İDİL

BELA BARTOK'UN İKİ KEMAN DÜOLARINDAN 6 VE 7 NUMARALI ESERLERDE FORMUN VE ALGILANAN ZAMANIN GEŞTALT KURAMI İLE ANALİZİ

Uğurcan KURT
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı, ukcomposer@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-2794-4533

Koray SAZLI
Doç. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ksazli@yildiz.edu.tr, ORCİD: 0000-0002-1429-10942

Kurt, Uğurcan ve Koray Sazlı. "Bela Bartok'un İki Keman Düolarından 6 ve 7 Numaraları Eserlerde Formun ve Algılanan Zamanın Geştalt Kuramı ile Analizi". idil, 88 (2021 Aralık): s. 1821–1840. doi: 10.7816/idil-10-88-09

ÖZ

Bestecilik ve müzikal form çağın en tartışmalı konularından biri olsa da besteci veya çalgıcı, müziğin ruhunu kavramak ve icra sırasında isteneni verebilmek için müzik formunun yapısal öğelerini doğru kavramak ve incelemek zorundadır. Müziğin oluşturduğu biçimsel parçalar ve birbirleri ile olan ilişkileri, müzikal formun en küçük yapı taşı olan motiflerden yola çıkılarak araştırılmıştır. Müzikal form "sesli hale getirilen zaman" (Langer, 1953: 135) olarak ifade edildiğinde, zamansal öğelerin biçim içerisindeki dağılımını açıklamak için harflerden ve sayılardan yardım alarak formal bir bütünlük oluşturmak gerekir. Makaledeki formal öğelerin yazınsal dil ile açıklanarak görünür kılınması, Bartok'un kompozisyon mantığının zamansal kurgusunu Geştalt kuramı ile açıklamaya yardımcı olmuştur. Böylelikle bütünü oluşturan yapıların Geştalt kuramı içerisinde bulunan yakınlık ve aynılık gibi ilkelerle incelenerek şekillerle görünür kılınması formun yapısından bağımsız olarak müziğin bütüncül bakış açısıyla resmedilmesini ve anlaşılmasını sağlayacaktır. Duyulanı ses yüksekliğinden ve uzunlukları esas alarak yapılan şemalama eylemi müziği teorik biçimde değil bir algı unsuru olarak görmemizi sağlayacaktır. Çalışmanın amacı algılanan zamanı Geştalt kuramı yardımı ile göstermek, bireyin müziği nasıl algıladığına dair bütüncül bir çıkarım yapmayı sağlamak ve müzik teorisinden bağımsız olarak müziğe algısal bir analiz yöntemi kazandırmaktır.

Anahtar kelimeler: Besteci, Bartok, Müzik, Form, Biçim, keman, düo, yaylı, Geştalt

Makale Bilgisi:
Geliş: 21 Ekim 2021 *Düzeltme: 28 Kasım 2021* *Kabul: 6 Aralık 2021*

© 2021 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Sesin yapısı, içerisinde ritmik yapı, artikülasyon yapısı, nüans yapısı gibi duyumun en önemli elementlerini barındırır. Müzik yapıtında bulunan ve seslerden oluşan kümelenmeler de aynı yazı dilinde olduğu gibi, cümleleri içerisinde barındırır. Bartok'un keman düoları çoğu zaman basit cümlelerden oluşan müziklerdir. Çoğu zaman aynı müzikal cümlenin farklı tonlardan ve modlardan tekrarı ile yapıtlar oluşturulmuştur. Bunların yanı sıra müzikte cümlelerin yatay yapı taşları olarak kabul edilen motif, figür ve hücre gibi malzemeler bulunur. Bu makalede form sözcüğü, genel biçimin yapı taşlarının açıklanması ve bu yapıların birbirleriyle oluşturdukları yatay ve dikey durumların açıklanmasını sağlayacak bir anlam bütünü olarak kullanılmıştır. Bu nedenle form, sadece bestecinin yazdığı ses değerleri ve bunların oluşturdukları bütünlükler değil, aynı zamanda bunların yorumunun oluşturduğu algısal yapı bütünü olarak görülmüştür. Bu yüzden form açıklaması, bütün bu öğeler dikkate alınarak yapılmalıdır. Müzikal motifler, figürleri figürler de cümleleri oluşturur. Bunlar formun önemli öğeleridir. Bunların yanı sıra duyum ve algı iki ayrı kavramdır. Müzikte de aynı psikolojide olduğu gibi duyum ve algı iki ayrı unsur olarak incelenmelidir. Bu iki kavramı oluşturan unsurlar fiziksel bir yapıya döküldüğü zaman, bu unsurlardan ilki olarak görülen duyum, seslerin yarattığı fizyolojik etkiyi gösterirken, algı seslerin birbirleriyle olan ilişkileri sayesinde kurulan zihinsel şema olarak karşımıza çıkar. Geştalt kuramı kullanarak bu şemayı görünür kılmak, biçimsel formun yanı sıra algısal formu da cisimleştirip tanımlamamızı sağlamaktadır. Müzik teorisi hakkında bilgi sahibi olan kişilerin yanı sıra, teorik bilgiye sahip olmayan kişilere müziğin özelliklerini anlatmaya yarayan şemalama sistemi, görselleme faaliyetinden yararlanarak müziği algılama ve sıfırdan müzik oluşturmaya büyük katkı sağlaması öngörülmektedir.

Geştalt kuramı, müzikte algılama ve form kavramları

Form ve algı (alımlama) benzerlik gösterseler de farklı kavramlardır. Müzikte form basitçe ''düzen'' demektir (Goetschius, 1904: 5). Parçalar, düzenin veya düzensizliğin en küçük yapı taşlarıdır. Düzen ve düzensizlik aynı katı cisimlerde olduğu gibi ses cisimlerinde de yakalanan uzaklık ve yakınlık ilişkisiyle bir biçim oluşturur. "Geştalt" ayrı parçaların bütün oluşturmasıdır. Dünyamızda oluşmuş moleküllerin organizma adı verilen oldukça geniş ve karmaşık yapılar oluşturması gibi art arda veya arka arkaya sıralanmış objeler dikey yatay bir yapı oluşturur. İnsan kulağı bu yapıları, yer yer gruplayarak veya ayrıştırarak bir bütünlük kurar. "Her görünende, tek tek her parçanın birbirini etkilediği ve kendisi, parçalarının toplamından daha çok olan örgütlü bir bütün" olarak tanımlanmaktadır (Alpan, 2008: 88). Algı çok yönlü işleyen bir anlamlandırma ve gruplama sürecidir. Bir sanat objesi algılamanın malzemesidir. Ayrıca algıyı ''çevredeki uyaranların organizasyonu ve yorumlanma sureci'' olarak görmek mümkündür (Atkinson, 1996: 19). Gombrich ise algılamanın tanımını, "ayrımların, ilişkilerin, düzenlemelerin ve anlamların saptanması" olarak yapar (Gombrich, 1992: 251). Algı biçimleri duyusal ve görsel algı olarak ikiye ayrılır. Müzik görsel ve işitsel bir sanat biçimi olarak hem dinleyen ve yorumlayan tarafından düşünsel olarak ayrı biçimlerde kodlanır. Müziği algılama müzisyen ve müzisyen olmayanlarda farklı biçimlerde işler. "Bir müzisyen için, bir müzik parçası, anlamsız ses akışı olmaktan ziyade; ses, motif, cümle, pasaj, kesit, devinim ve zaman aralıklarının hiyerarşik bir biçimde düzenlendikleri bir örgü ya da ağdır. ''Bu ağın algısal sınırları, seslerin ve ses yapılandırmalarının doğası ile belirlenir.'' (Tenney ve Polansky,1980: 205). Gruplama sekansı duyulan ve görülen objelerin ilişkilendirilmesi sürecidir. Gruplama aslında bir kodlamadır, bu işlem yapılırken ses objesi kavramının üç farklı özelliği kullanılır. Uzunluk, biçim(boğumlanma) ve gürlük(dinamik) tek bir sesin gösterdiği özelliklerdir. Müzikte algılama, canlı beyninin bu üç özelliğin her biri için aynılık veya benzerlik yöntemini kullanarak oluşturduğu süreç olarak tanımlanabilir. Müziğin dikey ekseni ses yüksekliği ve armonik yapıyı oluştururken, yatay ekseni uzunluğu ve ritmik yapıyı oluşturur. Makalenin ana teması olan Geştalt, mana olarak şekil ya da form olarak adlandırılsa da aslında var olan yapıların algılanma biçimini konu aldığı için bir şemalama yöntemidir. Geştalt ve form bu açıdan birbirlerinden ayrılır. Beyinde algılama sürecinde oluşturan bilgiler veri görselleştirme yoluyla somutlaştırılmış bir nesneye dönüşür ve algılama biçiminin bir resmi çizilmiş olur.

