır. Şekil 16'da 71-80. ölçüler gösterilmiştir.

71

Polimodal Kromatik Ezgiler

76

Do Majör Re Majör (2.ç) Do Majör Fa# Minör

Şekil 16. *Allegro Barbaro*, 71-80. Ölçüler, Armonik Değişim ve Polimodal Kromatizm (Bartok, 1919:3).

Yukarıdaki örnekte yer alan son akor ise yine Fa# üzerinde bir yoğunlaşma başlayacağını gösterir. Ancak en başta olduğu gibi buradaki Fa# minör iması da polimodal kromatik dizinin sağlayacağı kromatik derecelerle bulanıklaştırılacaktır. Aynı zamanda Fa# minöre de modülasyon yapılmaksızın aniden ulaşıldığı görülmektedir. Eserdeki dikey kombinasyonlar, armonik-kordal bağlantılar inşa etmek yerine kromatik akor blokları yaratarak, majör-minör tonalitenin ötesine açılan yeni bir armonik düzleme hayat vermektedir.

SONUÇ

Araştırmada incelenen eserlerin sağladığı bulgular, Bartok'un halk müziği araştırmalarında elde ettiği modları ikili-üçlü kombinasyonlarla bütünleştirerek, geleneksel majör-minör dizinin sınırlarını aşan, daha fazla olasılığı kullanıma hazır hale getiren modernist bir dil yarattığını göstermiştir. Bu yaklaşım, bestecinin yaşadığı dönemdeki diğer modernist diller arasında özgün bir deyişe ulaşmasını sağlamıştır. Politonalitenin çok merkezliliğine karşıt olarak polimodal kromatizm, tek bir merkez nota üzerine kurulan modlarla tonalite sınırlarından uzaklaşmayı sağlamıştır. Ayrıca 12 ton müziğinin notaları katı kurallara tabi tutan sınırlamalarına karşıt şekilde polimodal kromatizm, notalara sonsuz bir özgürlük vermiştir. Bu özgürlük ne tonal sınırlarda ne de atonal sınırlardadır. Tüm notalar ezgisel ve armonik açıdan özgürce kullanılabilir. Bu modernist dilde bir notanın, ait olduğu polimodal kromatik dizinin bir bileşeni olmaktan başka işlevi yoktur. Dolayısıyla armonik açıdan gerilim-çözülüm işlevini yerine getirme, belli kadanslar ve bunlara bağlı olan formal yapıları maddeleştirme zorunluluğu da yoktur. Polimodal kromatik dizi böylelikle geleneksel işlevsel armoninin ötesine açılan yenilikçi bir armoni sağlamıştır.

Polimodal kromatizmde uyumsuz aralıkların serbestçe kullanılabildiği, bir uyumsuz kombinasyonun herhangi bir uyumluya çözülme zorunluluğunun olmadığı görülmüştür. Uyumsuz aralıkların özgürleştirilmesi

de bu dilin modernist yanını bütünler. Aynı zamanda tonal ilişkilerin devre dışı kalması nedeniyle, geleneksel formal kesitler yaratmak, belli formal şablonları ve modülasyon tekniğini takip etmek gibi bir zorunluluk da ortadan kalktığından, polimodal kromatizm, formal bakımdan da bestecilere özgür bir alan açar. Ezgisel bağlamda bu modernist dil, belli bir tonalite sınırlarında hareket etmesi gereken geleneksel ezgilerin ötesinde sürekli değişebilen, farklı dizisel yoğunluk bölgelerine -kadans, modülasyon gibi- geleneksel araçlara başvurma zorunluluğu olmadan serbestçe ulaşabilen ezgiler kazandırmıştır. Bartok'un incelenen eserlerindeki soyut halk müziği duyusunun nedeni, polimodal kromatizmle özümseyen modal kaynakların sağladığı imkanlardır. Aynı zamanda bestecinin, halk müziğinin çeşitli tarihsel gelişim evrelerinden çektiği *pentatonik dizi ve noktalı ritim* gibi daha belirgin referanslarla bu duyuyu desteklediği görülmüştür.

Bu modernist dilin en dikkat çekici yönü, kaynağını halk müziğinden almasıdır. Politonalite ve 12 ton sisteminin görece yapaylığına ve tarihsel açıdan yeni oluşuna karşıt şekilde, polimodal kromatizm en eski halk müziği kaynaklarına dayanmakta olup köklü bir mirasın üzerinde yükselmektedir. Bu özellikleriyle polimodal kromatizm, "halk müziği kaynaklarından hareketle modernist bir dilin nasıl yaratılacağını gösteren", çarpıcı bir örnek olarak müzik tarihine geçmiştir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Bartok, B. (1976). *Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bartok, B. (1980). *Mikrokosmos, No:43 ve 121* (basılı nota). Moskova: Muzyka.
- Bartok, B. (1909). *10 Easy Pieces* (basılı nota). Budapeşte: Rozsnyai Karoly.
- Bartok, B. (1910). *2 Elegies* (basılı nota). Budapeşte: Rozsnyai Karoly.
- Bartok, B. (1919). *Allegro Barbaro* (basılı nota). Kiev: Muzgiz.
- Erdely, S. (2001). *Bartok and Folk Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Machlis, J. (1979). *Introduction to Contemporary Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Morgan, P. (1991). *Twentieth Century Music*. Londra: W.W. Norton & Company.
- Schoenberg, A. (1929). *Variationen für Orchester* (basılı nota). Viyana: Universal Edition.
- Stravinsky, I. (1988). *Petrushka* (basılı nota). New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I. (1989). *The Rite of Spring* (basılı nota). New York: Dover Publications.
- Suchoff, S. (1994). Fusion of national styles: Piano literature 1908-11. In M. Gillies (Ed.), *The Bartok Companion* (pp. 162-183). Oregon: Amedeus Press.
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and Twentieth Century Tonality*. New York: Taylor and Francis.
- Waker, D. (1996). *Bartok analysis: A critical examination and application*. Ontario: McMaster University Publishing.
- Winton, J. (1966). Bartok on his own music. *Journal of the American Musicological Society*, 19(2), 232-243.