1880 Prag doğumlu Max Wertheimer, New York'ta vefat etmiştir. Wertheimer, Wolgang Köhler ve Kurt

Koffka üç önemli Geştalt kuramcısıdır. Sanat algısının en temel biriminin form olduğunu savunan bu üç kuramcı bütünün parçalardan bağımsız, ayrı bir yapı olduğuna dikkat çeker. Bir tren istasyonunda yanıp sönen ışıkların hareket yanılsamasını nasıl yarattığını gözlemledikten sonra, algı çalışmasıyla giderek daha fazla ilgilenmeye başlayan Wertheimer, Frankfurt Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü'ndeyken Wolfgang Kohler ve Kurt Koffka adlı iki asistanla çalışmaya başlamış ve Geştalt psikolojisi olarak bilinen düşünce okulunun temelini atmıştır. Solomon Asch, "Max Wertheimer'ın düşüncesi, psikolojik araştırmanın neredeyse her alanına nüfuz etmiş ve psikologların zihinlerinde ve günlük çalışmalarında kalıcı bir etki bırakmıştır. Sonuçlar, son otuz yılda yapılan çalışmalarda geniş kapsamlı olmuştur ve gelecekte artması muhtemeldir". (Asch, 1946: 81) sözleri ile Geştalt çalışmalarının önemini anlatmıştır. Kurulan bu bütünlük içinde, özellik açısından aynı olan ses nesneleri bir bütünlük kurarken yan yana veya arka arkaya gelen nesneler topluluğu da farklı özellikler kendi aralarında gruplar kurarlar. Bir tasarım modeli olarak form, aslında bir bütünün oluşturduğu parçalar ve bu bütünün diğer parçalarla olan ilişkisi olarak adlandırılabilir. Formu anlamak için Wertheimer'in 1923'te yazdığı ''Laws of Organization in Perceptual Forms'' makalesindeki gruplama ilkelerini bilmek ve kavramak yerinde olacaktır. Makalede ilk değinilen ve karmaşık yapıların aslında gruplamalardan oluştuğunu gösteren ilke ''Yakınlık İlkesi''dir. Bu ilkeyi açıklamak için birbirine yakın olan noktalardan faydalanan Wertheimer, ortalarında belirli boşluklar bulunan noktaların algılanmasının gruplama deneyimini tetiklediğini söyler.

Görsel 1. Wertheimer, 1923

Yukarıda görüldüğü üzere birbirine yakın olarak dizilmiş her nokta, grup şeklinde ab/cd/ef/ olarak algılanacaktır. Aynı mantık, noktalar çapraz dizildiğinde de işler.

Görsel 2. Wertheimer, 1923

Eğer var olan noktaları arttırırsak gruplamalar da çoğalacaktır. Alttaki noktalar dikey olarak gruplanmıştır.

Görsel 3. Wertheimer 1923

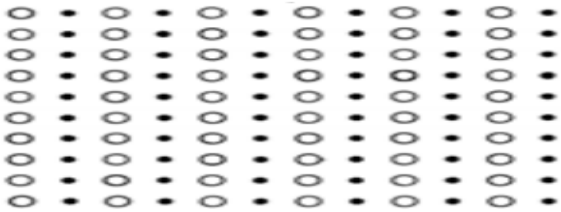
Alttaki şekilde ise çapraz gruplamadan bahseder şekiller dikey ve yatay olarak gruplanmıştır.

Görsel 4. Wertheimer, 1923

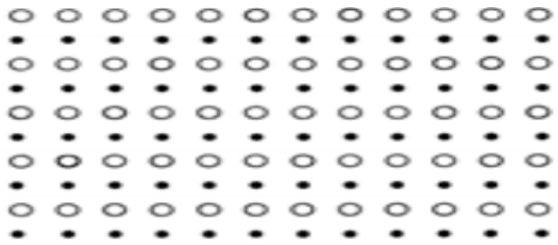
Öte yandan Wertheimer, nokta sayısının artmasının gruplama deneyimi üzerinde bir etkisi olmadığını belirtir. Ayrıca aynı gruplama deneyiminin işitsel ritim uyaranı kullanarak da oluşabileceğini, bu gruplama deneyiminin çapraz sürümünde "(pes tiz) , (pes tiz), (pes tiz)'' şeklinde oluştuğuna dikkat çeker. Makalede, yakınlık ilişkisinden sonra ise "benzerlik ilkesi" ile karşılaşırız. Bilindiği üzere Geştalt kuramında algı bir örgütlemedir. Benzerlik ilkesinde şekil, renk, doku, cinsiyet gibi özellikleri bakımından birbirine benzeyen maddeler de grup olarak algılanırlar. Benzerlik faktörü işitsel uyarıcılarında algılanmasında önem taşır. Alttaki örnekler benzerlik ilkesine göre şekillendirilmiştir.

Görsel 5. Wertheimer, 1923

Görsel 6. Wertheimer, 1923



Görsel 7. Wertheimer, 1923



Görsel 8. Wertheimer, 1923

Yukarıdaki dört örnekten görüleceği üzere yuvarlaklar ve noktalar, diziliş yönüne göre ayrı ayrı algılanıyor. Bu gruplamalar yatay ya da dikey şekilde oluyor. Müzikte form anlayışı bütünün kapsadığı grupları göstermek olarak algılandığında, vurgulu vuruşlar ve vurgusuz vuruşlar aynılık ilkesi ile gruplanabiliyor. Aşağıdaki görsellerde ''!'' işareti vurgulu vuruşları, ''.'' işareti ise vurgusuz vuruşları göstermektedir.

! ! . . ! ! . . ! ! . .

Görsel 9. Wertheimer, 1923

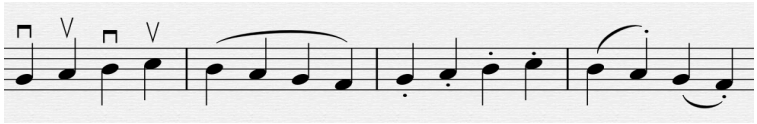
! ! ! . . . ! ! ! . . .

Görsel 10. Wertheimer, 1923

Beynin aynı özellikle olan maddeleri gruplaması, müzikal dünyada da sesin veya seslerin ayrı duyum özellikleri vardır. Örnek verilirse aksanlı ve aksansız sesler birbiri ardına duyulursa aksan özelliği olan sesler ayrı aksan özelliği olmayan sesler ayrı gruplanır. İnsan kulağı aynı göz gibi işlem yapma yeteneğine sahiptir. Bu sayede kalabalık bir ortamda oluşturulan farklı frekansları veya sesleri ayırt edebiliriz. Aşağıdaki örnekte keman üzerinde çalınan vurgulu sesler ve vurgusuz seslerin kulak üzerindeki gruplama etkisi görsele şöyle aktarılabilir; ''**!!! ... !!**''. Burada şeklen ve duyum açısından farklı olan notalar hem görsel olarak hem duyumsal olarak ayrı görüntü veya duyum kümeleri olarak algılanır.

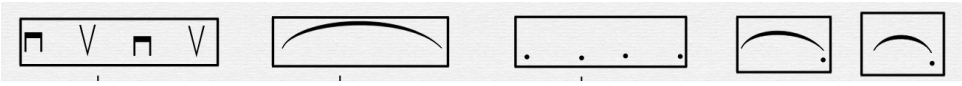
Görsel 11. Aksanlı ve Aksansız sesler (Uğurcan Kurt)

Tınısal olarak yakınlık ve benzerlik ilkesini kullanarak aşağıdaki gibi bir pasajın oluşturduğu grupları bulabiliriz. Pasaj çalındığında ilk dört nota detaşe olarak duyulur, ikinci dört nota legato olarak duyulur, 3. ölçüdeki dört nota staccato yani keskin bir tını ile duyulur. Son ölçüdeki dört nota ise bağın sonunda staccato bir tını geldiği için notanın arkasında oluşan küçük bir ses boşluğu duyulacaktır. Son dört notanın ikişerli gruplanması sağlayan boşluklar staccatonun yarattığı yay kaldırma hareketi ile oluşmuştur.



Görsel 12. Gruplama Örneği (Uğurcan Kurt)

Yukarıdaki melodik yapının kulağa duyulma şeklini görsel olarak belirtirsek sadece artikülasyon gruplarını yan yana yazmamız yeterlidir. Şekilde görülen ayrı kutular aynı tınısal özelliklere sahip notaların oluşturduğu grupları gösterir. Gruplama yapmak için benzerlik ve yakınlık ilkesinden aynı anda faydalanılmıştır. Örnekte her kutucuk seslerin oluşturduğu tınısal bütünlüğü simgeler. Aynı özelliklere sahip olan sesleri kulak birer bütün halinde duyarak gruplar. Bu da bize dört ölçüden oluşan melodik yapıda 16 notanın oluşturduğu 5 adet farklı tınısal gruplamayı gösterir. Ayrıca bu notalar yan yana çalındığı için bir bütün olarak da algılanacaktır. İnsan beyni görüldüğü üzere farklı parçaları gruplayarak bir bütün oluşturur bu bütünlükler birleşerek bir şekil veya form oluştururlar.



Görsel 13. Grupların artikülasyon simgeleri ile gösterimi (Uğurcan Kurt)

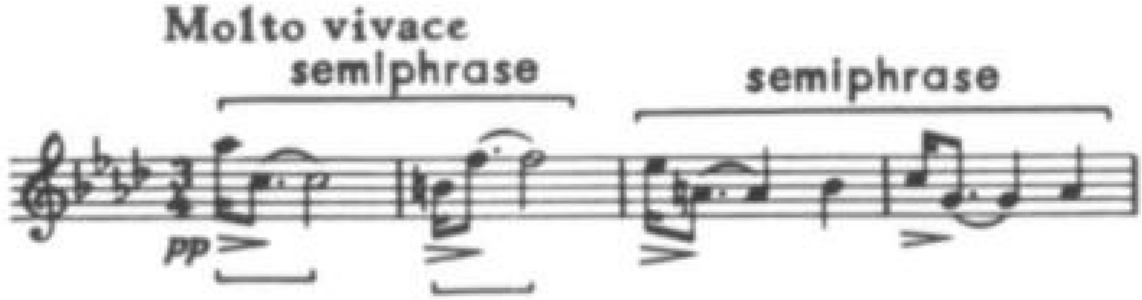
Form gruplamaları tınısal olarak yapılabildiği gibi melodik olarak ya da armonik olarak yapılabilir. Melodik gruplamaların adları; figür, motif, yarı cümle, cümle, periyod(tema) tur. Figür, müzikteki en küçük yapı birimidir (Stein, 1979: 22). Aşağıdaki örneklerde parantezle belirtilmiş her grup birer motiftir. Nurhan Cangal'a göre, ''Ritmik özelliği olan en az iki ses bir motifi oluşturmaya yeterlidir'' (Cangal, 2008: 2).

Görsel 14. Mendelssohn, Sözsüz Şarkılar, No 45

Leon Stein ''Structure and Style: Study and Analysis of Musical Forms'' kitabında figürler ya da motifler

birleşerek ''yarı cümleleri''(semi phrase) oluşturduğuna işaret etmiştir. Cümle iki ölçülük basit fikirle başlar ve basit fikir genelde birkaç motifi içine alır (Chaplin, 1998: 22). Örnek olarak Beethoven'ın Op. 135 numaralı yaylı kuartetini gösterebiliriz. Basit fikir olarak tabir edilen sesler grubu aslında birer ölçülük motiflerden oluşmuştur; ''motif(1)+motif(1)= basit fikir'' şeması grubu anlamamıza yardım edecektir.

Basit fikirler ''yarım cümle'' olarak da düşünülebilir. Görüldüğü üzere basit fikirler ya da diğer adıyla yarım cümleler iki motiften oluşur.

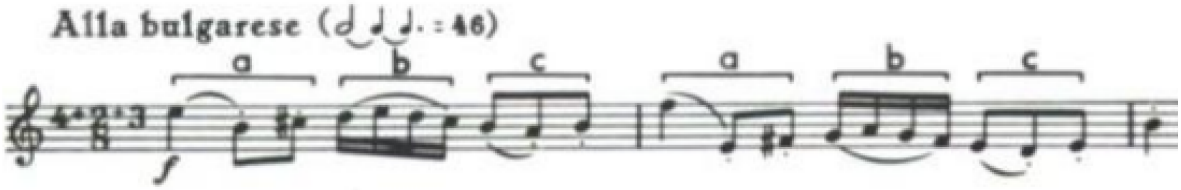


Görsel 15. Schumann, Carnaval, Valse Allemand

Aşağıda verilmiş olan örnek 1'er ölçülük iki motif, bir yarı cümleyi oluşturur.

Görsel 16. Gerswin, I Got Rhythm

Farklı ritmik yapılar motifleri oluşturur. Motifler farklı harflerle adlandırılabilir;



Görsel 17. Bartok, Kuartet No. 5 Scherzo

Leon Stein'ın (1979) oluşturduğu form şemasına göre formal malzemeler daha büyük parçaları oluşturur;

Figür+figür=Motif

Motif+motif=Yarı cümle

Yarım cümle+yarı cümle=Cümle

Cümle+cümle=Bölme(period)

Bölme+bölme=Çifte periyod

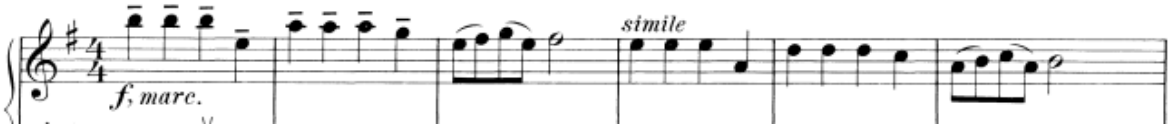
Romantik dönemde de sıkça kullanılmış bir form biçimi olan şarkı formunda da her bir bölme birleşerek A-B-A bütününü oluşturur. A bölmesi, B bölmesini takip eder ardından müzikte bitirmeyi sağlamak için A bölmesi, tekrar eder fakat toplamda 3 bölme duyulur. Bartok'un inceleyeceğimiz keman düolarında iki bölmeli şarkı formu ya geleneksel haliyle ya da değiştirilmiş haliyle kullanılmıştır. İkililer bu makalede bestecilik teknikleri açısından incelenirken, bu inceleme melodik form, armonik form, dizisel form ve tınısal gruplama(Geştalt) formu açısından incelenecektir.

6. ve 7. Düoların incelenmesi

Müzikal algı, müzikal biçimden farklı olarak işleyen bir mekanizmadır. Algı nesnelerin bütünlüğü ile ilgilenirken biçim, yapıları adlandırmaya ile ilgilidir. Müzikal algıyı oluşturmak için müziğin başladığı andan itibaren sonlandığı ana kadar sürekli olarak işlem yapar. Bu işlemleri görselleştirmek için Geştalt kuralları kullanılabilir. Bartok'un keman düoları yazdığı diğer müziklere göre daha basit kaçsa da az malzeme ile ortaya çıkarılan müzikal yapılar kompozisyona başlangıç aşamasında incelenmesi gereken yapıtlardır. Bartok, bestelerken simetriye dikkat ettiği gibi, müziğinde altın oran ve Fibonacci serilerini de kullanmıştır (Cook, 1987: 1). Bu yapıtları anlayabilmek için form analizi veya armonik analiz yapılabilir. Fakat müzikal zamanı katı bir cisim gibi düşünerek müziğin resmini çizmek izlenebilecek en kolay ve yararlı yoldur. Müziği ton ve ritim kavramından ayırarak sadece zamansal bir nesne olarak düşünmek kompozisyon yaratmada ve anlamada kolaylık sağlayacaktır. Düolarda bulunan 6. ve 7. eserler biçim olarak basit olsa da farklı çalım tekniklerini barındırdıkları için duyumsal açıdan çok zengindir. Geştalt yaklaşımı ile bu iki müziğin zamansal algı şemasını çıkartmak müziklerin fiziki bir şemasını yaratmak manasına gelir. Bu işlem tını ve zamanın algısını kolaylaştırarak, yazılmış olan müziğin nüans, artikülasyon gibi kavramlardan ayrılıp bütünlükler halinde görülmesini sağlar. Görülen bütünlükler, küçük parçalar olarak kabul edilip, bütünü oluşturmada gerekli olan malzemelerdir.

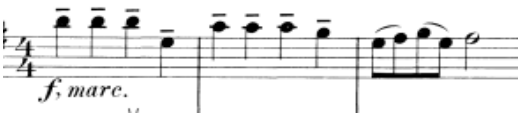
6. Hungarian Song/ Magyar Nota/ Macar Şarkısı

Müzikte birinci ölçüde tekrar eden üç notadan oluşan bir hücre sonrasında ayrı bir nota bir motifi oluşturur. Birinci motifin tekrarı ikinci ölçüde görülür. Bu iki ölçülük büyük motif, besteci tarafında da marcato artikülasyonu ile vurgulanmıştır. Sonrasında gelen üçüncü ölçü iki bağlı iki parçadan oluşan ve bir ikilik notadan oluşan üçüncü motif kullanılmıştır. Birinci kemanda 3'er ölçü ile oluşturulmuş 6 ölçülük A bölmesi bulunur. Aşağıdaki Tabloda A bölmesini gösterilmiştir:



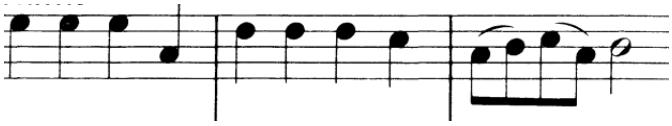
Görsel 18 A Bölmesi
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

A bölmesinin oluşumu görmek için bu parçalara ayrı ayrı harfler vermek, bütünü ve bütünün parçalarını görmemizi sağlayacaktır. **A** bölmesinde **si-si hücresi ''a''** hücresi olarak adlandırabilir. Bunun yanına tamamlayıcısı **si-** gelir. Bu iki hücrenin birincisi aynı sesler ile ikincisi ise beşli atlama ile oluşturulmuştur: . Buna karşılık **l resi ''c''** harfi ile adlandırılsa onun tamamlayıcısı olan la-sol hücresi **''d''** harfi olarak görünür: . Dörtlüklerle kurgulanmış a-b-c-d hücreleri sonra daha küçük ritmik yapılar olan sekizlikler ile bezenmi e **''f ''** **hücreleri** ile birleşerek ikilik uzunluktaki fa diyez sesi olan **g hücresi** ile kalış verilir: . A bölmesinin birinci cümlesi olan ''a cümlesi'' üç ölçüye sığdırılmış a-b-c-d-e-f-g hücreleri ile oluşturulmuştur:



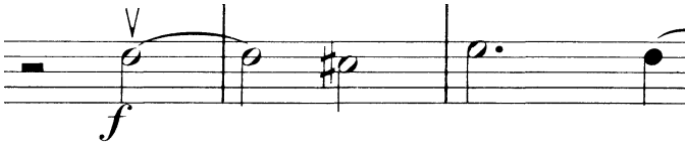
Görsel 19. A cümlesi
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

A bölmesinin ''a cümlesinin'' tekrarı mi sesi üzerinde aynı aralıklar ve hücre yapısı kullanılarak si sesinde kalış verecek şekilde kurgulanmıştır. Bu kurgu A bölmesinin ''b cümlesini'' oluşturur. A bölmesinin içindeki **''a''** cümlesi **''b''** cümlesinin simetriğidir:

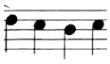
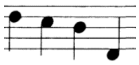
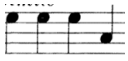
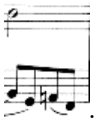
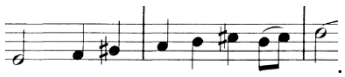
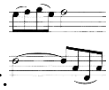
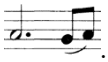


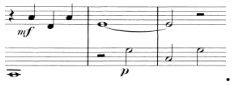
Görsel 20. Simetrik Yapıdaki "b" Cümlesi
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

Halk ezgilerinde bu simetriye çokça rastlanması mümkündür. 7. ölçüdeki ritmik yapı, devamlı hareket halinde olarak 3'er ölçüyü kapsayacak şekilde yayılan motiflerin ardından uzun bir la sesi ile başlar ve iki sekizlikle birleşir: . A cümlesinin altında bulunan eşliğe baktığımızda 1. ve 2. ölçüde yazılmış olan re ve do diyez sesleri küçük ikili aralığı ile kurgulanmış **a** hücresini oluştururken yanına mi ve re seslerinden büyük ikili aralıkla kurgulanmış bir **b** hücresi gelir:



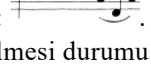
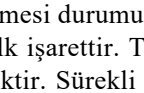
Görsel 21. A cümlesi Eşliği İkinci Keman
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

İkinci kemanda yazılmış olan c hücresi ise birbiri ardına gelen yürüyücü iki hücreden oluşan bir motifle oluşturulmuştur:  . Hemen ardından gelen d motifi de iki yürüyücü hücreyi içine alır fakat birinci kemanda ilk ölçüde ikinci motifte duyurulan beşli aşağıya atlamanın bir benzeri olan altılı atlamayı burada duyarız:  . Dördüncü ölçü birinci ölçünün mi notasından tekrarı olduğuna göre birinci ve dördüncü ölçüdeki beşli atlamalardan sonra beşinci ölçüde kulağa duyurulan altılı atlama ve sonrasında altıncı ölçüdeki üçüncü vuruş ile dördüncü vuruştaki dörtlü atlamalar(T4) arasında ilişki kurulabilir.  Notalarında (3 ve 4. Vuruşta 5'li atlamaya yer verilirken, 6'ıncı ölçüde 3. ve 4. vuruş, 5-4-6 atlamalara sahiptir:  . Özellikle dördüncü, beşinci ve altıncı ölçülerde farklı partilerde aynı vuruşlarda yapılan uzun atlamalar (3-4. vuruş) melodik yapının kurgusal öğelerinden olan uzun atlama hareketinin eşliğe de yansıtılarak eşlikte kurgusal benzerliği sağlamak amacını gütmekte olduğu söylenebilir. Eşlik bölgesinde sekizinci ölçünün ilk ve ikinci vuruşunu kapsayan mi notası itibari ile kullanılan aralıklar birbirinin ardına sıralanarak onuncu ölçüdeki iki vuruşluk re notasına kadar gider:  . Sekizinci ölçü ilk nota ile onuncu ölçüdeki ilk nota uzun notalar olduğu için durak notaları olarak kabul edilebilir.  Eşlik mantığında yazılmış ikinci kemanda uzun notaları birinci ikinci ve üçüncü ölçüde görürüz. Sonra birinci ölçüden onuncu ölçüye kadar ara ara uzun sesleri duyarız. Dördüncü ve beşinci ölçülerde yürüyücü ritmik hareketler görülür. Altıncı ölçü iki vuruşluk sol sesi ile bağlı olan sekizlik sol notasından sonra gelen üç adet sekizlik ile oluşmuştur. Birinci ölçüden beşinci ölçüye kadar seslerin ritmik yapısına bakıldığında uzun sesler ardından gelen kısa sesler görürüz. Altıncı ölçü bunların özeti gibi uzun ve kısa sesleri dört vuruş içinde birleştirmiştir. Böylelikle Bartok 'un ikinci kemanı kurgularken uzun sesleri ve kısa sesleri iki ayrı malzeme olarak art arda kullanmış olduğunu görürüz. 7. ölçüde ikinci kemanda bulunan üç vuruşluk notanın ve iki sekizliğin 3. ölçüde 3+1(vuruş) birleşimi ile aynı olduğunu görürüz: =  . Bundan sonraki ölçüde (8) birinci kemanda her vuruşa bir nota düşerken eşlik olarak kurgulanmış ikinci kemanda bir ikilik uzun ses yanına birer vuruşluk iki hareket görürüz. 8. ölçüde ikinci keman ile birinci kemanın birlikteliğine bakarsak bir uzun sese iki kısa ses düştüğünü gözlemleriz. Baştan beri kurgulanmış olan yapı ikinci kemanda eşlik potansiyelini koruyabilmek için ve birinci kemanı ön planda tutabilmek maksadıyla çoğu zaman birinci ikinci ve üçüncü ölçüde olduğu gibi uzun sesler kullanılmış ve bunlar arasında kulağın dikkatini çekecek kadar uzun atlamalar nadiren yapılmıştır. İkinci kemanın melodik yapısı genel olarak küçük ikili, birli, küçük üçlü ve büyük üçlüden oluşan bir kurguyla yazılmış, altılı veya dörtlü atlamalar nadiren kullanılmıştır. Bu sayede kulak atlamaların ve ritmik hareketin bol olduğu birinci kemana odaklanır. 9. ölçüde eşlikte ilk üç vuruş bire bir olarak karşılanmıştır, dördüncü vuruşta ise üst partideki bir vuruşa karşılık iki tane sekizlik görürüz. Matematiksel olarak bu parçada genelde kullanılan bire karşı iki ritmik yazımının en küçük hali bu ölçüde verilmiştir. Bartok'un sekizinci ve dokuzuncu ölçüde tekrar eden notalarda veya atlayan notalara karşılık yürüyücü bir nota sıralaması kullandığını görmekteyiz. Bu yürüyücü hareket dokuzuncu ölçünün üçüncü vuruşuna kadar durmadığı ve küçük aralıklarla merdivenimsi bir tırmanış yaptığı için kulak esas melodiden daha çok ikinci keman melodisine odaklanır. Çünkü ormanda ani bir çıtırtı duyan bir insanın o sese dikkat kesilmesi aşikârdır. Benim yorumumla Bartok 'un

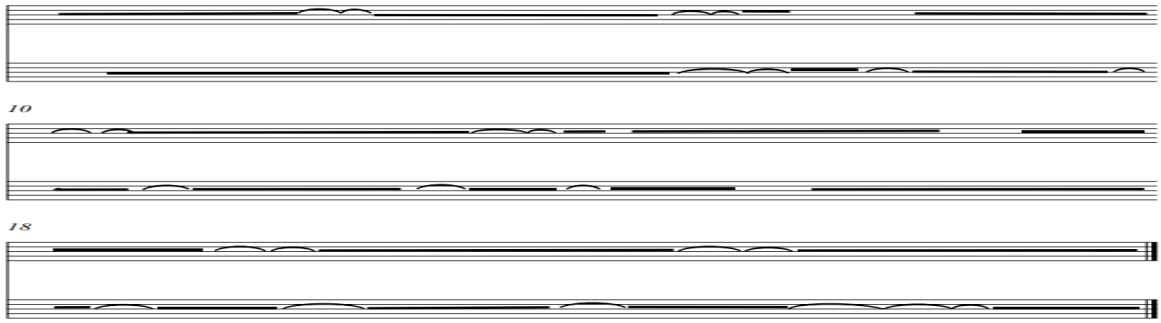
kullandığı kulağın dikkatini çekme isteği, ikinci **A** temasının birinci kemanda tekrar edişiyle aynılığı ve sıradanlığı saklamak için onuncu ölçünün sonuna kadar devam etmiştir. Sonrasında ise **A** temasının ikinci yarısı olan b cümlesi, 11,12 ve 13. ölçü birinci keman partisi altında kullanılan uzun sesler ile ön plana çıkar. 11. ölçüde kullanılan dört vuruşluk uzun ses 1. ölçü ve 2. ölçüde birbirine bağlı olan iki tane ikilik sesin oluşturduğu uzunluğa denk gelen bir uzunluktur. Bu uzunluğun kullanılmasının iki sebebi vardır; birincisi, ikinci keman partisini hareketsiz kılarak birinci kemanın 11. ölçüden 13. ölçüye kadar devamlı duyurduğu dörtlükler ve sekizliklerle uzun nota olan ve 13. ölçünün üçüncü vuruşunda başlayan si notasına kadar devamlı hareketi sağlayarak hareketli olan partiyi ön plana çıkarmak, ona önem kazandırmaktır. İkincisi ise eşlikte uzunlukları kademeli bir biçimde düşürerek 13. ölçünün üçüncü vuruşunun yarısından itibaren gelecek olan sekizlik hareketlere hazırlık yapmaktır. 14. ölçüde bire karşı dört sesin tınladığını görürüz. 14. ve 15. , 16. ölçüler Bartok tarafından yazılmış küçük bir köprü görevini görür. Bu köprü 3 ölçüden oluşmuştur: 

. Aralık kurgusu dikey olarak bakıldığında 14. ölçüde oktav, beşli, oktav şeklinde, 15. ölçüde oktav, 16. ölçüde ise birinci kemanın, ikinci kemanın altında kalmasıyla oluşan 4'lü aralığıdır. Sırayla ses dağılımlarına bakarsak la-la-re-la ve mi-mi-la-mi seslerini art arda duyarız. Burada adeta bir geçiş akoru görevi gören sıralı sesler duyurarak besteci bize bir geçit bölmesi(köprüsü) kurgulamış olur. Bu akor, si-mi-si seslerine çözülerek yeniden gelen **A** bölmesini başlatır. Bu bölmede uzun bir ses hareketinden sonra gelen kısa sekizlikleri görürüz. Bu uzun-kısa ritim kalıpları 17. ölçüden 24. ölçüye kadar devam eder. 17. ölçüde birinci kemandaki dört adet dörtlükten sonra gelen 18. ölçüde birinci vuruşun ikinci yarısından itibaren başlayan üç adet sekizlikten oluşan hareket birinci kemandaki notaların ritmik yapısından hızlı olduğu için eşlik yapısında olmasına rağmen anlık olarak ana ezginin bir uzantısı gibi duyulur:

Görsel 22. Eşlik Görünümlü Ezgi Uzantısı
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

İnsan algısı, 18. ölçüde ana ezginin ilk iki notasını oluşturan ardışık iki la sesinin eşliği olan ikinci kemandaki la-mi-la seslerine dikkat vermemizi sağlayarak daha az önemli olması gereken ikinci keman seslerini en az birinci keman kadar önemli hale getiriyor. Melodik yapı burada la-la-la-sol olarak 4 lükler şeklinde duyulacakken la-mi-la-mi-la-sol şeklinde duyuluyor. 18. ölçünün üçüncü vuruşunda gelen si notası, 19. ölçünün ilk iki vuruşuna kadar uzayan bir nota olduğu için çalınmaya başlandığı üçüncü vuruştan sonra 18. ölçünün dördüncü vuruşunda önemini yitirmeye başlayıp kulağın dikkatinin üstteki notalara kaymasını sağlar. Melodik yapı, kulak tarafından eşlik yapısının ikinci plana atılmasını sağlıyor. Kulak burada da besteci tarafından yönlendirilerek uzun eşlik notaları sayesinde ve dikey olarak konumlanmış yedili ve altılı aralıklar yardımıyla odak merkezine birinci keman melodisini alır. İkinci keman harekete başlayınca kulağın dikkati daha alt frekanslarla yazılmış eşlik notalarına yönlenir. Böylelikle eşlik notaları aslında ana melodi ş gibi duyulur. 19. ölçü üç ayr tmik hücreden oluşur. Bunları birinci keman birinci vuruşta mi-fa sesi: , ikinci vuru l-mi sesi: ve ilk iki hücrenin toplam süresi kadar uzayan üçüncü hücre olan iki vuruşluk fa sesi: olduğu  iliriz. Aslen 19. ölçü ikinci keman kısmı birinci kemandaki ritmik yapının ters çevrilmiş halidir:  . 17. ölçüde ikinci keman itibari süregelen 4 vuruşluk notalardan sonra sekizlik hareketlerin gelmesi durumu eserin son iki ölçüsüne kadar devam eder. Bu bize aynı zamanda kadansa gidildiğini gösteren ilk işarettir. Tartımsal yapıların tekrarlanması genellikle kadanslarda ve durak yerlerinde kullanılan bir tekniktir. Sürekli hareket ve durak hali uzun bir durağın gelmesiyle son bulur. A-köprü(bir ölçü) - A- köprü(3 ölçü)-A – Bitiş bölümü(son iki ölçü) formunda olan bu lied(şarkı), son A temasının ''b'' ile gösterilen ikinci cümlesinde baştan beri kullanılan bütün ritmik malzemeler görülür bu bütün müziğin tartımsal olarak özetidir. Buraya kadar bahsi geçen her kavram müziğin biçim şeması ile

ilgiliydi. Müziğin algısal form şeması çizildiğinde ana ezgi ve eşlik yapıları göz önüne serilir:



Görsel 23. Macar Halk Şarkısı Geştalt Şeması (Uğurcan Kurt)

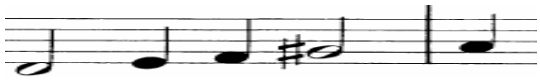
Müziğin biçim şeması şöyle gösterilebilir:

A ''si frigyan''**(a)+(b)** (1-6) Eşlik (re melodik minör) (1-7)	**Köprücük**=1	**A** ''si frigyan ''(a)+(b)=8-13 (Eşlik '' A majör ''= 8-12 ölçü, 13 Numaralı ölçü '' sol majör'')
Köprü=3	**A** ''si frigyan ''(a''3'')+(b''5'')=17-24 (Eşlik '' Mi pentatonik ''	

Görsel 24. Macar Halk Şarkısı Geştalt Şeması (Uğurcan Kurt)

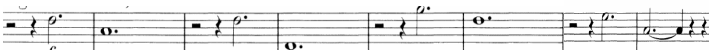
7-Eflak Halk Şarkısı (Wallachian Song), (Olah Nota)

Wallachia ismi şimdiki Romanya'nın tarihi adıdır. Romen topraklarının tamamına eskiden verilmiş addır. Wallachia Osmanlı Devletinin baskısı altında kalmıştır. 1859'da Moldovya ile birleşerek Romanya Krallığı adını almıştır. Romen ağıtları yatay zamandaki melodik yapılarına baktığımız zaman genellikle beşli, dörtlü ve artmış ikili aralığıyla yazılırlar. Romen halk müziği bizim halk müziğimizle dizisel olarak benzerlik gösterir. Romen dansları bu bölgede Brau, Geamparale, Sarba ve Hora olarak adlandırılmıştır. Sarba 6/8 ve 12/8 ölçüde yazılır. Hızlı ve canlı bir danstır. Düğünlerde halka oluşturup bu ritmik yapı eşliğinde hızlı ayak hareketleriyle dans edilir. Hora adlı dans ise genelde hızlı bir dans olmasına rağmen yavaş ayak hareketleri ile ağır bir tempoda başlayabilir. Horada artmış ikili aralığını melodik yapıda devamlı duyarız. Türk halk müziğinden farklı olarak bu aralığın devamlı kulağa duyurulması dikkat çekicidir. Artmış ikili genellikle melodik yapıda var olmasına rağmen Türk halk müziğinde daha az sayıda duyulur. Şimdi inceleyeceğimiz Wallachia Şarkısında ise fa-sol diyez aralığı, sib-do diyez aralığı re-sol diyez, fa-do diyez aralıkları gibi aralıklar hemen hemen her ölçüde duyulur. Hora ve Sarba gibi müziklerde olduğu gibi, bu şarkının eşlik yapısında da bağlı bulunan dizinin dörtlüsü ve beşlisini duyarız. Bu parçada ilk ölçüden anlayacağımız üzere re-mi-fa-sol diyez melodik çıkışının ikinci ölçüde vardığı nokta aslında kalış notası olan la notasıdır:



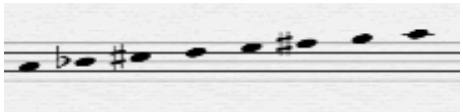
Görsel 25. La Kalışlı Dizi
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

Müzik birinci kemanda re ile başlayıp sekiz ölçülük cümle sonunda la ile kalış verir. Eşlik, Sarabandlarda olduğu gibi uzun nota ve kısa nota ile kurgulanmıştır.



Görsel 26. Saraband Ritmi Benzeri Eşlik Yapısı
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6,7)

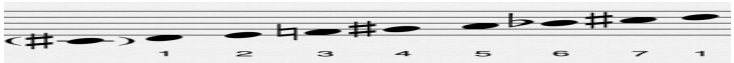
Dizi notaları la-sib-do diyez-re-mi-fa- sol diyez -la dır. Türk makamsal müziğinde zirgüleli hicaz olarak geçen bu dizi batı müziğinde özel bir ada sahip değildir. Müziğin yazıldığı diziye batı müziği normlarında üzerinde içinde iki tane artmış ikili olan bir la dizesi olarak bakılabilir.



Görsel 27. İki adet artmış ikili barındıran la dizisi (Uğurcan Kurt)

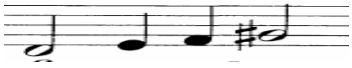
1. ölçü ile 4. ölçü arasında var olan beş ses gamı, re-mi-fa-sol diyez la sesleri ile oluşturulmuştur. Birinci dereceye tekabül eden re notasının yanına gelen do-diyezi ise re minörün yeden sesi olan do diyez olarak görebiliriz. İlk dört ölçü re-mi-fa-sol diyez seslerini ana sesler, do diyez sesi ise yardımcı ses olarak görülebilir. Dizi aslında do diyezden başlamaz ama diziyi belirtirken do-diyezi de dizi içinde re notasının sol

tarafında belirtiriz:



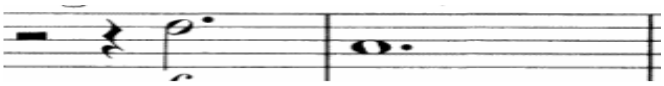
Görsel 28. Dördüncü Derecesi Ve Altıncı Derecesi İnceltilmiş Re Minör Dizisi.(Uğurcan Kurt)

İlk ölçüdeki ritmik kalıp ikilik sonrasında iki tane dörtlük ve tekrar duyulan ikilik şeklinde yazılmıştır.



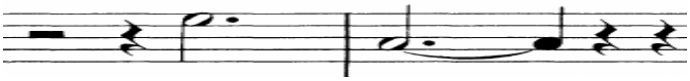
Görsel 29. Ritmik Motif
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

İlk ritmik hücre ikilik re notası ikinci ritmik hücre dörtlük mi ve fa notaları üçüncü ritmik hücre ise sol diyez notasıdır. Üç adet ritmik hücre duyulsa da aslında sonunca nota olan sol diyez notası ilk ritmik hücrenin başka bir notadan tekrarıdır. İkinci ölçüde yer değiştiren ritmik hücreleri görmekteyiz. Birinci ölçüdeki ikilik uzun sesler iki adet dörtlük notanın arasına yerleşmiştir. Ritmin devamlı değişmesi ilk sekiz ölçü boyunca her ölçüde tekrarlanır. Bu melodik yapıyı iki farklı ritmik hareketin birbiri ardına tekrarı ile birinci kemanda dokuzuncu ölçüye kadar duyarız. Bu iki ritmik hareket yer değiştiren uzun notaların vurguyu üzerlerine alması ile devamlı tekrarlansa da monoton duyulmaz. Birinci kemanda birinci ve ikinci ölçüde noktalı ikilik ardından gelen noktalı birlik yapı sırayla 3+6 vuruşluk bir atım yapısı sunar:



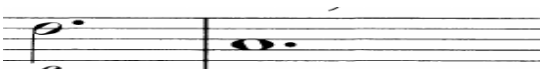
Görsel 30. Eşlikteki Atım Yapısı 1
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

Bu atım yapısını 3-4-5-6. ölçüde duyarız yedinci ölçüde ise 3+4 vuruşluk bir atım yapısı ile karşılaşırız.



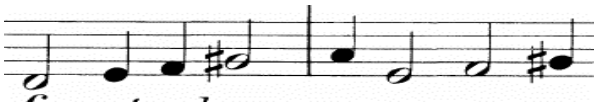
Görsel 31. Eşlikteki Atım Yapısı 2
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 7)

Bir müziğin ritmik yapısının ilk katmanı olan atımların devamlı bir nabız gibi devam etmesi ve art arda gelen 3 atım uzunluğunda ve 6 atım uzunluğunda kalıplar kulağa ikinci bir 9/4 lük yapı çarpmasını sağlar.



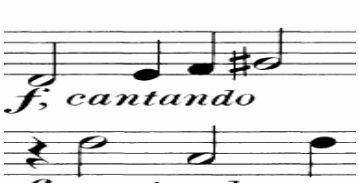
Görsel 32. Gizli 9/4 lük Atım Yapısı
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

Bu da birinci ve ikinci ölçüde ikinci kemanda sekiz notaya karşılık tınlayan iki notanın 9/4 lük atımına karşılık sekiz notanın 12/4'lük atımını duymamızı sağlar. Sarabandlarda genellikle var olan uzun vuruş sonrası kısa vuruş ilişkisi birinci kemanda tersine çevrilerek verilmiştir. Parçada kısa vuruş ilk dört ölçüde dizisel manada I. dereceyi vurgularken uzun vuruş V. derece olan la notasını duyurur. 3. ölçüdeki kısa vuruş I. dereceyi ve uzun vuruş olan re notası da tekrardan I. dereceyi duyurur. 3. ve 4. ölçü daha evvelden bulmuş olduğumuz (do diyez)- re-mi-fa-sol diyez gamının durak notasının re notası olduğu doğrular nitelikte I. dereceyi önce üç vuruşluk nota ile sonrasında 6 vuruşluk uzun nota ile tekrar eder. I. derecenin birinci kemanda, ilk dört ölçüde üç defa duyulması ve ikinci ölçüde I. derecenin beşlisi olan la notasının duyurulması, dizinin başlangıç sesinin re notası olduğunu anlamamızı sağlar. İlk üç ölçünün hemen yanında bulunan dördüncü ölçüye bakınca içinde sol bekar sesini barındırdığını görürüz. 4. ölçüde bulunan seslerin la-sib-do diyez- re-mi-fa-sol-la dizilerine ait olduğunu düşünürsek 4. ölçüde birinci kemanda var olan re sesi, re-mi-fa-sol diyez-la-sib-do diyez-re dizisinde var olan re sesidir. Ayrıca re sesi la-sib-do diyez-re-mi-fa-sol-la dizisinin IV. derecesidir. Bartok, diğer bestecilerin yaptığı ortak ses modülasyonu tekniğini burada modlar üzerinden uygulamıştır. 8.ölçüdeki la kalışını kurgularken; re-mi-fa-sol diyez-la-sib-do diyez-re dizisi ile la-sib-do diyez-re-mi-fa-sol-la dizisi arasında ortak ses olan re sesini kullanarak, 4. Ölçüde ikinci kemanda la dizisinin kalış sesleri olan re-la-si- sol seslerini duyurmuştur. Burada kulak birden bire la dizisine oturur. 5. 6. 7. 8. ölçü la dizisinin sesleri ile yazılmıştır. Hatta tonal müzikte durak sesi olarak belirlenen V. ve I. derece burada 7. ve 8. ölçüde duyurulur ve la kalışı gerçekleşir. İlk sekiz ölçünün ilk üç ölçüsü re dizisinde sonraki beş ölçüsü beş ölçüsü la dizisindedir. İlk sekiz ölçüde ritmik olarak iki ayrı kalıptan oluşur. Bu kalıplar birinci kemanda ilk ölçüdeki ikilik-dörtlük-dörtlük-ikilik tartım kalıbını ve ikinci ölçüdeki dörtlük-ikilik-ikilik-dörtlük tartım kalıbını kapsar.



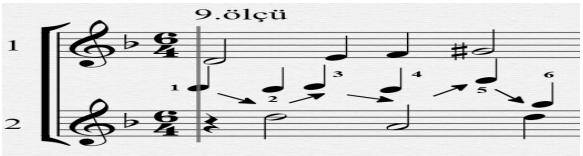
Görsel 33. 4+2+2+4 Ritim Kalıbı
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

Bu iki tartım kalıbı bozulmadan 9. ölçüye kadar devam eder. Birinci kemanda ise üç vuruşluk re sesi ile altı vuruşluk la sesi birleşerek bir eşlik motifi oluşturur. Bu eşlik motifi özellikle ilk sekiz ölçüde hiç eklentisiz duyulur. Bu motif tekrarı kulağın ilgisinin ikinci kemana sarkmasını sağlar çünkü devamlı hareket eden ritmik yapılara karşılık verilmiş duraklı yapılar kulağın ilgisinin ikinci kemana sarkmasına olanak tanır. 9. ölçü itibari ile ilk ölçüde duyulan motif birinci kemanda duyurulur.



Görsel 34. Eşlik olan ikinci kemanın melodiye etkisi
(Bela Bartok 44 Duos for 2 Violini, Universal Edition no 10.452a, sayfa 6)

9. ölçü ardına yapışmış olan, 10. ölçüdeki motif ritmik açıdan değiştirilmiş ve 6/4 lük ritim içinde uzun nota olarak sadece ilk iki vuruşta duyulan ikilik notayı duyurur. 10. ölçüyü uzun vuruş ve kısa vuruşlar olarak ikiye ayırabiliriz. Bu ölçüde ilk kısım 2 vuruşluk la notası ikinci kısım ise art arda gelen 4 adet dörtlüktür. Motif aslen üç adet hücreden oluşur. Birinci hücre iki vuruşluk la notası ikinci hücre dörtlük mi-fa sesleri üçüncü hücre ise dörtlük re ve sol diyez sesleridir. Bu ölçünün önemi içinde daha önceki ölçülere göre daha fazla hızlı ritmik yapının olmasıdır. Bu yapı birinci kemanda 14. ölçüde tekrar eder. 10. ölçü haricinde birinci kemanda bütün ölçülerde 9. ölçüdeki ritmik yapıyı görürüz. Buna karşılık olarak aynı ölçüde ikinci kemanda yazılmış eşlik yapısı ikinci ölçüdeki ritmik yapıyı tekrar eder. Bu tekrar 15. ölçüye kadar devam eder. Ve 16. ölçüde birden kesilir. İkinci kemanda 17. ölçü ile beraber 9. ölçüde başlayan ritmik yapı tekrar duyulur. 18. ölçüde uzun-kısa kısa-uzun ritmik yapısını tekrar duyarız. Ve bitiş ölçüsü olan 19. ölçüde kısa-uzun-uzun seslerden oluşan bir ritmik kalıpla kurgulanmıştır. 9. ölçü itibariyle ilk iki ölçüde ikinci kemanda kurgulanmış olan iki ayrı ritmik yapı alt alta bindirilerek her vuruşta birinci kemandan başlayarak bir notanın duyulması sağlanmıştır. Sırayla kulağa duyulan sesler birinci kemanda re ikinci kemanda re birinci kemanda mi ikinci kemanda la birinci kemanda sol diyez ikinci kemanda re'dir.



Görsel 35. Birinci Keman Melodisinin İkinci Kemanla Etkileşimi (Uğurcan Kurt)

Her bir nota bir atıma oturur ve 9. ölçüde kulak her bir vuruşa bir ses duyarak sanki 6 tane dörtlüğü yan yana çalmışız gibi bir doku duyar.

Görsel 36. Duyulan Yapının Görselleştirilmesi (Uğurcan Kurt)

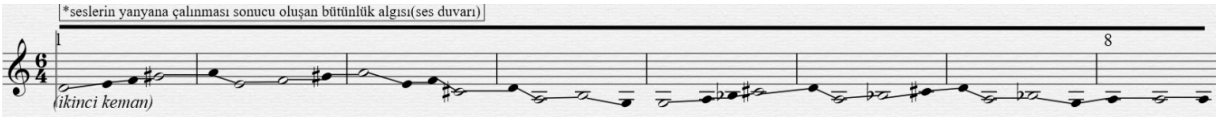
Bu duyum şekli 18. ölçüye kadar devam eder. Ve 19. ölçü la kalışını duyarız. Müzik melodik form açısından şöyle yapılanmıştır:

A cümlesi = **a** (yarım cümle,1 ile 4. Ölçü arası) + **b** (yarım cümle 5 ile 8. Ölçü arası **A**[1]= **a** (birinci keman yarım cümle 9-12)+ **b** (yarım cümle 13-19)
A[1] = **a** (yarım cümle 9-12) + **b** (yarım cümle 13-19) **B teması ikincil tema** = **a** (9-12 yarım cümle) + **b** (13-19)

Görsel 37. Wallachian Song Form Şeması (Uğurcan Kurt)

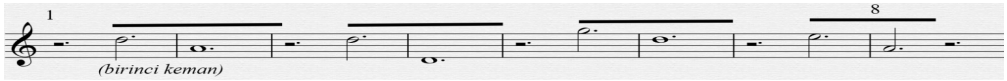
Form analizini Geştalt kuramını göz önünde bulundurarak kulağın yakınlık ve benzerlik ilişkilerine göre müziği incelediğimizde birbirinden farklı birkaç gruplamadan bahsedebiliriz.

Geştalta daha önce bahsettiğimiz yakınlık ilişkisi ile müzikteki ikinci kemana baktığımızda sekizinci ölçüye kadar durmadan ve aralıksız devam eden seslerin tınısal olarak bir bütünlük oluşturduğunu görebiliriz. Buna ritmik yapıyı bir kenara koyarsak aralarında sus olmayan seslerin oluşturduğu yatay bir ses duvarı olarak bakabiliriz. Aynı yan yana boşluksuz dizilen tuğlaların duvar denilen bütünlüğü oluşturması gibi:



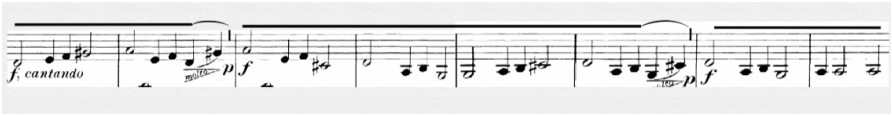
Görsel 38. Ses Duvarı Notasyon Örneği (Uğurcan Kurt)

Birinci kemanın oluşturduğu bütünlükler yakınlık ilkesine göre aralarda uzun ve zaman içerisinde fark edilir derecede boşluk yaratan suslar olduğu için daha kısadır:

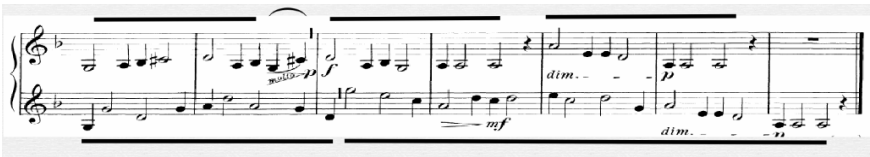


Görsel 39. Ses Duvarı Ve Susların Gösterilmesi (Uğurcan Kurt)

Art arda duyulan detaşe notalardan sonra gelen legato notalar ses duvarının bütünlüğünü bozmaz ama dokusunda farklılık yaratır.

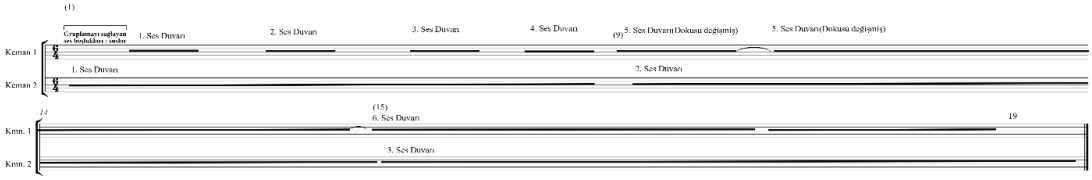


Görsel 40. Detaşe ve Legato Tınılı Ses Duvarı (Uğurcan Kurt)



Görsel 41. Geniş Çaplı Geştalt Analizi (Uğurcan Kurt)

Bunların hepsini açıkladıktan sonra genel Geştalt form şemasını tanımlayabiliriz:



Görsel 42. Wallachia Adlı Düonun Geştalt Şeması (Uğurcan Kurt)

Birinci kemanda oluşan ses duvarları art arda gelir, ikinci kemanda bu ses duvarlarını karşılayan uzun bir ses duvarı görürüz. Bu uzun ses duvarı 2 defa daha tekrar eder. Üst partide 7 parçalık ses duvarına karşılık alt partide 3 ses duvarı görürüz. Bu dizilimi 7 ye karşı 3 olarak adlandırmak mümkündür. Müzikte biçimsel açıdan birisi 1. kemanda diğeri ikinci kemanda yazılmış iki tematik yapı olmasına rağmen müziği dinlerken üst partide 7 adet ses bütünlüğü alt partide ise 3 adet ses bütünlüğü vardır. Düz çizgiler, detaşe artikülasyonu gösterir, bağlar ise legato alanları gösterir. Bu şemada tınıyı sağlayan artikülasyonların devam ettiği süreyi ve tınının şeklini görselleştirmek mümkündür. Düz çizgiler devam eden detaşe artikülasyonu gösterirken, bağlar bağlı tınının devam ettiği süreyi gösterir. Süreler ölçü sayıları ve suskular temel alınarak yaklaşık olarak görselleştirilmiş. Kullanılan tınısal ve süresel malzeme oldukça sade bir biçimde gösterilir. Müzik yazmadan önce Geştalt şeması yapan bir besteci, yazacağı müziğin süresel ve tınısal hatlarını görselleştirerek eseri açık bir yapıt olarak notaya alabilir ya da bu şemayı notaya dökerek kesinleştirilmiş bir eser notasyonu elde edilebilir. Eserin genel hatlarını gözler önüne seren ''Geştalt seması'' eserin form yapısından ziyade kullanılan seslerin uzunluklarının oluşturduğu ''yatay zamansal'' bütünlüğe odaklanarak duyulan zamanın şekilsel analizini yapmamızı sağlar. Bu analiz ve şemalama biçimi uzun bir müziğin bile zihinde kolay bir biçimde şekillenmesine olanak verir.

Sonuç

Müzikte form çok yönlü bir olgudur. Çalışmada ele alınan parçalarda ve çok sesli müziğin çoğu eserinde bulunan form anlayışı; temel müzikal fikirler müzikal çatıyı oluşturan daha büyük ögeler, armoni, ritmik ve metrik kurgu, ses seçimi ve uzunlukları, artikülasyon ve nüans gibi katmanların oluşturduğu yapı ya da yapılardır. Bir yapıta detaylı veya bütüncül yaklaşmak, müzisyenin teorik farkındalığı ile belirlenir. Form kelimesi, Türkçede şekil ve biçim anlamında kullanılır. Biçim, çok yüzeyli olup, şekil ise iki boyutludur. Şekiller, evrende var olan simgelerdir ve anlamları görselleştirmek için kullanılır. Müzik, zaman içinde akışkan bir halde olan ses katmanı ya da katmanları olarak ifade edildiğinde, belirli bir uzunluğu, dokusu ve şiddeti vardır. Bu katmanların içinde bulunan müzikal malzemeleri görsel yolla ifade etmeye notalama (notasyon) denir. Bu çalışma, gözle görülen her fiziksel nesne gibi, seslerin ortak özelliklerine göre gruplandırılıp görselleştirilebileceğini, bu aynılık ya da farklıların müziğin yapısını ve icra sürecini anlamada katkı sunacağını göstermiştir. İçerisinde birden çok detay bulunan ses olgusu, bu araştırmada Geştalt yaklaşımı kullanılarak müziğin biçimsel analizini gerçekleştirmek, herhangi bir teorik müzik bilgisi sahibi olmadan, müziği dinleyen kişinin müziği notalamasına ve müzikte bulunan malzemelerin görsel hafızaya

kazınarak anlamlandırılmasına imkân sağlayacağı belirlenmiştir. İncelenen iki keman için yazılmış düoları, Geştalt'ın bütüncül yaklaşımı kullanılarak ele alınmış ve bestecinin eser kurgusuna dair çıkarımlar yapılmıştır. Bu çıkarımlar sonucunda, Bartok'un müzik dilinin teorik düzeyde kavranması kolaylaşmıştır. Yapılan form analizi sayesinde eserleri yazınsal düzeyde anlamaya yardımcı olacak olanaklar sunulmuş. Müzikte kişisel olan algı kavramını düşünmek, duyarak anlam yüklediğimiz seslerin oluşturduğu yapının ortaya çıkartacağı parçaları bulmamıza ve bunları görsele yansıtmamıza olanak sağlayacağı saptanmıştır. İncelenen her iki eserde de, kendi içinde algısal manada birden fazla özellik bulunan parçalar, küçük bir alana sığacak şekilde simgelendiğinde, bestecinin notasyonunda görülen ve algılanan müziğin birbirinden oldukça farklı olduğu görülmektedir. Geştalt izleği ile algı şema çıkartmak, aralarında etkileşim olan bölmelerin açık bir biçimde anlaşılmasını, seslerin oluşturduğu yapının ve algılanan müzikal zamanın aynı şema içerisinde görünmesini mümkün kılarken, müzikteki her sese ayrı ayrı önem vererek bu seslerin kullanım amaçlarını ve önem sırasının kavranmasına yardımcı olduğu gözlenmiştir. Ele alınan bu iki düoda tespit edildiği üzere partilerden biri belli bir form anlayışında ve cümleleme yapısında iken diğer parti ise daha farklı biçimsel, armonik ve modal bulunabilmektedir. İki partinin beraberce oluşturduğu, evrilen daha girift formel yapı ve armonik kurgu Geştalt yöntemiyle algısal düzeyde bir bütünlük kazanmaktadır. İncelendiğinde, Görünen ve algılananın farklı nitelikler taşıyabileceği anlaşılmıştır. Bir bütünlüğün içerisindeki ses gruplarının algıda eşlik, ana ezgi, cümle, motif gibi ayrı isimlerle adlandırılması müziğin teorik altyapısını biçimsel anlamda algılamamızı sağlarken, Geştalt algı şeması müziğin bütüncül olarak teoriden bağımsız incelenmesini ve artikülasyon, uzunluk, nüans gibi seste bulunan elementlerin basit bir simgeleme yoluyla, kolay algılanabilir şekilde görünmesini sağlar. Müziği anlamak için karışık olmayan, evrensel bir dil keşfetmek müziğin ve psikolojinin beraber çalışılması ile mümkündür. Müzik analizinde algısal yaklaşım olan Geştalt yaklaşımı, Bartok'un iki düosunda görüldüğü gibi çoğu zaman yanıltıcı olan müzik yazısının kişilerde algısal düzeyde çözümlenerek parçalarına ayrılmasını, eserlerin esasen bir bütünü oluşturan, birbirleriyle etkileşimli parçalarının, bütünün varoluşuna nasıl katkı sağladığını gösterip incelenmesine yardımcı olmuştur.

İki eserden türetilen Geştalt şemalarının, amatör ve profesyonel icracılara, bestecilere bu eserleri anlamlandırmaları açısından katkıda bulunduğu, insan algısının, müzikal analizi, önceden bulunmuş ve kalıplaşmış müzikal terimlerin zihinsel karışıklığından kurtardığı ve müzikal akışı algısal düzeyde resmettiği sonucuna varılmıştır.

Kaynaklar

Alpan, Gülgün. "Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi". Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 5.2 (Aralık 2008): 88.

Asch, Solomon. "Forming Impressions of Personality". Journal of Abnormal and Social Psychology 41.3 (1946): 258–290.

Atkinson, Richard C. ve diğer. "Hilgard's Introduction to Psychology". Harcourt Press, 1996.

Cangal, Nurhan. "Müzik Formları". Ankara: Arkadaş Yayınları, 2008.

Chaplin, William. " Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Bethooven". New York: Oxford University Press, 1998.

Cook, Nicholas. "Musical Form and the Listener". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 46.1 (1987): 23-29.

Goetschius, Percy. "Lessons in Music Form". Boston: Oliver Ditson and Company, 1904.

Gombrich, Ernst." Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi". Remzi Kitabevi, 1992.

Langer, Susanne K. "Feeling and Form". New York: Macmillan Pub Company, 1953.

Stein, Leon. "Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms". Summy-Birchard Inc., 1979.

Tenney, James ve Polansky, Larry. "Temporal Geştalt Perception in Music". Journal of Music Theory 24.2 (1980): 205.

İDİL

A RECOMMENDATION FOR AN APPROACH TO TEACHING THE PHENOMENONS WHICH FORM ANALYSIS OF FORM AND PERCEIVED TIME WITH GESTALT THEORY IN WORKS 6 AND 7 OF BELA BARTOK'S DUOS FOR TWO VIOLINS

Uğurcan KURT, Koray SAZLI

ABSTRACT

Even though composing and musical form are one of the most controversial issues of the era, the composer or the instrumentalist has to grasp and examine the structural elements of the musical form correctly in order to grasp the spirit of the music to give what is desired during the performance. The stylistic parts of the music and their relations with each other have been researched on the basis of the motifs, which are the smallest building blocks of the musical form. When the musical form is expressed as "time made sound" (Langer, 1953: 135), it becomes necessary to write the formal unity in a way that appeals to the eye by taking the help of letters and numbers to explain the distribution of temporal elements in the form. Explaining the formal elements in the article with literary language and making them visible will help us to understand the perceptual form of music by helping to explain the temporal setup of Bartok's compositional logic with Gestalt theory. Thus, examining the structures that make up the whole with the principles of Gestalt theory, such as proximity and sameness, and making them visible with shapes will enable the music to be depicted and understood from a holistic perspective, regardless of the structure of the form. The act of schematizing what is heard, based on loudness and lengths, will enable us to see music as an element of perception, not theoretically. The aim of the study is to show the perceived time with the help of Gestalt theory, to make a holistic inference about how the individual perceives music, and to provide a perceptual analysis method to music independent of music theory.

Keywords: Composer, Bartok, Music, Form, Form, violin, duet, string, Gestalt